



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA XOCHIMILCO

Licenciatura en comunicación social

**LA EMPLEADA DOMÉSTICA:
IMÁGENES DE SU REPRESENTACIÓN
EN EL CINE MEXICANO**

**Trabajo terminal de la Licenciatura en
comunicación social que presentan para
réplica final.**

Abraham González Bravo

Bertha Gomez Pantiga

Fernando de Jesus Melchor Barrera

Monica Ayala Hilario

Pablo García Acuña

Victor Miguel Corona López

Asesor responsable: Yolanda Mercader Martínez

Asesor interno: Noé Agustín Santos Jiménez

Asesor externo: Stephanie Brewster Ramírez



LICENCIATURA EN
COMUNICACIÓN SOCIAL

Ciudad de México a 12 de noviembre del 2020.



**LA EMPLEADA DOMÉSTICA:
IMÁGENES DE SU
REPRESENTACIÓN EN EL CINE
MEXICANO**



ABRAHAM GONZÁLEZ BRAVO BERTHA GOMEZ PANTIGA FERNANDO DE JESUS MELCHOR BARRERA MONICA AYALA HILARIO PABLO ACUÑA GARCÍA VICTOR MIGUEL CORONA LÓPEZ	TRABAJO TERMINAL DE LA CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA UNIDAD XOCHIMILCO
LA EMPLEADA DOMÉSTICA: IMÁGENES DE SU REPRESENTACIÓN EN EL CINE MEXICANO. CIUDAD DE MÉXICO, 12 DE NOVIEMBRE 2020. 221P.	ASESOR RESPONSABLE. YOLANDA MERCADER PRIMAVERA DEL 2020

Resumen

El cine es un medio de comunicación con gran alcance e impacto. Las historias contadas por este medio tienen una profunda influencia en el pensamiento colectivo. La presente investigación ofrece las distintas representaciones de las mujeres trabajadoras del hogar en el cine mexicano contemporáneo, tema relevante por ser parte significativa del grupo económicamente activo y productivo de nuestra sociedad. Por ello es necesario conocer y entender cómo son representadas en los relatos cinematográficos, con el fin de identificar y comprender las problemáticas que se muestran en la pantalla y de este modo rescatar su actividad laboral en la ficción como en la sociedad, permitiéndonos estar al tanto de su papel como parte fundamental de la historia de la mujer en México.

Palabras clave: Mujeres en el cine mexicano contemporáneo. Trabajadoras del hogar. Análisis cinematográfico.

Abstract

Cinema is a means of communication with great scope and impact. The stories told by this media have had a big influence on collective thinking. This investigation offers different representations of domestic workers in the contemporary Mexican cinema, issues of great relevance, because they are significant members of our society in terms of economics -active and productive people-. Therefore, it is necessary to understand and know the reason how they are represented in cinematic stories, with the purpose of identifying and understanding the problematics that are exposed on the screen. Thereby, it must be recognized the important labor activity that they perform and at the same time, defend their actions and the role played in both fiction and society, due to, they are an essential part of the women's history in México.

Keywords: Women in contemporary Mexican cinema. Domestic workers. Cinematographic analysis.

Tabla de contenido

Resumen.....	1
Agradecimientos.....	5
Introducción.....	12
CAPÍTULO I. La servidumbre	14
1.1 Historia de la servidumbre.....	16
1.2 Tipos de servidumbre.	21
1.3 La servidumbre en México.....	24
1.4 Derechos laborales de la servidumbre.	28
1.5 La mujer en el campo laboral.	31
CAPÍTULO II. La empleada doméstica.....	35
2.1 Concepto de empleada doméstica.	35
2.2 Historia.....	38
2.3 Condiciones jurídicas y laborales del empleo doméstico en México.....	47
2.4 Funciones de la empleada doméstica.	52
CAPÍTULO III. Cine y representación	55
3.1 La imagen cinematográfica, una realidad material.	55
3.2 Estereotipo en el cine.....	60
3.3. Empleada doméstica en el cine mexicano.	64
3.4. La empleada doméstica en el cine contemporáneo.....	68
CAPÍTULO IV. Análisis cinematográfico	70
4.1 Metodología.....	70
4.2 HILDA	73
Cartel.....	73
Ficha técnica	74
Sinopsis	74
Contexto histórico del filme	75
Contexto de la producción	77
Críticas.....	78
Contexto del director.....	79
Descripción de personajes.....	81
Descripción de la secuencia.....	86
Decoupage o desglose de la secuencia.....	87
Análisis de elementos técnicos	89
Interpretación de la secuencia	94

Conclusión de la secuencia.....	98
Descripción de la secuencia 2	99
Decoupage o desglose de la secuencia.....	100
Análisis de elementos técnicos	102
Interpretación de la secuencia	106
Conclusión de la secuencia	108
Conclusión de la película	109
4.3 Roma.....	112
Cartel.....	112
Ficha técnica.....	113
Sinopsis	114
Contexto histórico del filme	114
Contexto de la producción	116
Críticas.....	117
Contexto del director.....	118
Descripción de personajes.....	120
Descripción de la secuencia.....	125
Decoupage o desglose de la secuencia.....	126
Análisis de elementos técnicos	128
Interpretación de la secuencia.	135
Conclusión de la secuencia	138
Descripción de la secuencia 2	139
Decoupage o desglose de la secuencia.....	141
Análisis de elementos técnicos	144
Interpretación de la secuencia	153
Conclusión de la secuencia	155
Conclusión de la película	157
4.4 EL OMBLIGO DE GUIE'DANI.....	159
Cartel	159
Ficha Técnica.....	160
Sinopsis	161
Contexto histórico del filme	161
Contexto de la producción	162
Críticas.....	163
Contexto del director.....	164

Descripción de personajes.....	167
Análisis de secuencias.....	172
Decoupage o desglose de la secuencia.....	173
Análisis de elementos técnicos	175
Interpretación de la secuencia.	182
Conclusión de la secuencia.....	184
Descripción de la secuencia 2	186
Decoupage o desglose de la secuencia.....	187
Análisis de elementos técnicos	190
Interpretación de la secuencia.	198
Conclusión de secuencia.	203
Conclusión de la película.	204
CAPÍTULO V. Conclusiones y recomendaciones	206
Bibliografía.....	211
Webgrafía.....	213
Filmografía	216
Índice de imágenes.....	217

Agradecimientos

Tita:

Agradezco a mi madre, Bertha, por ser la guía más grande de mi vida, por su amor incondicional y su apoyo eterno, por siempre tener las palabras correctas y el abrazo perfecto, porque sin ella nada sería posible.

A mi esposo, Juan, por su ayuda infinita, por ser el mejor compañero y amigo, por no dejarme sola y estar siempre a mi lado, por no dejarme rendir nunca, por ser una pieza clave en mi vida y porque este logro es de los dos.

A mi niña, Natalia, por ser el mayor impulso en mi vida y mi motor, porque a pesar de las ausencias ella siempre estaba ahí con un abrazo y una sonrisa.

A mis hermanos, Ale, Gerardo y ahora Anabel, por hacer mi vida más feliz y por hacerme saber que jamás estaré sola.

A mi papá, Carlos, por su amor.

A mis abuelos, tíos y mis primos, por su apoyo y amor.

A mis amigos, que hacen mi vida más bonita siempre.

A mi equipo por siempre apoyarme, por hacer más ameno todo, y por ser las personas que son.

A la UAM.

Víctor Corona:

Agradezco primordialmente a mis padres, Irma López y José Corona, gracias porque su sacrificio, así como su apoyo moral y económico ha sido fundamental para poder tener este logro, valoro todo lo que hacen día a día por mí y nuestra familia, es para ustedes, los amo. Raquel, gracias por tu amor, tu apoyo y tu comprensión, estos años recorridos has sido mi fuerza y tranquilidad cuando más lo necesitaba, nunca me dejaste caer, lo vamos a lograr, te amo. A mis hermanos, Jessica y Christian, son mi ejemplo y me han cuidado desde siempre, gracias por todo su apoyo. A mi gran amor, mi abuela Cristina, ejemplo de lucha y superación, su sola presencia me daba aliento para superar mis día a día. A mis cuñados Iliana y Rafael, siempre apoyándome y estando para lo que necesitara. A mis sobrinos, Adam, Gabriel, Evan y Emiliano, son mi todo, trato de ser quien los impulse a superarse, ustedes con su presencia me dan la felicidad que muchas veces me sacó adelante. Gracias a la familia De La Cruz Rivera, Rosalba, Ángel, Daniel (†) sé que te volveré a encontrar, Iraís, Sofía, Valeria, Adriana, Alma, todos seres excepcionales que siempre me han brindado apoyo, gracias de corazón. A los grandes amigos que la vida me dio, tengo la fortuna de contar con todos ustedes y agradezco enormemente su amistad y apoyo por ya tantos años. A todos los mencionados les doy infinitamente las gracias, los amo, cada uno repercutió para que hoy pueda estar teniendo este logro. A los maestros que durante todo mi recorrido escolar me han dado de su conocimiento, aprendizajes y experiencias. Gracias a mi equipo, el recorrido fue duro, pero lo logramos, gracias por su dedicación y empeño.

Gracias a todos ustedes, que hicieron de esto posible y gracias a mi amada UAM.

Abraham González:

Agradecimientos.

El amor recibido, la dedicación y la paciencia con la que cada día se preocupaban mis padres por mi avance y desarrollo de esta tesis, es simplemente único y se refleja en mi vida como su hijo.

Gracias a mis padres, por ser los principales promotores de mis sueños, gracias a ellos por cada día confiar y creer en mí y en mis expectativas.

A mi madre, cuyo amor para mí es invaluable. Tú que me has educado, me has proporcionado todo, ya que, si lo imposible pedí, lo imposible pude tener. Tus enseñanzas las aplico día a día; De verdad tengo tanto que agradecerte, simplemente le doy gracias a la vida por haberme dado a la madre más maravillosa del planeta y decirte que sin ti nada de esto podría ser posible.

A mi padre, quien siempre ha sido un soporte invaluable en mi vida, quien me ha enseñado a resolver y afrontar los problemas con entereza, quien me ha dado lecciones de vida, quien siempre me motivo a cuestionarme y superarme, quien siempre me enseñó a ser centrado y a tener bien claras mis prioridades y quien me apoyó siempre pese a las adversidades.

A mis abuelitos, que después de mis padres fueron las personas que más se preocuparon por mí. Quienes siempre han sido para mí un ejemplo claro de superación y el retrato vivo del esfuerzo, quienes siempre me llenaron de amor y me encaminaron por el buen camino. Que, aunque mi abuelito ya no está conmigo quiere decir que sin él tampoco sería quien hoy soy y por eso le estaré eternamente agradecido y a mi abuelita quien siempre me demuestra su afecto y preocupación y quien me demostró lo dichoso que soy ya que gracias a ella puedo decir que a mí no se me ha dado una sino dos madres, dos mujeres que me aman y que lo darían todo por mí.

A todos ustedes que me forjaron como persona, muchos de mis logros se los debo a ustedes y este no es la excepción. Me formaron con reglas y libertades, pero al final de cuentas, me motivaron a alcanzar todos mis anhelos. Si no los tuviera mi vida sería un desastre; cada vez que los veo siento más ganas de trabajar fuertemente y seguir con el objetivo de alcanzar mis metas. Ustedes son mi principal motivación.

Y no puedo terminar sin antes agradecer a mi directora de tesis la Mtra. Yolanda Mercader quien, con su experiencia, conocimiento me oriento en la investigación.

A todos solo queda decirles, Gracias.

Este trabajo está dedicado a:

Mi madre, Teresa:

Me faltarían palabras para agradecer cada esfuerzo y cada día que me ha acompañado a lo largo de mi vida. Gracias por enseñarme que la vida no es fácil, que la lucha es diaria y que la constancia importa. Lo estoy logrando, pero aún tengo mucho que pagarle, este trabajo es para Ale y para usted. Gracias por no abandonarme nunca, la admiro mujer de mi vida, de mis días. La amo siempre.

Mi papá y mi hermano:

Gracias por estar y por el trabajo que hacen a diario. Los quiero.

Mis hermanas:

Eliz, Laura y Lu, todo el apoyo recibido es incomparable, las admiro mucho, gracias por ser mi ejemplo, gracias por ser mis hermanas y mi sostén.

Mis sobrinos:

Santiago y Diego, por enseñarme que la vida es también un juego y que siempre debemos ser felices, los amo pequeños monstritos.

Mi mejor amiga y mi hermana de vida:

Calito, te lo he dicho todo, pero gracias por no dejarme, por guiarme y jalarme las orejas cuando más lo he necesitado, gracias por soportarme y ser mi compañera de vida, mi guía y mi ejemplo. Te admiro muchísimo, eres maravillosa.

Mis mejores amigos de la Universidad:

Juan, fuiste y serás una de las grandes casualidades que le agradezco y agradeceré eternamente a la Universidad, gracias por siempre apoyarme y alentarme tanto, por acompañarme en cada proceso, por enseñarme tantas y tantas cosas, por corregirme siempre y por estar cuando más te he necesitado. Gracias por aceptarme como amiga y mostrarme que la amistad si existe. Te quiero muchísimo.

“Chinito”, tú sabes porque te elegí como mi primer amigo y desde ese momento no quise que te fueras nunca, dije que quería terminar la licenciatura contigo y aquí estamos a punto de concluir, gracias por no dejarme sola cuando no tenía a donde ir, por ser mi mejor consejero, mi confidente, por siempre

ponerme tu hombro para poder llorar, por tantas peleas, tantas reconciliaciones, por tantos aprendizajes, tantas risas, pero, sobre todo, gracias por toda tu paciencia, comprensión y apoyo. Te quiero mucho chinito.

Mi novio, Fercho:

Gracias por acompañarme en estos últimos momentos de mi aprendizaje, por estar conmigo, por sostenerme, por quererme mucho cuando a mí se me olvida. Por apoyarme y hacerme ver lo positivo y bonito de la vida. Por todos tus consejos, por acompañarme en mis desveladas para terminar este trabajo, por tu comprensión, ternura y amor, por siempre creer y confiar tanto en mí, en nosotros. Es apenas el comienzo, gracias por llegar, te amo.

Y a los que me faltó mencionar pero que fueron parte del proceso y que siempre recordaré.

Fernando de Jesus Melchor Barrera:

A mi madre, Guadalupe:

Quiero agradecerte principalmente por enseñarme que rendirse nunca será una opción, por mostrarme que la vida es una serie de obstáculos a superar y que sin importar el resultado debo dejarlo todo en cada prueba que se me presente. No existen las palabras para decirte lo agradecido y lo afortunado que soy por tenerte a mi lado, por cuidar de mí desde el día que me tuviste entre tus brazos, por nunca soltar mi mano cuando más te necesite.

Lo estoy logrando, pero si de algo estoy seguro es que sin ti no lo hubiera hecho; me faltan muchas metas por cumplir, pero esta es una de tantas que deseaba me vieras cumplir. Te amo.

‘‘Abraza a mamá no hay amor más real en el mundo’’.

A mi hermano, Víctor:

Por todos esos consejos que me enseñaron a ver la vida de otra manera, por todos los regaños que recibí de tu parte, pero entendí que lo único que buscabas era mostrarme que no todo podía salir como yo quisiera; por tu apoyo incondicional en los momentos donde se me caía el mundo, pero sobre todo gracias por confiar en mí.

A mi padre, Víctor Manuel:

Gracias por enseñarme que hay momentos para disfrutar y otros para trabajar, que la vida es justamente un equilibrio constante, por mostrarme como ser perseverante y luchar por todo aquello que me apasiona.

Gracias a las experiencias negativas y positivas que pasamos como familia y enseñarme que el tiempo debe ser aprovechado porque vida solo hay una.

A mi novia, Samantha Ameyalli:

A la persona que estuvo conmigo en todos los momentos de este largo proceso y esta gran aventura, quien me aconsejo y me ayudo a mantener la meta siempre fija. Gracias por todos los consejos que me diste, por la paciencia y por el amor que siempre me has mostrado. Por aquel momento en el que me ayudaste a fortalecer mi creencia en Dios y nunca juzgarme.

Fuiste la primera persona que creyó en mí al cien por ciento, por eso quiero agradecerte la confianza que depositaste en mí, porque nunca voy a defraudarla, y decirte que este es un logro de los tantos que nos esperan.

Quien estuvo en mis días buenos, pero que se mantuvo en la adversidad, aquella mujer de la que aprendí cosas nuevas y que me servirán para mi progreso personal, quiero decirle gracias por todo.

Por todos esos detalles, días divertidos que jamás se podrán igualar, por todo eso y más, muchas gracias, te amo.

A mi mejor amiga, Monica:

Quien desde aquel día en el que coincidimos me ofreció su amistad, risas y momentos que siempre llevare en la memoria, pero sobre todo por brindarme lealtad, algo que actualmente no se encuentra tan fácil.

Gracias por ayudarme a ser mejor día con día y ayudarme a confiar en mí dentro del ámbito académico, por enseñarme a vencer mis miedos y superarme a diario, por jugar el rol de psicóloga en muchas ocasiones.

Fuertes discusiones, días malos, pero a pesar de eso siempre respaldaste mi forma de pensar y ver el mundo. Gracias por compartir este proceso y siempre confiar en mí para llevarlo a cabo.

A la licenciada y amiga, Carolina Ayala:

Quien admiro y respeto por la calidad de persona que es, además de mostrarme que siempre se puede encontrar una amistad que crea en ti desde el primer momento, y sobre todo el apoyo incondicional desde el día que la conocí.

Introducción

La presente investigación da a conocer un panorama sobre el trabajo doméstico en nuestro país, haciendo un recorrido histórico desde su origen hasta llegar a la actualidad, para entender la importancia de cómo el cine funciona como documento donde sus representaciones admiten entender al personaje de la empleada doméstica.

El interés por reconocer la representación de la empleada doméstica está centrado en el cine actual, es decir en esta última década (2010-2020), reconociendo cómo el cine describe su participación en la sociedad y bajo qué condiciones laborales se estructuran en el relato cinematográfico.

Las empleadas domésticas están presentes en la historia de la mujer en México, el trabajo que desarrollan es fundamental en el campo laboral y social, sin embargo, no se les da el debido reconocimiento a pesar de que es un trabajo que ha estado presente desde tiempos remotos.

A menudo la imagen de la misma se percibe de manera equivocada, creando prejuicios sobre dichas mujeres, porque se ha desarrollado un estereotipo que está muy arraigado, donde se destaca desde su imagen física hasta las condiciones laborales desfavorables como: el salario percibido; la falta de seguridad y estabilidad laboral, que parecieran son las condiciones laborales óptimas establecidas socialmente para este sector de la población.

Por ende, el cine hace uso de los prejuicios, estereotipos y condiciones establecidas por la sociedad, para legitimar y reforzar sus historias, estas representaciones se van modificando en función de los cambios en el psique colectivo e individual del espectador.

La reflexión sobre la empleada doméstica se hace bajo diversas perspectivas, la primera es observar los conceptos del origen de esta actividad laboral, para continuar con una reconsideración sobre la historia de las condiciones laborales desde el punto de vista jurídico donde se ubica el campo del trabajo doméstico.

Se toma en cuenta al cine como la fuente de la investigación por ello se repasa la representación de la empleada doméstica en los discursos cinematográficos en general, observando cómo se ha ido construyendo una idea establecida sobre este personaje en el colectivo, y cómo a partir de esta construcción se espera un comportamiento establecido sobre estas mujeres en la realidad, para después detenerse en el cine contemporáneo.

Se pondera el análisis cinematográfico por medio de una metodología propuesta por Francisco Gómez Tarín, quien ayuda a generar una mirada más amplia entre la relación del cine y la representación de las empleadas domésticas.

Finalmente se presentan una serie de conclusiones y recomendaciones resultados de todo el proceso de investigación.

La investigación va fortalecida con un trabajo audiovisual, que apoya al trabajo teórico analítico.

CDMX, 12 DE NOVIEMBRE 2020

CAPÍTULO I. La servidumbre

Para poder entender en su totalidad la acepción de servidumbre, es necesario remontarnos someramente a sus orígenes, es decir, en su historia, y decimos someramente porque este apartado se tratará de manera mucho más amplia en la siguiente sección. Debemos de recordar que los europeos, que llegaron a América en 1492, traían consigo los preceptos de un sistema jerárquico, basado en el supuesto “derecho divino” de unos pocos, de tener facultades de ejercicio del poder sobre otros, de la llamada encomienda divina otorgada a un grupo reducido de personas, la cual les permitía ostentar títulos de nobleza, y con ellos, superioridad y distinción para con sus “semejantes”. Por ende, los españoles que arribaron en América en el siglo XV practicaban ideas de superioridad étnica y moral, pues al igual que sus monarcas, tenían la idea de haber sido encomendados, por mandato divino, para civilizar a los nativos quienes fueron vistos como bárbaros y salvajes.

Bajo esta disposición, la corona española justificó sus acciones como cruzadas de índole moral, enfocándose en instaurar una estructura social tal y como la habían vivido en España, seres humanos sometidos a la voluntad absoluta de la iglesia católica y la corona española. En pocas palabras, la expansión de la cristiandad, la conversión del nativo al catolicismo, pues el indígena, a raíz del ejercicio de sus prácticas religiosas, era considerado infiel al catolicismo, y por ende un minusválido racional necesitado de un ente que lo guiase en lo particular y gobernase en lo colectivo, dicho pensamiento escolástico condiciona la práctica de la esclavitud, legitimando posteriormente, la figura imaginaria de la “servidumbre natural”, que significaba que el indígena esclavo solo podía obtener la calidad de la condición humana, si y sólo si, éste se transformaba al catolicismo, acto que automáticamente lo convertía en subordinado de la corona española.

En consecuencia, el reconocimiento de los nativos como personas devenía en la relación de dominación de hombre “prudentes” sobre “salvajes”. Dicha práctica se consolidó como el pilar sobre el cual descansaba el designio de “servidumbre natural”, tomando como cimientos la ausencia de razón por parte del indígena, y en consecuencia la negación o restricción de su libertad, idea que se reiteró fuertemente en el parecer del conquistador, pues se debe recordar que España estuvo bajo la influencia del imperio romano, por lo tanto, los españoles de aquella época, eran empecinados practicantes del derecho civil romano, el cual en materia de igualdad entre hombres dicta lo siguiente:

Con razón se puede suscitar esta cuestión y sostener que hay esclavos y hombres libres que los son por obra de la naturaleza; se puede sostener que esta distinción subsiste realmente siempre que es útil al uno a servir como esclavo y al otro a reinar como señor; se puede sostener, en fin, que es justa, y que cada uno debe, según la exigencia de la naturaleza, ejercer el poder o someterse a él (Viáfara,2014:445).

El uso de la servidumbre tiene su origen en el sistema feudal, el cual abarcó desde el siglo IX, hasta el siglo XV. La fuerza de trabajo, representada en materia humana, era un común en esas épocas. Los señores feudales recibían, ya sea por parte del rey o miembros de la nobleza, un conjunto de tierras, que generalmente eran utilizadas para la agricultura, estas tierras no eran trabajadas por el feudal o su familia, sino por campesinos que allí vivían; el señor feudal tenía total facultad para ejercer el poder sobre los siervos que trabajaban sus tierras, a cambio de vivienda y protección. No obstante, el campesino debía pagar un impuesto denominado “renta feudal”, esta podría ser en especie, moneda o trabajo, aparte de cobrarles el uso de materiales empleados en su actividad.

Por otro lado, en nuestro país, durante el periodo del Imperio Mexicano, después de la independencia de México en 1820, el acceso a una escuela o institución no era asequible para todos, las personas de estratos sociales inferiores, que no tenían acceso a la anterior, sólo podían contar con su fuerza de trabajo como medio para subsistir, es decir, ofrecer su fuerza de trabajo a las clases acomodadas fungiendo como servidumbre. Lo que los hacía totalmente dependientes de dicha actividad, además las tareas no estaban definidas, pues estas se definían en función a los acuerdos que normalmente solo eran decididos por los hacendados. pues este tipo de trabajos se hacían mediante contratos verbales, lo que propiciaba un “contrato” desigual en el que evidentemente sólo el patrón salía bien librado. Sin embargo, en este periodo era muy común que a dichos vasallos se le diera sustento, es decir, cama y comida, un lugar a donde vivir, en el que podían cubrir sus necesidades básicas. Por consiguiente, su papel se modificó debido a la mezcla cultural que se tuvo con el virreinato español, puesto que solo este reducido grupo podía costear una retribución hacia otras personas, pronto se fueron instaurando implícitamente ciertas relaciones, entre siervos y terratenientes.

Finalmente, se puede concluir entonces que la servidumbre es toda persona, o grupo de estas, que son subalternos a una autoridad, en este caso un terrateniente. Este término nace de la concepción de la

acción que realiza el siervo, por lo que es necesario, primero, definir esto; etimológicamente la palabra “siervo” proviene del latín servus (esclavo). por consiguiente, el término hace alusión a una persona que sirve a un amo o señor, el cual formar parte de su Reino, a cambio del derecho de poder vivir en él, con esto el siervo o sirviente, tenía la obligación de rendir tributo a su patrono contribuyendo con parte de sus cosechas, sus animales, etc. Por otra parte, la principal diferencia entre servidumbre y esclavitud radica en la pertenencia, es decir, que en la primera condición al subordinado se le da la condición de persona, de ser humano, y por lo tanto puede gozar de ciertas libertades, en la segunda el sometido es un mero objeto, un bien material que puede ser vendido, regalado, cambiado, etc. Además de no gozar de ningún derecho o libertad confiriéndole un estatus similar al de una máquina, una herramienta de trabajo y nada más.

1.1 Historia de la servidumbre.

La historia de la servidumbre tiene sus orígenes en las leyes romanas, pues éstas estipulaban que “la servidumbre” es un estado o condición del siervo, una facultad en la que se le permite otorgar su libertad para cumplir las órdenes de otra. Por lo tanto, para poder entender y dar forma a la historia de la servidumbre, es esencial entender el papel del siervo, empezando por la figura del esclavo, dado que es aquí, donde se encuentran las bases para la conformación de dicha figura.

“No puede haber duda sería hoy acerca de que el primer estadio propiamente histórico conocido del trabajo por cuenta ajena es el simbolizado por el trabajo de los esclavos y por la esclavitud misma como institución. El simple dato de que no menos de un tercio de los habitantes de Atenas y no menos de la mitad de los de Esparta eran esclavos es suficiente al respecto, y justifica la tesis de que la esclavitud fue tan característica de la economía de la polis como el asalariado lo es de la moderna” (Garrigues,1971:27).

En esta época, la servidumbre, según el ensayo de Miguel Hernáinz (1959) en la civilización romana, el servicio doméstico se comprendía como una forma de esclavitud, que hacía al esclavo ser una cosa más, con todas sus resultas, del señor o titular de este.

Puede decirse que la esclavitud y el sometimiento han acompañado a la humanidad desde la antigüedad, pues para los romanos existían solo dos clases de humanos, los esclavos (los que sirven) y los hombres libres (los que dominan). Por lo tanto, es sumamente necesario, para la construcción de este apartado, partir desde la Roma antigua, en donde bajo el precepto del derecho romano existían clasificaciones en la población:

- **Personas libres:** Personas que nunca fueron esclavos y esclavos que se hicieron acreedores de su libertad.
- **Colonos:** Personas obligadas al trabajo de campo, a la siembra y la cosecha, que estaban al servicio del gobierno romano y que si decidían desertar eran degradados al rango de esclavos;
- **Esclavos;** Hombres con menos valor, no eran consideradas personas, eran una mercancía que formaba parte de las riquezas y posesiones de otros.

Ahora bien, los esclavos, podían llegar a ser esclavos, por “el derecho de gentes”, dicho “derecho” no era otra cosa que el que supuestamente tenía el invasor, tras una incursión, para hacer esclavo a todo aquel que formará parte del territorio ocupado, no era necesario que un conflicto bélico fuera el motivo de la invasión. Por otra parte, todo aquel que cometiera una falta civil grave, podría convertirse en un esclavo, y condescendentemente, hijos de madre o padres esclavos adquirirían el mismo estatus. De igual manera, las mujeres, por naturaleza, se encontraban relegadas a un papel que las colocaba siempre en una valía mucho menor que la de hombre, eran seres inferiores.

Si bien es cierto que los esclavos lo eran por el secuestro de su libertad, la coacción autoimpuesta se genera debido a la necesidad de supervivencia, ya que hacerlo podía llegar a garantizar la manutención de las necesidades básicas, como techo, vestimenta y comida, sin necesitar de ningún tipo de bien material más que la fuerza de trabajo, ya que era común que solo las personas de alta estrato social pudieran tener siervos o esclavos. En cuyo caso, el apoderado debía hacerse cargo de las necesidades básicas de sus esclavos con sus propios medios, mantenerlos en condiciones óptimas para que estas pudieran seguir sus órdenes, dicho de mejor manera, le daban lo mínimo necesario para conservar la salud suficiente para ser funcionales en el día a día. Aunado a lo anterior, se tiene registro de que, en la antigua Roma, los esclavos o siervos podían venderse a sí mismos, así como los infantes podían ser vendidos por sus padres o tutores.

La esclavitud prevaleció durante el mundo antiguo; las civilizaciones de Mesopotamia, Egipto, China, Grecia y Roma elaboraron leyes y costumbres para legitimizarla y regularla. La esclavitud también fue extensamente practicada en el norte de Europa, África subsahariana, arabia preislámica, el sudeste asiático y Japón, y existió, aunque en una escala menor, en el hemisferio occidental hasta la era colonial moderna” (Welton,2008:54).

Derivado de lo anterior, debemos de recordar que la economía dependía en gran medida del producto del trabajo de los esclavos, que eran utilizados con fines bélicos, en obras públicas, en el campo, la construcción y el trabajo doméstico. Pero a pesar de esto, las grandes religiones monoteístas tendieron a mitigar las condiciones y el trato hacia los esclavos, sin llegar a eliminar la propia institución. ejemplo de ello es que en el Antiguo Testamento se admite la esclavitud, pero se establecen limitaciones temporales: la liberación al séptimo año de la adquisición del esclavo, la libertad de todos los esclavos en el Jubileo (cada cincuenta años).

Tiempo después, con la caída del imperio romano en el año 476 d.c, comenzó una nueva era, la denominada Edad Media, y con ella la llegada del Feudalismo y consecuentemente la aparición de la figura del siervo o servidumbre. Durante este período, en Europa, se desarrollaron formas alternativas de dependencia, derivadas de la inseguridad general que acompaña a la fragmentación política del imperio, las cuales posteriormente se consolidaron como las bases del régimen feudal.

Finalmente, en lo que a nuestro país respecta, como ya se mencionó en el inciso anterior, el del concepto de servidumbre, las potencias europeas justificaron sus conquistas con el argumento de incursiones o cruzadas morales, cuyo principal objetivo era la conversión de los habitantes naturales de las tierras conquistadas. No obstante, dicha práctica se ejerció en forma de esclavitud, pues este mecanismo se constituyó como el eje sustancial para ejercer el control político sobre su gente y recursos naturales, afirmando así la servidumbre natural”¹ de los indígenas conquistados. Lo que destacaba como meta ineludible a alcanzar para instaurar el modo de vida peninsular. Lo que puede

¹ Término tomado del texto: “El indio entre la libertad formal y la servidumbre natural durante la conquista” de Antenor Viáfara.

traducirse como la expansión de la fe cristiana, imponiendo su doctrina sobre aquellas poblaciones consideradas bárbaras. No obstante, se consideró al indígena como ser racional sujeto a derecho, pero siempre bajo las disposiciones del régimen feudal, cuyo pensamiento siempre estuvo orientado hacia el despotismo en su concepción natural y divina del ejercicio del poder, según la cual, el indígena evangelizado pasaba a ser automáticamente plebeyo de su “amo” y por consiguiente del rey.

En consecuencia, la práctica del servilismo y la esclavitud se consolidó en una fuente de felicidad, para el feudal claro está, pues dicha práctica representaba por sí misma, además de fuerza de trabajo gratuita, valor y rentabilidad de la tierra trabajada, otorgando jerarquía social su dueño, pero no a quien la trabajaba. Debido a lo anterior, el ejercicio de la servidumbre y la esclavitud, fueron fuertemente acreditadas por la llamada “Guerra justa” y el imaginario de “servidumbre natural” impulsados por la corona española, pues la relación de dominación entre peninsulares y nativos, era imprescindible y fundamental para la construcción y organización política, económica, social y cultural de la denominada “Nueva España”. Pues dicho control político, figuró como el objetivo imperante en la conquista, pues además de servir para someter a la población, figuró como requisito indispensable para vigilar y controlar los recursos naturales de las regiones bajo dominio español.

Los factores antes mencionados llevaron inevitablemente a la sumisión de los pobladores originales de dichas regiones. Con relación a lo anterior, y como se mencionó antes, es necesario recordar que el pensamiento escolástico y el derecho romano estaban fuertemente arraigados en el imaginario de los conquistadores, por lo que la desigualdad entre hombres era considerada natural, lo que desemboca en la libertad de unos cuantos para controlar a otros muchos, establecido un sistema jerárquico social que implicaba una relación de poder basada en la supuesta inferioridad espiritual, moral e intelectual de los subordinados, es decir, se justifica la condición de “servidumbre natural” argumentando el carácter irracional y bárbaro del indígena. Con lo anterior se sobreentiende que la libertad del indígena quedaba plenamente sometida al juicio valorativo del conquistador, fundamentado en la fe, dicho juicio pretendía anexar a los naturales a una estructura social distinta a la acostumbrada por ellos, acción que fue impuesta y justificada por clérigos y teólogos como mandato divino irrefutable, ejemplo de ello fue Santo Tomás de Aquino, quien al respecto decía que:

El universo se constituye una jerarquía que llega desde Dios, que se encuentra en la cumbre, hasta el más ínfimo de los seres. Todo ser actúa bajo las exigencias internas de su propia naturaleza, buscando el bien o

forma de perfección natural de su especie, y encuentra su lugar en el orden ascendente a lo inferior, del mismo modo que Dios manda sobre el mundo o el alma sobre el cuerpo (Viáfara,2014:445).

Comenzaban a tejerse un orden creado por Dios y la razón del hombre, como pilares para legitimar la dominación sobre lo conquistado, estableciendo una marcada relación de poder entre conquistados y conquistadores, lo que Silvio Zavala reafirma diciendo que:

En primer término, esa jerarquía racional en que descansa la servidumbre se relaciona con un orden general de la naturaleza que exige la sujeción de lo imperfecto a lo perfecto. Tal principio explica, por ejemplo, el predominio del alma sobre el cuerpo, del macho sobre la hembra etc. Lo mismo debe necesariamente ocurrir entre todos los hombres. Los prudentes o que poseen plenamente la razón deben dominar a los imperitos o bárbaros que no alcanzan en igual grado. Y para estos, la servidumbre es una institución justa y conveniente (Viáfara,2014:446).

No obstante, estos fundamentos no eran universales entre los integrantes de las órdenes religiosas encargadas de evangelizar a los nativos. Puesto que, Fray Bartolomé de las Casas, el ilustre defensor de los derechos de los nativos, poco después de la muerte de la reina de Castilla Isabel La Católica, expresó sus inconformidades en la Junta de Burgos en 1512, pues afirmaba que el indígena debía ser reivindicado, evangelizado y occidentalizado, puesto que es poseedor de una humanidad y razón que no podía ser debatida por el cristianismo, y por consiguiente su naturaleza de hombre libre era irrefutable. Entonces, la libertad natural del indígena y la servidumbre, dos cualidades que fueron insertadas en la encomienda de conversión, posteriormente fueron suprimidas antes las constantes quejas provenientes del nuevo mundo, un ejemplo es el *Sermón de Adviento* de 1511, en el que Fray Bartolomé de las Casas expone que:

Esta voz, dijo él, que todos estáis en pecado mortal y en él vivís y morís, por la crueldad y tiranía que usáis con estas inocentes gentes. Decid, ¿con qué derecho y con qué justicia tenéis en tan cruel y horrible servidumbre a estos indios? ¿Con qué autoridad habéis hecho tan detestables guerras a estas gentes que estaban en sus tierras mansas y pacíficas, donde tan infinitas de ellas, con muertes y estragos nunca oídos, habéis consumido? ¿Cómo los tenéis tan opresos y fatigados, sin darles de comer ni curarlos en sus enfermedades? (Viáfara,2014:447).

El documento antes mencionado, resuena como una denuncia, que clamaba justicia antes los abusos cometidos por parte de los conquistadores hacia los nativos, pues dichos abusos contradecían a los mandatos papales del Pontífice Alejandro VI y el código de ética de la reina Isabel la católica, pues ambos reconocen la condición de sus súbditos como acreedores de derechos naturales humanos, tanto de vida como de propiedad, y la libertad para ejercerlos.

1.2 Tipos de servidumbre.

Para poder hacer una clasificación de la servidumbre, primero es necesario entender la estructura jerárquica social en la cual tuvo origen la práctica de la servidumbre, dicha estructura estaba dividida en estamentos sociales, los cuales eran grupos sociales muy cerrados y con poca o nula posibilidad de escalar dicha estructura. Posteriormente es necesario entender la diferencia entre servidumbre y vasallaje, pues ésta es imprescindible para comprender la siguiente clasificación.

La estructura social, en la cual tuvo origen la práctica de la servidumbre, estaba dividida en tres estamentos principales: la nobleza; el clero, estos dos con privilegios, y un tercero, que agrupaba a todas aquellas personas que no gozaban de privilegios, denominado: Tercer Estado.

Los integrantes del primer estamento, la nobleza, no pagaban impuestos, tenían un mejor trato ante la justicia y mejores consideraciones sociales. Los miembros de la nobleza lo eran por nacimiento, no obstante, el rey podía dar títulos nobiliarios, como recompensa por servicios prestados a la corona. En este estamento social se encontraban figuras como: El emperador; reyes; duques; marqueses; condes;

y los señores feudales dueños de tierras. En lo más bajo de esta agrupación se encuentran los hidalgos, señores feudales que no poseían propiedades terrenales.

El segundo estamento, estaba conformado por el clero, es decir, grupos eclesiásticos formados por órdenes religiosas, constituidas por: abades; monjes; monjas y frailes, cuya función social era la oración en pro de la salvación de las almas. Por otro lado, estaban los obispos y los sacerdotes, quienes eran los gestores de las iglesias y diócesis. Finalmente, en la cima de este grupo estaban el Papa, jefe máximo de la iglesia católica, y los obispos, quienes ostentaban los escalafones más altos de la sociedad eclesiástica. A pesar de que los peldaños más altos de la clerecía estaban ocupados por hijos de nobles, se podía acceder a este estamento desde los estratos restantes a base de méritos, sin embargo, muchas personas que pretendían ser parte del clero, solo lo hacían para huir del hambre, por lo que su motivación y nivel cultural quedaban en segundo o tercer plano.

Por último, tenemos a todas aquellas personas que integraban el denominado “tercer estado”, los no privilegiados, eran los que pagaban impuestos, tenían menores o nulas consideraciones sociales y los peores tratados ante la justicia. A este estamento pertenecía la mayor parte de la población, y a pesar de que en este grupo estaban las personas más pobres, también pertenecían a él comerciantes y banqueros ricos, cuyo rasgo y función social en común era el pago de impuestos y el trabajo. Y es aquí cuando entra a escena la diferencia entre servidumbre y vasallaje, pues si bien, ambos están sometidos al papa y a el rey, el vasallaje es considerado un estamento privilegiado, es decir, la nobleza y el clero, los cuales tenían una relación de sumisión política, religiosa o militar ante un igual, en consecuencia, más que sometimiento era visto como lealtad. Por otro lado, la servidumbre, descansa en la sumisión por parte de una persona sin privilegios ante otra que tienen pleno goce de estos, es decir, una relación de poder entre personas sin los mismos privilegios y oportunidades. Debido a que solo el “tercer estamento” era el que empleaba su fuerza de trabajo para pagar impuestos la corona y al clero, en pocas palabras eran los únicos que trabajaban, nos basaremos en los grupos que lo conformaban para exponer los tipos de servidumbre.

- Mendigos: Aquellas personas que a causa de un accidente o defecto físico adquirido o de nacimiento, se veían obligadas a pedir caridad, debido a que por su incapacidad, no les era posible encontrar un empleo o desempeñar un trabajo, puesto que en aquella época la mayoría de los trabajos requerían un esfuerzo físico, aunque al principio se les denominaba mendigos a las personas que pedían limosna en las calles, posteriormente se generalizó a toda aquella persona que

solicitará algún auxilio. Aunque a primera vista, se pueda pensar que estas personas no desempeñaban ningún trabajo, es necesario recalcar que posteriormente, su práctica se consideró como oficio, al igual que el alfarero, herrero o carpintero, puesto que para hacer sus peticiones, estas personas utilizaban la frase “por dios”, frase que en aquel entonces tenía gran poder de persuasión, por lo que fueron considerados como auténticos profesionales de la mendicidad por lo que se les designó el sufijo “ero” dando origen al término “pordiosero”.

· Artesanos: Se organizaban en gremios de un mismo oficio, los cinco principales eran: joyeros; sederos; merceros; pañeros y drogueros, seguidos de alfareros; curtidores; herreros; caldereros y torneleros. Los miembros de cada uno de los gremios anteriores se clasificaban en: maestros, quienes eran los propietarios de los talleres; oficiales, artesanos consolidados, pero sin taller propio y aprendices; quienes aprendían el oficio viviendo en la casa del maestro. Dichos gremios controlaban la actividad artesanal por medio de las cofradías, grupo de personas que regulaban las materias primas con las cuales se abastecían los gremios. Cabe destacar que cada gremio tenía su lugar propio en el burgo, es decir, los integrantes propios de cada gremio solían vivir en la misma calle o colonia, por así decirlo, entre los oficios más populares de la época, aparte de los ya mencionados, se encuentran: hojalatero, encuadernador, hilandera, cantero, cestero, soplador de vidrio, platero, titiritero, juglar, panadero, saltimbanqui, trovador, entre muchos otros. Todos al servicio de cualquiera que requiriera de sus favores.

· Campesinos: También nombrados “siervos de la gleba”. Llamados así por trabajar latifundios denominados “glebas” que eran las tierras designadas para el cultivo. Establecían un contrato social con el señor feudal, ya que alcanzar la libertad después de haber sido un esclavo, para la mayoría de las personas, significaba morir de hambre. Dicho contrato consistía en trabajar la gleba a cambio de vivienda, comida y protección. Además de trabajar la tierra, los campesinos debían de rendir tributo al señor feudal y defenderlo a él y a sus tierras en caso de conflicto. Ahora, si bien los campesinos no podían salir de dichas tierras, es decir, estaban ligados a las parcelas que cultivaban, coartando su derecho de libre circulación, si tenían cierto derecho sobre la propiedad trabajada, pues el señor feudal no podía expulsarlos sin razón alguna, de igual manera tenían derecho sobre la casa en que vivían, pues si el terreno era vendido, el campesino permanecía en la casa y parcela, pasando a estar bajo el yugo del nuevo propietario, sumado a lo anterior, tenían derecho a un porcentaje de la cosecha, por otra parte tenían derecho al matrimonio y a formar una familia con quien quisieran sin represalia alguna, si un ciervo y un

noble decidían contraer nupcias, el noble perdería su nombramiento, tendría derecho a vivir en la gleba, pero no a irse de ella, por lo que sus hijos, y los hijos de sus hijos, estarían condenados a ser siervos de la gleba por siempre.

· Burgueses (Hidalgos): En un principio, se les llamaba burgueses a los habitantes de las ciudades edificadas en zonas aledañas a los castillos. Posteriormente, este término se reservó para los comerciantes, banqueros y artesanos acomodados, quienes comenzaron a ganar influencia, convirtiéndose así en lo que se denominó “Aristocracia”, se designaba así a las personas, sin título de nobleza, que poseían la facultad para ejercer el poder político y económico sobre un territorio. De igual manera se les denominaba “hidalgos”, a los señores feudales sin propiedades terrenales y a la “baja nobleza” (caballeros y escuderos) al servicio del reino y defensa de este.

La anterior clasificación se hizo partiendo de la definición de servidumbre en la antigüedad, vista en un apartado anterior, como ejemplo, podemos retomar a los campesinos que se veían en la necesidad de mantenerse subordinados a cambio de protección, manteniendo la relación de poder.

Por lo anterior, nosotros definimos a la servidumbre en la Edad Media como la actividad ejercida por personas subordinadas a grupos con capacidad de poder racial y económico.

1.3 La servidumbre en México.

Para poder comprender mejor la historia de la servidumbre en México es necesario remontarse a la época colonial. La corona española instauró un nuevo orden social, en el territorio nacional, basado en la conquista militar y espiritual. Dicho orden era encabezado por el Virrey, que gobernaba desde la metrópoli, en nombre de la corona española, después se encontraban las familias pertenecientes a los miembros de las expediciones quienes conformaban la aristocracia de este México colonizado, ya que estos últimos ocupaban los puestos más importantes. Debajo, se encuentran colonizadores que no consiguieron situarse en la aristocracia, es decir, agricultores, artesanos o personas con algún oficio, no obstante, lograban vivir bien y eran favorecidos y privilegiados ante el poder político y económico. Aún más abajo se encontraban los criollos y mestizos, pese a que no eran una clase social, si fueron excluidos de puestos importantes. Finalmente, en el último escalón de este orden social, se encuentran los negros, principalmente africanos, que fueron traídos por los conquistadores, debido a la reducción de indios originarios, causada por las bajas en batalla y las nuevas enfermedades mortales introducidas

al continente. Los africanos introducidos a la Nueva España eran esclavizados y explotados, pues debemos de recordar que la esclavitud fue el motor de la economía en la conquista.

Podemos decir que el concepto de servidumbre en la época del colonialismo respeta un orden cultural y racial, nombrado por la historia como el cuadro de castas, el cual designaba el poder que podía tener una persona por su raza y cultura, marcado por su árbol genealógico y por sus mismas características físicas. En este orden la ascendencia española implementa el poder sobre la cultura africana e indígena, ocupando así los puestos de poder más altos y la mayor cantidad de recursos. Otro factor importante era el color de piel y el sexo, siendo la cúspide esta jerarquía social las personas caucásicas y el sexo masculino.

Fue así como una gran cantidad de personas, que trabajaban para familias de españoles o criollos ricos, fueron literalmente distribuidos por las autoridades españolas.

Se repartieron indios para el cultivo de las tierras, para la guarda de los ganados, para el laboreo de las minas, para la ejecución de obras públicas, y en general para toda clase de actividades económicas (Ots Capdequí,1941:28).

Incluso en las familias peninsulares de menor capacidad económica, se contaba con un gran número de siervos, hombres y mujeres pobres, en su mayoría niñas indígenas y negros encargados de las tareas de mayor exigencia física, ellos pasaban a ser propiedad de los empleadores, y por ende eran explotados. Por otro lado, un factor que propició la explotación fue el de las encomiendas.

Por la encomienda, un grupo de familias de indios, mayor o menor según los casos, con sus propios caciques, quedaba sometido a la autoridad de un español encomendero. Se obligaba éste jurídicamente a proteger a los indios que así le habían sido encomendados y a cuidar de su instrucción religiosa con los auxilios del cura doctrinero (Ots Capdequí,1941:28).

Con lo anterior, el encomendero gozaba de los servicios de los encomendados, prácticamente se convertía en su dueño, puesto que los esclavos estaban confinados a las tierras, y el propietario tenía facultad plena para decidir sobre las acciones de dichas personas, su permanencia en la parcela, al grado tal que, si sus subordinados tenían hijos, estos automáticamente pasaban a ser sus sirvientes.

El trabajo desempeñado por los siervos era remunerado con su protección y evangelización, incluyendo un lugar para vivir dentro de las tierras del señor, puesto que en esta época la organización social dominante era la hacienda, esta puede ser equiparada con los latifundios del feudalismo. Los esclavos se convertían en siervos y el siervo entonces tenía que pagar un tributo al empleador, este pago era en especie, es decir, trabajaban sus tierras generando alimento, inclusive dinero, y aunque este sistema duró por mucho tiempo, a finales de la época colonial, el pago hacia el trabajador cobró más importancia, puesto que, posteriormente fue considerado como una remuneración económica, práctica que fue cobrando auge paulatinamente. Finalmente, se vio un incremento en los decesos de los nativos, lo que inevitablemente mermó la mano de obra indígena.

Para el siglo XIX la mayoría de los sirvientes trabajaban por casa y comida, o con un pago mínimo. [...]la mayoría de los sirvientes (73%) eran indígenas o de casta. El 75% de todos los sirvientes eran mujeres y había discriminación sexual en el salario; por ejemplo, mientras un cocinero ganaba setenta y cinco pesos, una cocinera sólo quince pesos; si a un galopín se le pagaban trece pesos, una galopina sólo recibía ocho pesos (Goldsmith,1981).

La abolición de la esclavitud en México fue un proceso largo, con la llegada del movimiento de independencia, que dio inicio en septiembre de 1810, la esclavitud comenzó a ver su fin, esto no era del todo una cuestión humanitaria, sino que se trató más de una jugada estratégica por parte del movimiento encabezado por Miguel Hidalgo e Ignacio Allende, pues estaban conscientes de que con la abolición de la esclavitud, se debilitaba a los españoles, y se beneficiaba en gran medida a la mano de obra hecha por esclavos. En diciembre de ese mismo año, Don Miguel Hidalgo promulgó un decreto, que pretendía abolir la esclavitud.

“(…) Que todos los dueños de esclavos deberán darles la libertad, dentro del término de diez días, so pena de muerte, la que se le aplicará por transgresión de este artículo. Que cese para lo sucesivo la contribución de tributos respecto de las castas que lo pagaban y toda exacción que a los indios se les exija (…)” (Hernández y Dávalos,2010).

Pese a que existían remuneraciones económicas, México seguía siendo un país dividido económicamente hablando, donde existían ricos y pobres, dominados y dominantes. Para el año 1814, mientras en México se vivía la guerra de independencia, que pondría fin a la época colonial en el país, se llevó a cabo la firma del “Tratado de París”, que fue un antecedente en el tema de la abolición de esclavitud, ya que, hacía un llamado internacional para terminar con esta. Dicho acontecimiento se traduce como un gran paso en la transición de la esclavitud hacia la servidumbre muy allegada, con lo que poco a poco se ganó terreno, en el reconocimiento de un empleo doméstico meritorio a una remuneración económica en forma, es decir, una remuneración monetaria.

Si bien, con estas acciones, la esclavitud no vio ni de lejos su fin, si se marcó el comienzo de un proceso, cuyo propósito se defendió durante el movimiento de independencia. Uno de los documentos que pugnaban por la instauración de una nueva nación y orden social fue “Sentimientos de la nación”, expedido en el año de 1813, y la constitución de Apatzingán de 1814, en ellos se hablaba sobre la libertad e igualdad que debían gozar todos los individuos. Y para 1824, con la independencia consumada, se prohibió el tráfico de esclavos.

En 1829, en el mandato de Vicente Guerrero, se comenzaron a redactar las leyes que consolidaron la abolición de la esclavitud finalmente, en 1937 bajo la vigencia de las siete leyes constitucionales quedó abolida por completo la esclavitud en el territorio mexicano, lo que dio paso a un nuevo modelo de servidumbre.

Para el año de 1857, la Constitución ya hablaba de la libertad que gozaba toda persona nacida o residente en territorio nacional. Aunque la abolición de esclavitud era ya contemplada, las prácticas que quitaban autonomía y suponían la pertenencia de una persona a otra seguían vigentes, llámese

estas servidumbres y/o trabajos forzados. No fue hasta 1948 que, en la Declaración Universal de Derechos Humanos, se establece la prohibición de esclavitud, trabajo forzado y trata en toda forma.

En 1811 la ciudad de México tenía el 30% de su población ocupada trabajando en el servicio doméstico. Esta proporción disminuyó al avanzar el siglo XIX y para 1900 encontramos sólo el 10% de la población económicamente activa como sirvientes domésticos (Salazar,1979).

La fuerza de trabajo empezaba a repartirse en todo el territorio nacional, concentrándose en las zonas en las cuales se requería trabajar el campo y las rentas altas abundaban, dicha distribución generalmente tuvo una tendencia marcada por la migración del centro del país hacia provincia. Por otro lado, cabe mencionar que históricamente este empleo es mayoritariamente realizado por mujeres, tema del que se hablará más adelante. A pesar de que este trabajo empezaba a ser menos visto como ejercicio de la servidumbre, aún existían casos en los que la empleadora le daba lugar en el hogar.

Es importante señalar que aun cuando la esclavitud fue abolida, no representó un gran cambio en el orden social, por diversas razones, pues muchos de los esclavos, como ya se señaló, eran provenientes del continente africano, lo que los dejaba en un país nuevo, lejos de casa, y sin conocer más vida que la que ya tenían, punto que aplica tanto para los esclavos nativos como los africanos, lo que hacía que pese a que la esclavitud era ilegal, no dejaba de ser practicada.

1.4 Derechos laborales de la servidumbre.

Más allá de la abolición de la esclavitud, y si de su práctica seguía vigente en el territorio nacional o no, es decir, si está aún existía o no, las leyes que hablaban sobre derechos laborales o el trabajo en México fueron inexistentes, pues la mayoría de estas, estaban más encaminadas a legislar asuntos políticos y de gobierno. No fue hasta la constitución 1857 en el artículo quinto, que estipulaba lo siguiente:

Nadie puede ser obligado a prestar trabajos personales, sin la justa retribución y sin su pleno consentimiento. La Ley no puede autorizar ningún contrato que tenga por objeto la pérdida o el irrevocable

sacrificio de la libertad del hombre, ya sea por causa de trabajo, de educación o de voto religioso. Tampoco puede autorizar convenios en que el hombre pacte su proscripción o destierro (Marquet Guerrero y Kurczyn Villalobos,2014:254).

En el mismo documento, en el artículo 32, se hace un llamado hacia la igualdad de derecho de los mexicanos en comparación con los extranjeros, para poder ser merecedores de puestos de trabajo y fomentando la creación de escuelas e instituciones para la formación de artesanos y de los oficios.

Años después, ante la caída del Imperio y el inicio de la República como sistema de gobierno, las leyes comenzaron a reformularse, de ahí que la Constitución de 1857 expidiera los primeros códigos mexicanos en materia civil, comercio y penal. De ello resulta el Código civil de 1870 que fue el documento más importante en materia de trabajo.

En este ordenamiento, bajo el título “Contratos de obra”, se reglamentaron seis diversos contratos: el servicio doméstico; el servicio por jornal; el contrato de obras a destajo o precio alzado; el contrato de porteadores y alquiladores; el contrato de aprendizaje y el contrato de hospedaje (Marquet Guerrero y Kurczyn Villalobos,2014:256).

En la Constitución de 1917, los trabajadores domésticos son nuevamente mencionados al comienzo del artículo 123, en el cual se habla sobre el contrato de trabajo, entre los puntos más importantes se encuentran las jornadas laborales que no deben exceder las ocho horas y en referencia a los menores de dieciséis, no mayores a seis horas de trabajo; los derechos y prestaciones y sobre todo el salario.

El 18 de agosto de 1931, con referencia en la Ley de trabajo expedida en Veracruz, en 1918, se crea la Ley federal del trabajo (LFT), basada en el artículo constitucional anteriormente mencionado, dicha ley viene a regular los derechos laborales de los empleados de los distintos sectores del país y principalmente al derecho de los sindicatos, pero en este documento existe un capítulo dedicado especialmente a los empleados domésticos.

“En términos de la nueva y vigente LFT, se ha venido a definir mejor la situación de los domésticos aun cuando se permite que el pago del salario se haga en especie, ya que los alimentos y la habitación forman parte del salario de este tipo de trabajadores En su artículo 334 establece que ‘... la retribución del doméstico comprende, además del pago en efectivo, los alimentos y la habitación’. Para los efectos de esta Ley, los alimentos y habitación se estimarán equivalentes al 50% del salario que se pague en efectivo...” (Ríos,2000:11).

Pese a que se estipulaban las relaciones de empleado-patrón, las labores que tenía que cumplir los empleados domésticos, no les aseguraba la permanencia en el empleo, debido a que se otorgaba al empleador la posibilidad de romper con la relación laboral en el momento que le fuera preciso, sin explicaciones.

En el artículo 343 de la LFT, el patrón podrá dar por terminada la relación de trabajo sin responsabilidad, dentro de los treinta días siguientes a la iniciación del servicio y en cualquier tiempo, sin expresión de causa, pagando las indemnizaciones previstas en los artículos 49, fracción IV, y 50 de la propia LFT (Ríos,2000:13).

La Ley federal del trabajo estuvo vigente por un periodo de casi cuarenta años hasta que fue derrocada y sustituida en el año de 1970, bajo el gobierno de Díaz Ordaz, sin embargo, los derechos de los trabajadores domésticos no fueron modificados.

En abril de 2019, después de cuatro meses de resoluciones, en el Senado de la República, fue aprobada la reforma a la Ley Federal del Trabajo en materia de seguridad social para las empleadas domésticas, dicha modificación quedó asentada y publicada en el diario oficial de la federación, como un complemento del artículo 334.

“Artículo 334 Bis. - Las personas trabajadoras del hogar contarán con las siguientes prestaciones conforme a las disposiciones de la presente Ley y estarán comprendidas en el régimen obligatorio del seguro social:

- a. Vacaciones;
- b. Prima vacacional;
- c. Pago de días de descanso;
- d. Acceso obligatorio a la seguridad social;
- e. Aguinaldo; y

f. Cualquier otra prestación que se pudieren pactar entre las partes.” (Secretaría de gobernación,2019).

Por otra parte, en las reformas que se realizaron a la Ley Federal del trabajo en 2019, también quedó establecido que la edad mínima para prestar servicios como empleado/a doméstico/a es de 15 años, estipulando que sus jornadas no deben exceder las seis horas y deben tener la secundaria concluida o en su defecto el empleador debe ayudar a que la concluya.

1.5 La mujer en el campo laboral.

El panorama laboral para las mujeres lucía bastante complicado, según datos del Censo General de Población de 1970, en nuestro país, sólo 17 de cada 100 mujeres desarrollaban actividades económicas. Cifra que posteriormente fue aumentando según las Encuestas Nacionales de Empleo de 1991 y 2002. Aunque existe poco registro de la actividad femenina en el siglo pasado, en la época de la Revolución Mexicana, la mujer dejó huella realizando un papel importante en el desarrollo de México.

Martha Rocha (2015) explica la participación de la mujer, y las agrupa en propagandistas, enfermeras, soldados y feministas. Así mismo, en el gobierno de Porfirio Díaz se tenía como principal función el desarrollo y modernización de nuestro país, el resultado permitió que existieran mujeres letradas, con estudios y una profesión.

El que ellas contarán con una formación académica se debe a que, en el Porfiriato, el proyecto se caracterizó por encauzar al país a su modernización e insertarlo en el plano internacional, razón por la que en dicho proyecto la educación fue fundamental para llevar a México por la ruta del progreso. (Rocha,2015:202)

Las enfermeras jugaron un papel fundamental durante la guerra que estaba aconteciendo; diferentes organizaciones surgieron durante la batalla, por ejemplo, los pertenecientes al ejército Maderista contaron con una organización llamada Cruz Blanca Neutral, la cual dirigió la enfermera Elena Mejía.

El estudio de dichas carreras fue la oportunidad que tuvieron las mujeres de profesionalizarse e insertarse en el espacio público sin violentar los ideales de género de la época (Rocha,2015:202)

Durante la Revolución Mexicana, esta profesión se vio muy solicitada, ya que no existía personal suficiente para atender a los heridos, por tal motivo había dos tipos de enfermeras; las enfermeras profesionales y aquellas que no tuvieron una formación como tal, pero que, de igual manera, fueron solicitadas y sirvieron de mucha ayuda para atender a los soldados.

Muy pocas fueron las que se incorporaron a las brigadas sanitarias del ejército como enfermeras militares, ellas percibieron haberes que se establecieron de acuerdo con dos categorías: enfermeras de primera eran las tituladas y de segunda las no tituladas, y recibieron por sus servicios cuatro y tres pesos diarios, respectivamente: el grado más alto que ostentaban en la jerarquía militar fue el de teniente y los médicos, coronel y mayor (Rocha,2015:208).

Es importante mencionar también a las soldaderas, quienes ejercieron un papel fundamental en la Revolución; si bien es cierto que la mujer comenzaba a ejercer diversas funciones, aún no lograba dejar atrás lo que era la única “función” permitida y bien vista por la sociedad: el trabajo del hogar.

Ellas trasladaron la domesticidad de sus hogares a los campamentos de guerra, cumpliendo el servicio de intendencia que, aun cuando corresponde al ejército, fue realizado por el conjunto anónimo de mujeres que acompañaron a sus hombres de tropa (alimentación, lavado de ropa y cuidado de los soldados) (Rocha,2015:212).

Sin embargo, a pesar de ser “consideradas” para levantarse en armas o atender a los soldados, que en ese momento se debatían entre la vida y la muerte, el trabajo que ellas ejercieron no les valió de nada, porque no existió ningún tipo de pago económico, y al año siguiente, fueron dadas de baja.

Las mujeres han participado en el desarrollo económico de México de diversas formas. Las dos principales han sido el trabajo doméstico y el empleo en actividades referidas al mercado económico. Dicha participación ha estado condicionada por los cambios generales del desarrollo socioeconómico mexicano, aunada con su propia condición de género (Gago,1998:110).

Hacia 1950, 13 por ciento de las mujeres mexicanas de 12 años y más eran consideradas como económicamente activas. En 1970, dicha cifra ascendió a 16 por ciento y en 1979 alcanzó alrededor del 21 por ciento (Gago,1998:110).

Después de este movimiento revolucionario, el panorama de la servidumbre en México volvería a cambiar, ya que se crea un nuevo orden jerárquico en cuestión social y económica, favoreciendo a caudillos importantes del movimiento revolucionario con una nueva repartición de tierras. Siendo la base para una nueva construcción de este concepto ya que con una este nuevo orden y la reciente participación de la mujer en tareas de apoyo al movimiento, el concepto de servidumbre se iría

diluyendo para irse transformando en empleo; aunque dicho proceso sería largo ya que concretaría un cambio significativo del año 1920 hasta el año 1970.

CAPÍTULO II. La empleada doméstica

2.1 Concepto de empleada doméstica.

Actualmente el empleo doméstico puede ser concebido como un oficio más dentro de la sociedad, sin embargo, es un fenómeno que se ha llevado a cabo desde hace mucho tiempo. El objetivo de este capítulo es conocer los orígenes de dicho concepto e identificar, a través de un recorrido por el marco jurídico las transformaciones que ha sufrido este trabajo en cuanto a los derechos, obligaciones y condiciones en las que se desarrolla.

El concepto de empleo doméstico está estrechamente relacionado con el de servidumbre, por lo tanto, es necesario revisar los orígenes sociales de la misma. Dichos orígenes se remontan a la práctica de la esclavitud. Sin embargo, el trabajo doméstico tiene sus orígenes en el surgimiento de las sociedades industriales de finales del siglo XIX.

Diversos autores definen las características del surgimiento del trabajo doméstico urbano como son: la migración del campo a la ciudad, el crecimiento de la pobreza, etc.

“La pobreza es la razón principal de muchas prácticas malvadas que prevalecen en la sociedad y una persona puede verse obligada a trabajar como ayudante doméstico si está en situación de pobreza. No es que quiera trabajar como ayudante doméstico, pero las circunstancias son tales que se vio obligado a trabajar y no hay forma de salir de la situación” (Sandhu,2017:44).

La división del empleo doméstico y del trabajo ha sido histórica, desde la servidumbre en el siglo XVII, el sirviente que cortaba el pasto, el niño que limpiaba los cuchillos, la empleada de cocina que ordenaba la casa, eran concebidos como distintos aspectos de las capacidades y habilidades de su amo (Steedman,2004;102). Dentro del trabajo doméstico, existe una división laboral orientada por labores y espacios atribuidos a un género:

“Aunque un número considerable de hombres trabaja en el sector – con frecuencia como jardineros, chóferes o mayordomos – sigue siendo un sector donde predominan las mujeres: 80 por ciento de todos los

trabajadores domésticos son mujeres” (Organización Internacional del Trabajo,s.f).

Para los hombres, el trabajo doméstico implica desempeñarse como jardineros, choferes, mientras que para las mujeres, la división sexual del trabajo las encasilla en desarrollar funciones propias de la condición femenina (Rodgers,2009:73).

La investigación está centrada en el concepto de las empleadas domésticas o trabajadoras del hogar, quienes son definidas como aquella persona que residiendo o no en el lugar de trabajo, ejecuta tareas de aseo, cocina, lavado, planchado, cuidado de niños, jardinería, cuidado de animales y demás tareas propias del hogar. (Hablemos de empleadas domésticas,s.f.)

“Sus labores pueden incluir tareas como limpiar la casa, cocinar, lavar y planchar la ropa, cuidar de los niños, de los ancianos o de los miembros enfermos de la familia. Trabajan como jardineros, vigilantes o chóferes de la familia e, incluso se ocupan de las mascotas del hogar” (Organización Internacional del Trabajo,s.f).

La organización social en la que vivimos les atribuye el trabajo doméstico a las mujeres, puesto que, desde la sociología del hogar, se habla de éste como: “la unidad de convivencia, el lugar donde se vive la intimidad, con la familia, y donde se desarrolla la vida privada. Hace referencia tanto al lugar donde se vive como a las personas que lo habitan formando una familia. Se identifica frecuentemente con vivienda, familia, forma de convivencia y lugar de residencia.” (Sánchez,2017:18) De esta manera, el hogar como institución social representa un lugar de convivencia en el que cada habitante del lugar se relaciona mediante vínculos, valores, configurándose, así como una unidad familiar, es por eso por lo que, el género femenino se ha relacionado con las labores domésticas de una manera casi innata:

“Son actos repetidos y rutinarios, los que encierran el trabajo doméstico de las mujeres en sus casas. Se re-piten día a día, se consumen, se deshacen. Cada maña-na estiran las camas y por las noches al dormir ya están desarmadas. Al otro día, todo vuelve a reempezar y esto, repetido

desde niñas hasta viejas. ¿Cuántas veces, cuántas horas? La comida, día tras día se hace y se acaba al ser consumida; la ropa se lava y se ensucia. Todo lo que hace la mujer en la casa parece ser realizado para que se acabe, se ensucie, se vuelva a tener que hacer. Y la historia se repite generación tras generación porque, desde niñas, las mujeres repiten los gestos de sus madres. En este sentido, la historia de la mujer es siempre la misma; lo que ha cambiado a través de los años no ha sido lo que se hace ya que abuelas, madres e hijas, han hecho lo mismo. Lo que ha cambiado ha sido la forma de hacerlo: de lavar en el río a lavar en la arte-sa y, a veces, ahora último, en lavadora” (Mack et al.,1986:6).

En este sentido, la definición de empleo doméstico del INEGI nos dice que es “un conjunto de actividades dirigidas a la producción de bienes y servicios cuyo objetivo es el mantenimiento de la vida humana mediante el cuidado, educación y bienestar de la población.”² (INEGI,2015:1) encuentra correlación con la estructura de convivencia social que ha llevado a encasillar al género femenino en las funciones laborales domésticas específicas “en estas actividades podemos encontrar todo lo relativo de la ropa (lavar, planchar y coser), limpieza de la casa, preparación de alimentos y socialización de los niños” (Goldsmith,1981).

Podemos encontrar dos tipos de trabajo doméstico, el trabajo remunerado y el no remunerado, ‘‘Por otro lado, el trabajo doméstico remunerado y no remunerado pocas veces está considerado cuando se trata de analizar el funcionamiento de la economía de una sociedad’’ (Bautista,2012:16), no obstante, es necesario aclarar que para la consideración de un trabajo doméstico remunerado es necesario el goce de un sueldo, sin importar que sea en efectivo o especie. Mientras el no remunerado lo constituyen todas las actividades de cuidado del hogar y de las personas que se realizan a diario sin recibir retribución financiera a cambio (Bonnafé,2017).

“Otro de los factores que contribuyen para colocarse dentro del trabajo doméstico remunerado es la escolaridad que alcanzan, la especialización

² 1 Red Nacional de Trabajadoras del Hogar en México. <http://redtrabajadorasdelhogar.blogspot.mx/>

o la experiencia previa con la que cuentan para colocarse en un trabajo, por lo que se sienten obligadas a buscar un hogar donde colocarse, con una experiencia previa que adquirieron en su propio hogar” (Bautista,2012:15).

En el sistema económico mexicano, el trabajo no remunerado (TnR) es un subsidio invisible para el mismo sistema, ya que en 2015 el TnR alcanzó un equivalente a 4.4 billones de pesos, lo que representó el 24.2% del Producto Interno Bruto del país (Bonnafé, 2017). El trabajo doméstico remunerado es realizado primordialmente por mujeres, 95 de cada 100 empleados en esta actividad son mujeres. De ellas, 85.8% realizan tareas de limpieza en hogares particulares, 8.2% son cuidadoras de personas y 5.0% son lavanderas y/o planchadoras en casas particulares (INEGI,2015:6).

Actualmente se mantiene la lucha porque este oficio sea reconocido y remunerado como corresponde, sin embargo, es de suma importancia conocer la historia y el surgimiento de todo lo que ha conllevado esta actividad.

2.2 Historia.

Es bien sabido que el empleo doméstico es una de las ocupaciones más antiguas del mundo. Pues desde que se hizo la división sexual del trabajo, mientras que a los hombres se les otorgó el papel de proveedor, las mujeres desempeñaron el papel de la “ama de casa”, pues tenían que quedarse en el lugar de residencia, alistando todo lo necesario para preparar los alimentos traídos por su cónyuge y al cuidado del hogar y los hijos.

“Las mujeres predominan en todas las ocupaciones de cuidado a personas tales como el servicio doméstico, la educación, la salud, cuidados a niños, ancianos y discapacitados. Al mismo tiempo, la transposición de esas imágenes explica la forma en que se construye socialmente el valor del trabajo de las mujeres” (Valenzuela y Mora,2009).

Con base en lo anterior, puede decirse que, desde sus inicios, el ejercicio de la servidumbre ha descansado fundamentalmente en el sexo femenino, lo que pone de manifiesto que la estructura Jerárquica inherente a esta actividad ha tenido pocas o nulas variaciones con el paso del tiempo, debido a que tiene sus orígenes en una práctica, que, en su momento, fue uno de los pilares fundamentales para el desarrollo económico de las colonias españolas, nos referimos a la esclavitud.

“También en el México prehispánico las élites gozaban del privilegio de delegar las tareas domésticas en fuerza de trabajo esclava o servil, fundamentalmente femenina. Una diferencia sustancial con la tradición hispana es que estos sirvientes nunca eran remunerados monetariamente(...) El componente étnico desempeñó sin duda un papel esencial (...) en 1811, 73% de los sirvientes registrados en una muestra de la población total de la Ciudad de México pertenecía a las categorías de ‘indio y casta’” (Ariza,1998:7).

Con la llegada de los españoles y la colonización del México prehispánico, el empleo de fuerza de trabajo indígena se utilizó para satisfacer las necesidades de los grupos dominantes y privilegiados, aún sin remuneración económica alguna, no obstante, fueron recompensados con alimentos y un lugar para vivir, es decir, la remuneración era mínima y en especie. Es característico de aquella época, imágenes en las que españoles peninsulares o criollos ricos permanecían rodeados de una tropa de sirvientes, pues hasta las familias menos favorecidas tenían, por lo menos, uno o dos sirvientes, generalmente mujeres indígenas apenas entradas en la adolescencia. Pues en palabras de Kicza, describiendo la forma de vida de la elite urbana de la Nueva España, afirma que:

“Según el censo de 1811, Gabriel de Yermo vivía con su esposa, cinco hijas, un hijo, ocho comerciantes -tres de los cuales eran sus sobrinos- y un capellán. Eran atendidos por 25 sirvientes. La casa de José Juan de Fagoaga, en ese mismo año, albergaba a 10 miembros de su familia, 12 asociados y 14 sirvientes”. Los sirvientes de estas grandes casas podían duplicar la población total del hogar. Esta comunidad de empleados se formaba de españoles de clase baja, mestizos, negros e indios. Sus

miembros cuidaban de las necesidades de estas extensas familias y sus asociados los acompañaban en sus paseos en carroza por las calles de la ciudad y por el campo, se ocupaban de la casa y preparaban la comida” (COPRED,s.f.).

En nuestro país, antes de la independencia, los empleados domésticos, denominados en aquellos tiempos “criados o sirvientes”, además de cocinar, lavar, coser, limpiar y atender las necesidades personales de “sus amos” y las de sus hijos, estaban obligados a defender a su patrón y sus pertenencias, incluyendo sus tierras, ante cualquier percance que pudiera llegar a presentarse, de lo contrario podrían ser acusados de homicidio. Confiriéndoles así, una obligación, un peso, un lastre, con el que obviamente no tenían que cargar, pues con la ficción sostenida de formar parte de la familia, se les otorgaba la obligación de proteger a la que se decía ser su familia.

Para los primeros años del siglo XIX, de la población económicamente activa, solo el 30% se ocupaba en el ejercicio del empleo doméstico (Salazar,1979) y dentro de este porcentaje, además de considerarse a las personas que se dedicaban exclusivamente a esta actividad, también se contemplaban a los aprendices de los oficios propios de la época tales como: la panadería o el comercio de cárnicos, por nombrar algunos, lo anterior es importante mencionarlo porque si bien el servicio doméstico, es una actividad cuyos esfuerzos se proyectan solamente a la producción de valores de uso, es decir, de servicios, y especialmente personales, este muchas veces se mezclaba con actividades de carácter productivo, es decir, aquellas cuya finalidad era la de producir objetos o mercancías.

Lo anterior pone de manifiesto la difusa línea que separaba las dos grandes categorías de actividades económicas mencionadas anteriormente, es decir, por un lado, tenemos a las actividades económicas orientadas únicamente a la producción de valores de uso, es decir, únicamente producción de servicios, y por el otro, las actividades enfocadas a la producción de objetos y mercancías. Lo que pone en evidencia la deficiente distribución del trabajo, dando pie a que los empleados domésticos se hicieran contribuyentes, es decir, acreedores al pago de impuestos, pues por lo menos, durante la primera mitad de este siglo, los empleados domésticos estaban incluidos en el cobro de impuestos, a pesar de que su labor no estaba considerada dentro de las actividades económicas de carácter productivo, lo que los eximía del pago de impuestos. Esta mala gestión afectó enormemente la economía de las personas

dedicadas a esta labor, pues evidentemente destinar parte de su salario, de por sí precario, los ponía en una situación aún más difícil.

“En 1823 todo aquel que recibía renta, salario, sueldo, giro o tema alguna industria personal debía pagar lo correspondiente a tres días de trabajo al año; para los sirvientes se añadió el importe de real y medio más por concepto de casa y comida, pero se derogó en 1838 (...) para los sirvientes y para los militares de ‘inferior clase’ y todas las personas de ‘bajo rango social’ a quienes se les suspendieron además, los derechos particulares del ciudadano (votar y ser votado)” (Salazar,1979).

Aunado a lo anterior, y a pesar de que las mujeres conformaban el 72% de la fuerza laboral de trabajo dedicada al trabajo doméstico (Salazar,1979) el complejo panorama general se complicaba aún más para ellas, pues la brecha salarial era enorme en comparación con sus homólogos masculinos.

Por otra parte, una constante que prevaleció en todos los acuerdos laborales del siglo XIX, como requisito para ser contratada o contratado como empleado doméstico, era, y en menor medida sigue siendo, el demostrar haber sostenido una relación personal con sus anteriores empleadores, es decir, una recomendación, lo que hoy vendría siendo una “carta de recomendación”. Debido a que en aquella época se le daba preferencia a la actitud de una persona poniendo en segundo plano su aptitud, es decir, una persona honesta, fiel y leal era mucho más valorada que aquella que mostraba destacadas habilidades manuales o intelectuales. Lo anterior se debe a que se buscaba preservar la moral y los intereses familiares. A lo que Manuel Payno, escritor y periodista mexicano, escribió.

"En México, para admitir un criado basta que presente un papel que diga conozco a fulano de tal que se ha portado con honradez durante el tiempo que me ha servido. Y para que conste..." (Salazar,1979).

No obstante, esta medida a pesar de ser implementada en ambos sexos, de nueva cuenta tuvo mayores repercusiones para las mujeres, ya que en ellas recayeron los trámites inherentes al lento y desleal proceso de contratación por parte de otro empleador.

“junto a la ‘recomendación’ que una cocinera llevaba a su nuevo amo iba otro papel, el cual mostraba las deudas de aquélla con su antiguo amo por la compra de unos zapatos, botines y otras prendas, sumando un total de 34 pesos. El nuevo amo pagó la deuda al antiguo y la cocinera tendría que pagarle a su patrón nuevo un ‘abono’ a razón de tres pesos sobre su salario mensual, que era de cuatro pesos, es decir el 75% de su salario. la única manera posible para adquirir bienes era a través del préstamo del amo, porque el salario no alcanzaba: un par de zapatos costaba 9.50” (Salazar,1979:70).

Posteriormente, la división del trabajo evolucionó a tal grado que se logró una clara distinción entre las actividades productivas y el trabajo doméstico. Como consecuencia, la labor doméstica concentró a un gran número de personas en las principales ciudades del país, destacando por mucho la Ciudad de México, en cuyo centro se concentró la mayor cantidad de trabajadores. En relación con lo anterior, la distribución de las personas que conforman la fuerza laboral doméstica tuvo un reparto dispar entre el centro y las periferias. Pues la distribución de los empleados domésticos, llamados en esos entonces sirvientes, se hizo en función de la plusvalía propia de la zona o región, es decir, en aquellas zonas en las que el valor de la tierra y las rentas eran altos, había una mayor densidad de sirvientes, pues en estas zonas radicaban las personas con poder adquisitivo alto, tales como: comerciantes, profesionistas, militares, eclesiásticos de alta jerarquía y artesanos pudientes. Por ende, podían permitirse el “contratar” un gran número de empleados. (Salazar,1979)

Algunos comerciantes y funcionarios públicos nos demuestran (con el número de sirvientes que ocupaban, 5, 10 o más) que disponían de excedente económico. Asimismo, los conventos de monjas (La Concepción, La Encarnación, Regina, Sta. Clara, etc.) que poseían capitales ‘corrientes’, gran número de propiedades urbanas que generaban rentas y cuantiosas dotes, es decir, una parte significativa del excedente social ocupaban ‘criadas’ que sobrepasan, en algunos casos, el número de monjas” (Salazar,1979).

Caso contrario, en las zonas donde las rentas eran bajas, ocupaban menos sirvientes.

“El porcentaje de sirvientes respecto a la población total de la zona central era de 25.5%, en cambio en la zona suroriente era de 15.2% y en las zonas norte y oriente sólo de un 5.2%. El porcentaje de sirvientes del conjunto de estas zonas representaba el 11.0%”(Salazar,1979).

De lo anterior, se desprende un fenómeno social propio del entorno doméstico que debemos tener en consideración. Nos referimos a su fraccionamiento y designación en función de su lugar de residencia y de trabajo, pues los empleados que trabajaban y vivían en el mismo lugar, fueron denominados “sirvientes-domésticos”, y normalmente laboraban y radicaban en zonas de alta plusvalía. En contraparte, los que no residían en su lugar de trabajo, fueron nombrados sirvientes-servicio, quienes vivían en zonas de renta baja. En conjunto formaban el denominado “servicio doméstico” (Salazar,1979). Ahora bien, las principales diferencias entre estas dos categorías radican en que los primeros, los sirvientes-domésticos, quienes generalmente eran personas solteras, por sus condiciones laborales gozaban de casa y comida, mientras que los “sirvientes-servicio”, además de gastar en transporte, tenían que mantener su casa y familia.

Otro aspecto importante a tener en cuenta es que, en las zonas de renta alta, los sirvientes desempeñaban tareas “comunes” y de “especialidad”. los “sirvientes- domésticos”, generalmente residentes en su lugar de trabajo, eran quienes se encargaban de las actividades encaminadas a satisfacer necesidades elementales. Ejemplo de ello, son las cocineras, que, si bien no lo eran, se encargaban de la preparación de alimentos; las molenderas, que procesaban lo cosechado para hacerlo plenamente comestible; de igual manera los servicios de la nodriza, se destinaban propiamente a la crianza de los niños. Por otra parte, las tareas que requerían cierta “especialidad” eran desempeñadas por los “sirvientes-servicio”, dichas tareas les conferían un “rango superior”, es decir, se les consideraba sirvientes especializados en ciertos ámbitos. Recibían la categoría de camaristas, encargadas exclusivamente del aseo de las habitaciones; lavanderas, encargadas de lavar la ropa y las costureras, que se ocupaban de confeccionar la ropa y mantenerla en buen estado.

Dicho lo anterior, no debemos olvidar que la división del trabajo, antes mencionada, redujo de forma significativa el número de personas que se ocupaban de las labores domésticas. Y, por ende, el impacto

económico del empleo doméstico disminuyó paulatinamente, lo que propició una alta oferta de personas dispuestas a migrar a destinos más prósperos.

“64% del total de sirvientes eran migrantes, 88.5% como sirvientes-domésticos y 10.0% como sirvientes-servicio (...) un significativo 19.7% se integraba al servicio doméstico. Podemos pensar que estas labores eran en la ciudad, una de las alternativas de ocupación más viables para la población desempleada, especialmente para los migrantes” (Salazar,1979).

En este sentido, la incorporación de cada vez más mujeres al campo laboral, y la constante inmigración de provincia hacia las grandes ciudades, fueron los principales factores que favorecieron en gran medida la inserción de un importante número de personas en el ámbito del trabajo doméstico, más propiamente llamado trabajo en el hogar. No obstante, un siglo después las estadísticas se verían en ascenso, las mujeres que realizaban este oficio serían cada vez más, aunque con el paso de los años dichas estadísticas irían variando acorde al tiempo.

“Para 1910, la mitad de las trabajadoras del entonces Distrito Federal (D. F.), se dedicaban al trabajo del hogar, pues no había oportunidades en otros sectores: la Ciudad de México crecía, las mujeres fueron expulsadas de las zonas rurales por el abandono del campo y les faltaba capacitación escolar”. (CONAPRED,2016)

Posteriormente, en la década de los 30, dicha cantidad mencionada, es decir, el 50%, disminuyó hasta un 43%, dicha tendencia, se mantuvo relativamente constante. No obstante, a inicios de la década de los 40, la demanda de mano de obra femenina alcanzó su punto cúspide, pues por cada 100 hombres laborando en el ámbito doméstico había 242 mujeres (STPS,2016). Fue así como la creciente demanda de fuerza laboral femenina puso de manifiesto la importancia de las mujeres dentro del campo laboral, pues como señala Estela Serret:

“Las mujeres han trabajado en todas las sociedades conocidas a lo largo de toda la historia de la humanidad, tanto en labores de producción como

de reproducción social, pero su trabajo ha sido invisible por el principio de división sexual del trabajo, donde los hombres son quienes, en su papel de proveedores, salen al mercado de trabajo, y con ello las mujeres en las clases medias requirieron, en mayor medida, quienes les ayudasen en las labores domésticas, consideradas como su responsabilidad” (Serret,2006).

Las cifras contenidas en las estadísticas, sobre el número de trabajadoras dedicadas al empleo doméstico, sufrieron inestables fluctuaciones, ya que en cierta década podía verse un vertiginoso aumento en la incidencia de mujeres que se dedicaron a esta labor, y a la década siguiente la tendencia cambiaba abruptamente, pues para la década de los 50 la cantidad disminuyó.

“Entre 1921 y 1940, aproximadamente, una de cada tres mujeres trabajadoras laboraba como empleada doméstica; en 1950, esta cifra se redujo a una de cada cuatro” (CONAPRED,2016).

En la década de los 60, es cuando de nueva cuenta se inicia una tendencia a la alza en la injerencia de las mujeres en el campo del empleo doméstico. No obstante, es en este periodo cuando esta actividad tiene una gran estigmatización por parte de los varones y las clases acomodadas, relegando a dichas trabajadoras a un panorama sombrío.

“Reconstruir los caminos por los que se habían delimitado ‘trabajos apropiados para su sexo’, destacando el peso que en distintos casos adquirieron las alianzas entre las elites y los varones trabajadores en la exclusión de las mujeres de ciertas ocupaciones, y evidenciando el lugar de distintos agentes estatales en la [estigmatización de los roles domésticos] de las mujeres. Sin embargo, en esta historia, las empleadas domésticas ocuparon un lugar más bien opaco”(STPS,2016).

No está de más recordar que, durante esta década, la década de los 60, es cuando la brecha salarial y la discriminación, se presentaron con mayor fuerza en el campo laboral, para las mujeres, puesto que su trabajo era visto como una labor complementaria a las acciones realizadas por el hombre, por ende, a las mujeres se les desplazaba al ejercicio de funciones menos valoradas correspondientes a su condición.

A diferencia de la década anterior, en los años 70, esta labor fue más apreciada y solicitada, pues en esta década, la cantidad de mujeres laborando en este campo ascendió a 926 por cada 100 hombres, debido a que su fuerza laboral fue acaparada por las actividades domésticas remuneradas (STPS,2016). En consecuencia, las trabajadoras del hogar representaron la cuarta parte de la población económicamente activa de la ciudad.

Para la década de los 80 y 90, de nueva cuenta la tendencia por parte de las mujeres de dedicarse a esta labor se vio menguada, ya que la importancia de esta ocupación se redujo, frente a otras profesiones, tales como las relacionadas al comercio y a las tareas de oficina. “En 1990 encontramos que sólo una de cada nueve mujeres en el mercado laboral es trabajadora doméstica” (STPS,2016).

A principios del siglo XXI, cuando la economía nacional experimentó un crecimiento sostenido, muchas mujeres se incorporaron al campo laboral, pero esta vez desempeñando labores de oficina, principalmente las pertenecientes a la industria extractiva del país (Cámara de Diputados,2006), lo que se traduce en una feminización del campo laboral en México. En el año 2000 únicamente el 12% de la población económicamente activa de mujeres desempeñaban labores como empleadas domésticas (Durin,2015). De acuerdo con datos presentados por el INEGI, en el año 2010, el 3.5% de la población ocupada del país labora como empleados domésticos, es decir, 1.58 millones de personas, de las cuales el 94.2% son mujeres (INEGI,2011), mientras que en 2019, esta ocupación es llevada a cabo por el 4.5% del total de personas económicamente activas, lo que se traduce en 2.5 millones de personas, de las cuales 2.2 millones son mujeres (INEGI,2020).

En 2016, como un acto sin precedentes, Maria Rosario Garduño Gómez, una empleada doméstica que brindó sus servicios por 50 años y quien fue despedida, presentó una denuncia ante la junta de conciliación y arbitraje de la Ciudad de México para solicitar: indemnización, aguinaldo, pago de salarios caídos, vacaciones, prima vacacional, prima de antigüedad, pago de horas extra, inscripción al IMSS; esta demanda impulsó la solicitud de las trabajadoras del hogar al IMSS. (Milenio,2018)

“También la mayoría de personas ocupadas en el trabajo doméstico se encuentran en condición de informalidad: Hasta el segundo trimestre de 2016, 97.6% de trabajadoras y trabajadores domésticos tiene un empleo informal. En el caso de los hombres, la tasa es de 83.6%, para las mujeres de 98.4%. El número de hombres en la ocupación es reducida, 123 mil trabajadores, en comparación con 2.1 millones de mujeres, es decir una proporción de 1 a 10” (STPS,2016:52).

La informalidad que se menciona anteriormente conlleva a una inestabilidad y una desprotección hacia este sector laboral, los contratos “hablados o de palabra” y la falta de especificación de las funciones a realizar, hacen que el empleo doméstico siga sin tener el reconocimiento y la valoración que merece, aunque en fechas recientes se han suscitado avances en pro de los empleados domésticos.

2.3 Condiciones jurídicas y laborales del empleo doméstico en México.

La garantía en los derechos laborales ha sido una lucha constante en la historia mundial, por ello hoy en día se considera un elemento indispensable para el ejercicio de cualquier empleo. Ante la creciente ocupación del trabajo doméstico remunerado en el campo laboral en México, se ha luchado para conseguir que sea un empleo reconocido y que cumpla con las condiciones que cualquier otro trabajo tiene, por ello es importante ver cómo es que llegó al panorama actual, abordando en primera instancia la evolución que ha tenido el marco jurídico en nuestro país en contraste con las condiciones laborales en las que esta actividad se desempeña.

La garantía de los derechos dentro de este campo laboral ha sido irregular y ha tenido avances lentos; en el año de 1906, el Partido Liberal Mexicano ya propone establecer un salario mínimo y una jornada máxima para trabajadores domésticos (Goldsmith,1992:79) este hecho tuvo ecos en la Constitución de 1917 que en el título sexto, “Del trabajo y de la previsión social”, se menciona a los empleados domésticos y se pretende que las relaciones laborales para este sector sean establecidas con base en estas leyes, sin embargo las labores y las cláusulas de sus contratos no se definían de esta manera, no se puede dejar de lado el alto nivel de analfabetismo en esta clase trabajadora y las grandes necesidades que un México posrevolucionario dejaba a cuestas. Por lo que las labores de las y los empleados domésticos se desempeñaron de la misma manera y en las condiciones anteriores, teniendo como principal remuneración techo y comida.

En el año de 1931 se publica la primera Ley Federal del Trabajo, que dedica el capítulo VII, con tres artículos, pretendiendo llevar a cabo y consolidar el contrato empleador-empleado. Entre los rasgos más importantes que señalan estos artículos, encontramos que los empleadores deben abstenerse de maltratar de obra o palabra al empleado, así como brindarle ayuda económica en caso de enfermedad o muerte y que el otorgarle alimento y comida únicamente es considerado como el 50% del salario otorgado.

En el año de 1943, bajo el gobierno de Miguel Ávila Camacho, se crea el Instituto Mexicano del Seguro Social, y en la emisión de su primera legislación, dejó a las y los trabajadores domésticos, como parte del grupo que no hacía como obligatoria su inscripción a éste por parte de los patrones.

En 1970, se hace una reformulación de la Ley Federal del trabajo y se presentan algunos cambios representativos para la situación de los empleados domésticos, uno de los más importantes es que el salario mínimo que percibirán debía ser establecido por las Comisiones Regionales y debía ser aprobado por la Comisión Nacional de los Salarios Mínimos. También se estipula en esta Ley, que los trabajadores domésticos pueden dar por terminada la relación laboral con ocho días de antelación en el aviso al patrón, por su parte éste podrá terminar la relación cuando quiera y sin tener que explicar siempre y cuando hayan pasado 30 días de iniciada la relación laboral y con la indemnización establecida por la misma Ley.

Aún con los cambios que se hicieron en las leyes del trabajo las mujeres que ejercían la labor doméstica remunerada seguían desprotegidas en algunos de sus derechos básicos. Cómo la falta de acceso a servicios de seguridad social por parte de su empleo. Esto permitía que muchas de las condiciones laborales que aún existían fueran acordadas de manera informal.

“En 1988, en Bogotá, se celebró el primer Congreso de Trabajadoras del Hogar, donde se formó la Confederación Latinoamericana y del Caribe de Trabajadoras del Hogar (CONLATRAHO), y se designó el 30 de marzo como Día Internacional de las Trabajadoras del Hogar. La representante de México fue Marcelina Bautista, proveniente de una comunidad indígena oaxaqueña, ella ha dedicado la mayor parte de su tiempo en la lucha de los derechos y el reconocimiento de las trabajadoras del hogar” (CONAPRED,s.f.)

En el año 2000, en México, Marcelina Bautista funda el Centro de Apoyo y Capacitación para Empleadas del Hogar (CACEH), y con ayuda del CACEH el 30 de agosto de 2015 se creó el Sindicato Nacional de Trabajadores y Trabajadoras del Hogar (SINACTRAHO). “CACEH busca profesionalizar el trabajo en el hogar, mientras que SINACTRAHO lucha políticamente” (CACEH,2020).

En el 2018 la Suprema Corte de Justicia de la Nación ordenó al IMSS reformular y crear un programa piloto, para la incorporación al régimen obligatorio, a las trabajadoras del hogar, un año después fueron presentadas las modificaciones a la Ley Federal del Trabajo (LFT) destacando, como resultado de lo anterior:

Artículo 334 Bis. - Las personas trabajadoras del hogar contarán con las siguientes prestaciones conforme a las disposiciones de la presente Ley y estarán comprendidas en el régimen obligatorio del seguro social:

- a. Vacaciones.
- b. Prima vacacional.
- c. Pago de días de descanso.
- d. Acceso obligatorio a la seguridad social;
- e. Aguinaldo.
- f. Cualquier otra prestación que se pudieren pactar entre las partes.

Así fue como el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) en compañía de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social (STPS), en el 2019, dieron inicio con los registros para el Programa Piloto para la Incorporación de Personas Trabajadoras del Hogar, afiliación que en principio es voluntaria, pero que para octubre de 2020 es una obligación de los empleadores hacer con las trabajadoras del hogar, para que así se garantice el derecho de éstas a los beneficios que brinda el IMSS.

Con este marco jurídico en el país se buscan las mejores condiciones para las trabajadoras del hogar, sin embargo, el escenario dista de ser el óptimo puesto que según datos del Instituto Nacional de la Mujeres (INMUJERES) las empleadas domésticas en México, en 2017, el 28% de las trabajadoras de

planta (las mujeres que duermen en la casa donde laboran) “Refirieron trabajar más de 8 horas diarias, y el 18.0% señalaron que no se les permitía salir si tenían alguna necesidad personal” (INMUJERES,2018:15).

A pesar de que la Ley Federal del Trabajo establece que la jornada laboral diaria es de 8 horas:

“En un muestreo realizado por CONAPRED arrojó resultados que las trabajadoras domésticas de planta laboran un promedio de 10.7 horas y que, de ese total, 46% labora, de 9 a más de 15 horas diarias. En datos para la CDMX, sobre la jornada laboral, 10.91% laboró en promedio menos de 15 horas semanales, 27.21% de 15 a 34 horas, 40.44% de 35 a 48 horas, 20.2% más de 48 horas. De acuerdo con un estudio realizado por la CONAPRED el 60% de las trabajadoras domésticas remuneradas accederían a una disminución de sueldo a cambio de la integración al servicio de Seguro Social” (CONAPRED,2014).

En 2019 la Organización Internacional del Trabajo informó que el 99.2% de las empleadas domésticas en México carecen de un contrato laboral escrito, lo que derogaba en que gran porcentaje de estas mujeres no tuvieran acceso a las instituciones de salud. Y el 73% de estas trabajadoras no tienen acceso a ninguna prestación (SinEmbargo,2019).

El 41.3% de estas mujeres perciben de 1 a 2 salarios mínimos al mes, en una encuesta realizada en 2018 y publicada en el 2019. En el panorama nacional el INEGI recabó que cerca de 2.3 millones de personas se dedican al trabajo doméstico remunerado siendo la mayoría mujeres cubriendo una estadística de 9 por cada 10 personas (SinEmbargo,2019).

Debido a la falta de formalización de las bases y derechos laborales sobre este oficio en consecuencia con la legislación nacional sobre este tema permite que un empleador pueda pagar hasta el 50% del salario a las trabajadoras en especie, es decir a cambio de vivienda, comida, bienes materiales u objetos de uso cotidiano.

Dentro de esto, algo que se logró fue la prohibición de la contratación de menores de 15 años, y tratándose de adolescentes mayores a esa edad, el patrón deberá fijar jornadas que no excedan 6 horas diarias y 36 horas semanales. Por otro lado, la reforma señala que el trabajo del hogar deberá fijarse

mediante contrato por escrito -de conformidad con la legislación nacional o con convenios colectivos- que incluya como mínimo el nombre y apellidos del empleador y de la persona trabajadora del hogar; dirección del lugar de trabajo habitual; fecha de inicio del contrato y el período específico de duración (Senado de la república,2019).

Del mismo modo, deberá indicar el tipo de labor por realizar; remuneración, su método de cálculo y periodicidad de los pagos; horas de trabajo; vacaciones anuales pagadas y períodos de descanso diario y semanal; suministro de alimentos y alojamiento, cuando proceda; condiciones relativas a la terminación de la relación de trabajo, entre otros aspectos. También, quedó prohibido solicitar constancia o prueba de no embarazo para la contratación. Se dejó en claro que no podrá despedirse a una trabajadora del hogar embarazada, pues de ser el caso, el despido se presumirá como discriminación.

La pandemia por la que se atraviesa dejó al descubierto varias carencias del sector de este empleo en este marco. El 26 de mayo del año en curso, en una conferencia sobre COVID-19, mencionaron puntos a considerar que ofrece el programa piloto por parte del IMSS entre ellos están: un seguro de enfermedades y maternidad, un fondo de ahorro y un seguro de invalidez y vida que consiste en asistencia médica en caso de accidente tanto dentro como fuera del entorno laboral (Noticieros Televisa,2020).

Trabajadoras del hogar remuneradas frente a la situación del COVID-19.

La crisis sanitaria, social y económica desencadenada por el COVID-19, así como las medidas de confinamiento impuestas y recomendadas por el gobierno Federal, están impactando particularmente en las trabajadoras domésticas por varios motivos, ya que en el contexto social se le adjudica responsabilidad de la limpieza tanto del hogar donde laboran como del suyo propio, en una etapa en la que las medidas de saneamientos son intensificadas y más reguladas de lo normal ya que de ellas depende el bienestar de personas y en especial de aquellas consideradas de alto riesgo, es decir, personas mayores y con enfermedades crónico-degenerativas.

“La ONU también señala que actualmente las empleadas domésticas cumplen con una labor de riesgo ya que la mayor parte no cuentan con servicio de transporte para ir y venir de su hogar al trabajo y son momentos de exposición en exterior, además de ser las encargadas de

llevar los procesos sanitizantes pertinentes con los objetos que tienen contacto con el exterior” (INMUJERES y CEPAL, 2020:8).

Ante la emergente situación sanitaria la OIT en conjunto con la ONU publicaron un escrito en donde se sugiere las medidas que se deben implementar por los empleadores para reforzar el bienestar de las trabajadoras del hogar durante la pandemia de COVID-19 llamado “*La ONU pide medidas para amortiguar el impacto del COVID-19 en el mercado laboral*”. Asimismo, en los comienzos, esta pandemia surgió buenas noticias respecto a las condiciones laborales de la empleada doméstica, pues en el diario *El Economista*, se menciona que existe un estudio que señala la tarifa con el salario mínimo que deben percibir estas mujeres sin excepción.

“La Comisión Nacional de los Salarios Mínimos (Conasami) presentó ante el Consejo de Representantes el estudio en el que se propone del salario mínimo diario para las trabajadoras y trabajadores del hogar el cual es de 248.72 pesos, el cual es viable y beneficiará al 1.42 millones de personas en esta condición” (Martínez,2019).

2.4 Funciones de la empleada doméstica.

Bajo el marco jurídico que está estipulado en el país, los trabajadores domésticos llevan a cabo sus actividades y es importante precisar cuáles son éstas, dentro de las leyes están estipuladas algunas de ellas. Por lo tanto, delimitaremos las funciones que tienen estos empleados, enfocándonos principalmente en las tareas que desempeñan las mujeres.

Las labores domésticas pueden ser ejecutadas por mujeres u hombres, pero históricamente han sido designadas principalmente a las mujeres, ya que, en el imaginario colectivo, las tareas del hogar son “propias de su naturaleza” (COPRED,s.f).

“[...] los géneros rebasan la naturaleza biológica, y por ende, son analizados como una realidad construida con la materia de las ideas, de los conceptos, de los símbolos y también de la conducta, en el terreno de la cultura y también de la práctica cotidiana de la vida (...) los géneros

que se han aceptado en nuestra cultura como posibles son dos, el femenino y el masculino [...]”(Tuñón,1998:23).

La OIT en el 2011 menciona que las labores pueden incluir tareas como aseo de la casa, cocinar, lavar y planchar la ropa, así como el cuidado de los niños, de los ancianos o cualquier miembro enfermo de la familia, también pueden trabajar como vigilantes o chóferes de esta, en ocasiones se ocupan de las mascotas del hogar. De todas estas tareas, los interiores y, sobre todo, los rincones más íntimos -los dormitorios, la ropa, la comida-, históricamente han sido propios de las mujeres” (Goldsmith,2016) haciendo que bajo esta línea de pensamiento los hombres se enfoquen más en cuestiones de mantenimiento y cosas externas a la casa.

Las trabajadoras del hogar, tienen como objetivo general cubrir las necesidades propias del interior de la casa, así como de la familia para la que trabajan, para ello realizan tareas específicas tales como: lavar la ropa, plancharla, lavar los utensilios empleados en la preparación de alimentos, cocinar, barrer, fregar los pisos, tender las camas, sacudir los muebles, cuidar a los hijos del matrimonio o persona para la que trabaja, ayudarles a hacer la tarea, prepararles el desayuno, darles de comer, y en ocasiones cuidar de ellos fuera del hogar, tareas igualmente aplicables a personas de la tercera edad que pudiesen vivir en la misma casa. A estas tareas se le pueden sumar distintas actividades ya no propias del empleo, como ir a centros comerciales a comprar insumos, ir a pagar servicios, recoger encargos, entre otras que puedan surgir, haciendo que su desempeño sea de mayor tiempo y esfuerzo.

“La cantidad de horas semanales de trabajo doméstico realizado en México por género, en el 2014, las mujeres realizan 54.6 horas de trabajo y los hombres 26.3 horas de trabajo. A su vez, las mujeres predominan en todas las tareas a desarrollar, salvo por mantenimiento, mejoras y reparaciones en la vivienda o sus objetos, ya que en este caso es a la inversa” (INEGI,2014).

De acuerdo con el Instituto Nacional de las Mujeres, las principales tareas de la trabajadora doméstica para que cumpla son: Cuidado de miembros del hogar, la preparación y el servicio de los alimentos,

limpieza de la vivienda, limpieza y cuidado de ropa y calzado entre otras” (INMUJERES,2018).

Sin embargo, en estos últimos años en México las labores que las mujeres realizan y comprenden dentro del empleo doméstico se han diversificado y ampliado. Esto debido a que actualmente las mujeres que se dedican al empleo doméstico en su mayoría cuentan ya con una educación básica y hacen uso de las nuevas tecnologías cotidianas, tales como el celular o cajeros automáticos; Lo que las hace estar calificadas para realizar actividades de tipo administrativo en el hogar. Otorgando injerencia sobre la administración de sus recursos.

“De acuerdo con la ENADIS 2017, 4.8 millones de mujeres de 18 años y más realizaban o habían realizado trabajo del hogar remunerado en una vivienda particular durante el año anterior a la entrevista. De ellas, más de la mitad (55.9%) cursaron al menos la educación básica: el 25.8% tenía la primaria completa, 35.9% contaba con la secundaria completa, 15.9% cursó la educación media superior y un 4.1% tenía educación superior; solo el 5.3% declaró no contar con escolaridad. El 86.4% de las mujeres trabajadoras del hogar remuneradas son alfabetas, es decir saben leer y escribir” (INMUJERES,2018).

Como mencionamos, existen leyes que respaldan y velan por los intereses de estas trabajadoras, sin embargo, un contrato escrito, en donde se estipulan textualmente las actividades a desarrollar, no se efectúa entre la empleada y el empleador, es una práctica poco común, esto se ve reflejado en que el 96% de las trabajadoras del hogar encuestadas para un estudio hecho en México por la CONAPRED, no contaba con un contrato escrito que especificara sus actividades (CONAPRED,s.f).

CAPÍTULO III. Cine y representación

3.1 La imagen cinematográfica, una realidad material.

El cine hace uso de recursos visuales y sonoros para mostrar en pantalla un símil referente a la realidad, es decir, la representación más fiel posible ella, expuesta, a través de un relato, en el cual los personajes y los periodos históricos, objetos y acontecimientos recreados, adquieren cierto valor afectivo, impregnándose en nuestra psique, y en el inconsciente colectivo, en forma de ideas, generalmente con carácter inmutable, que nos conlleva al entendimiento de los movimientos y fenómenos sociales en los que estos actores participan. En este sentido, uno de los personajes más socorridos en el cine, y en especial en el cine mexicano, es el de la empleada doméstica, pues cabe señalar que, en las dos últimas décadas, este personaje, ha ido cobrando relevancia dentro del trama, al punto de convertirse en el eje central de la narración, y, por ende, posicionándose en el papel protagónico.

El objetivo de la investigación será analizar a la empleada doméstica en su representación actual, y para ello es necesario conocer las formas en que ésta ha estado representada en los filmes mexicanos a través del tiempo, lo que nos proporcionará referencias que nos permitan analizar su actual representación para entender al personaje en sus particularidades, y de esta manera conocer las distintas visiones convergentes en el ejercicio cinematográfico y lo que hace necesario una breve revisión histórica de su imagen cinematográfica.

La mayor parte de los historiadores y el conocimiento popular afirman que el cine, como medio de diversión y entretenimiento, comenzó el 28 de diciembre de 1895, soportado por el cinematógrafo, artefacto patentado en febrero del mismo año. No obstante, autores como George Sadoul, historiador cinematográfico francés, afirma en un volumen dedicado a la invención del cine, contenido en su obra *Histoire Générale du Cinéma*, que el cine se descubrió mucho antes con las linternas mágicas³ y las sombras chinescas⁴, pues la primera invención, aunque estáticas, ya proyectaba imágenes que tenían

³ Dispositivo óptico, regido bajo el principio de la cámara oscura, que recibía imágenes del exterior para hacerlas visibles en su interior, y posteriormente revertir el proceso proyectándose hacia el exterior.

⁴ Arte Folclórico originado en las provincias chinas entre los siglos XIV Y XIX.

una intención narrativa. Dicha narrativa estaba a cargo del espectador, al imaginarse lo que pudo haber pasado antes o después del momento preciso presentado por la imagen; de igual manera las sombras chinescas ya contaban una historia, pues los personajes creados en cuero tallado, incrustados en soporte bidimensional, generalmente un lienzo con fondos llamativos, estaban provistos de movimiento, lo que les permitía “actuar” y ser partícipes de lo allí contado.

Bajo este precepto se ha dado nombre a este apartado, concibiendo la idea de que, en sus más remotos orígenes, los personajes en el cine podían tocarse y volverse una realidad material percibida a través de los sentidos. En este sentido y en función de la evolución del arte cinematográfico, si bien los personajes ya no son objetos palpables, sus representaciones en la imagen cinematográfica aún siguen impregnando en nosotros un cúmulo de sensaciones, las cuales funcionan como sostén tangible de lo percibido en pantalla, confiriéndole así una verosimilitud total, pues nadie que haya llegado a las lágrimas en una sala de cine, sale de esta sin pensar que lo visto en pantalla era completamente real.

Pero, por qué el cine tiene tal capacidad de evocar emociones valiéndose sólo del uso de imágenes de carácter general, y otras tantas abstracto. En primer lugar, y como ya se mencionó antes, toda imagen cinematográfica es en cierta medida, simbólica, es decir, que su representación tiene un valor afectivo mucho más valorado que su valor real en sí. Un claro ejemplo, acorde al contexto de esta investigación, es que, si en pantalla se muestra a una empleada doméstica, ésta fácilmente podría representar a todas las personas trabajadoras del hogar y el ejercicio de esta labor como tal. Otro factor que potencializa aún más el acogimiento y asimilación de lo presentado es la identificación generalizada, por parte del espectador, hacia lo observado, dicho proceso de identificación tiene lugar en la conciencia de los asistentes, a quienes la convergencia de imágenes incrusta en su pensamiento ideas fuertes y precisas, es decir se lleva a cabo el denominado “Montaje Ideológico” (Martin,2008).

En segundo lugar, debemos de tener en cuenta que lo contenido en las imágenes cinematográficas, se manifiestan siempre en tiempo presente, y que lo almacenado en nuestra conciencia, incluso los recuerdos evocados, se sienten igual. Ejemplo de ellos es que, al recordar una situación embarazosa, su recuerdo, su manifestación, tiene la capacidad evocativa de hacernos sentir casi exactamente igual al momento en que pasó, creando así una sensación, que, si bien es hecha por un soporte virtual, en este caso la memoria, se percibe, al igual que cuando vemos un filme, como una sensación genuinamente real. Semejante talento de evocación dota al cine y a la imagen cinematográfica de la facultad mágica de materialización de lo intangible, pues si nos ponemos meticulosos y exquisitos,

dicha magia transforma un puñado de imágenes, figuras, gráficos, bits y píxeles, en un sentir cabalmente real.

En relación con lo anterior, la imagen cinematográfica raras veces representa, para el espectador, un ente con valor figurativo⁵ puramente aislado y objetivo, pues desde el momento en que el hombre interviene, ya sea como creador o espectador, de algún material fílmico, dota a este último de cualidades, ya sean buenas o malas, asignadas por la particular percepción de este, incluyendo distorsiones e interpretaciones inconsciente.

Abel Gance, cineasta francés pionero del cine mudo, declara que: “no son las imágenes las que hacen un filme, sino el alma de las imágenes”. Pero al ser estos objetos inanimados carentes de alma, a lo que realmente se refería Gance es que las imágenes por sí solas no dicen nada, pues están sin nadie quién las admire; carecen de valor, el valor es adquirido únicamente en el momento en que un agente externo, en este caso el ser humano, posa sus ojos sobre ellas (Martín,2008).

En consecuencia, la credibilidad o falsedad de lo mostrado y percibido como real, está a merced de la mezcla de percepciones meramente subjetivas, es decir, la del realizador y la del espectador. De tal modo que el cine, por efecto inherente propio de su ejecución, nos ofrece una imagen artística creadora, capaz de incitar en nosotros un estallido emocional, producto del choque entre lo emotivo y lo sensorial.

Lo anterior, puede condensarse, en una palabra, arte, pues según Antonio García Villarán “El arte es aquello que surge”, es aquella reacción interna que emerge en presencia de algo que nos conmueve. El cine es el arte de hacer de lo intangible un ente material (García,2020).

Tales características, hacen del cine el medio perfecto para la representación de personajes, como la empleada doméstica, tengan un impacto considerable en el grueso de su audiencia, despertando en el espectador un sentimiento de identificación y empatía hacia su persona. Pues debido a la inherente naturaleza narrativa del ser humano, este cuando se inmerge en una historia, la mayor parte de las ocasiones, sino es que, en su totalidad, desea ser partícipe de la trama, meterse en el universo propio

⁵ Lo figurativo busca representar elementos en estricto apego al marco del universo real. Dichos elementos son permisibles a través de los sentidos.

de la película, aspirando a ser, por lo menos en lo dura la función, el protagonista de la historia. Tal deseo se mira reforzado con las palabras de Henri Agel, catedrático y crítico de cine francés, pues afirma que:

“El cine es intensidad, intimidad y ubicuidad: intensidad porque la imagen fílmica, en especial el primer plano, tiene una fuerza casi mágica que da de lo real una visión absolutamente específica y porque la música, en virtud de su función sensorial y lírica a la vez, refuerza el poder de penetración de la imagen; intimidad, porque la imagen (también respecto del primer plano) literalmente nos hace penetrar en los seres (mediante los rostros, libros abiertos a las almas) y en las cosas; ubicuidad, porque el cine nos transporta libremente a través del espacio y del tiempo, porque densifica el tiempo (en la pantalla, todo parece más largo) y en especial porque recrea la duración misma, y permite que la película transcurra sin tropiezos en nuestra corriente de conciencia personal” (Martin,2008).

Así pues, la imagen cinematográfica nos ofrece una reproducción de la realidad, cuyo realismo aparente está catapultado por la visión artística del realizador. De esta manera, lo percibido por el espectador adquiere un carácter afectivo en la medida en que el cine le proporciona una imagen subjetiva, densificada y vehemente de la realidad.

Según Marcel Martín, Historiador y crítico cinematográfico francés, es importante tener en consideración tres aspectos propios e ineludibles del cine. El primero de ellos es que el cine, y la imagen cinematográfica, como objeto material y representación, son fragilidad, pues en ningún otro arte el tiempo y las contingencias materiales causan estragos significativos tanto en el proceso creativo como en el soporte material. El segundo de ellos es que el cine es pasajera trivialidad, en primera instancia, porque es la más joven de todas las artes, sustentada por una rústica técnica de registro visual de la realidad, que por consiguiente patentará imágenes y acciones triviales, tales como levantar los desechos del perro, *Roma* (Cuarón, 2018) o tomar una taza de café y fumar un cigarro, *Café y Cigarrillos* (Jarmush, 2003). Aunado a lo anterior, la gran mayoría de la audiencia lo ve como una distracción, como mero entretenimiento, como un medio para escapar de la realidad, cuyo “hechizo”

cumple su cometido mientras te inmerge en la película, pero que pierde sus efectos en cuanto ésta termina.

Finalmente, el cine es simplicidad, entendiendo este aspecto como la facilidad de fuentes de inspiración que dan pie a las más diversas y “absurdas” historias, pues ninguna otra expresión artística está tan al servicio del desvarío y la excentricidad. Por tal motivo, más de un autor ha nombrado al quehacer cinematográfico como “Fábrica de Sueños” (Ilyá Gírshevich Ehrenbourg)⁶, “Río fugaz que desbobina con profusión kilómetros de opio óptico” (Jacques Audiberti)⁷.

En relación con lo anterior George Duhamel, escritor y poeta francés afirma que:

Es fácil responder que, si algunos desprecian el cine, en realidad lo hacen porque ignoran sus bellezas y que, en tal caso, es absolutamente irracional considerar despreciable un arte que, socialmente hablando, es el más importante y el más influyente de nuestra época (Martin,2008).

Con base en las anteriores consideraciones, podemos decir que los primeros realizadores no tenían conciencia plena de sus creaciones, pues sus primeros ejercicios estaban encaminados a la mera y simple reproducción de la realidad, y no a la creación de una obra artística como tal. No obstante, muchas décadas después, al ver el trabajo de Georges Méliès, por poner un ejemplo, ya no se ve una simplona réplica de lo real, sino que sus imágenes adquirieron un carácter distinto, dejaron de ser percepciones aisladas, pues sus efectos visuales, que denotaban transición sirvieron como vehículos transportadores de ideas, que al mismo tiempo fungieron como columna vertebral de sus montajes, dando pie al hilado de una historia, convirtiendo así a ese conjunto de imágenes aisladas, en un léxico, lo que hoy conocemos como lenguaje cinematográfico.

Es aquí donde la imagen cinematográfica, adquiere su carácter narrativo, pues aparte de tener un soporte narrativo sustentado por su tropo anterior y posterior, también goza del respaldo otorgado por la libre interpretación del espectador, interpretación que conlleva a la concepción de una idea, que a su vez contribuye a la creación de estereotipos, tema que trataremos a profundidad más adelante,

⁶ Escritor y periodista soviético.

⁷ Escritor Francés interesado en el Movimiento Surrealista.

pensamientos que al mismo tiempo se ve influenciada por la particular visión del realizador, expresando un estilo propio. La unión de todos estos elementos, pretenden hacer de la imagen y sus impresiones una creación original, incluso instintiva, tan instintiva como el habla, es por este motivo que el cine y sus imágenes se han convertido en un elaborado medio recreador y difusor de un cosmos, aunque en ocasiones imaginario, paralelo a nuestra realidad. Nos referimos a que la imagen cinematográfica está siempre en presente, pues los fragmentos en la pantalla representados se manifiestan ante nuestra percepción en “tiempo real”, grabándose en nuestro estado de conciencia actual, pues, aunque en la narrativa de la historia proyectada se haga un retroceso temporal, las acciones que allí sucedan, para el espectador seguirán ejecutándose en tiempo real. Dicho lo anterior, cualquier desfase en el tiempo será mero producto del juicio de valor propio del espectador.

Por lo anterior, el elemento imprescindible que distingue al cine de todos los demás medios culturales de expresión es que la esencia de su naturaleza estructural descansa en que se hace una reproducción fotográfica seriada de la realidad, que, mostrada en pantalla, y avalada por la ensoñación producida, es prácticamente indisoluble de lo real.

3.2 Estereotipo en el cine

El cine muestra una realidad por medio de una historia, a lo largo del tiempo se han representado diversos hechos; estas representaciones en el cine, tanto mexicano, como internacional, crean vínculos entre lo que sucede en la pantalla y el espectador; éste le brinda tiempo a lo proyectado en la pantalla, y a partir del discurso cinematográfico puede generar opiniones o juicios de valor, incluso le ayuda a la generación de ideas y percepciones, generando así estereotipos que a través de los años pueden quedar impregnados en el imaginario colectivo.

Siendo, el cine, un medio que muestra y reafirma imágenes e ideas, ha creado un estereotipo de la trabajadora del hogar, personaje que ha estado presente históricamente y que continúa hasta nuestros días. El estereotipo es cualquier imagen proyectada en nuestra cabeza que sea por primera impresión respecto a algo (Noguera,2015:64).

Es por ello que los estereotipos juegan un papel importante en el campo de los estudios de cine, puesto que son parte de la ritualidad de ver cine, donde el papel de la re(producción) es fundamental.

“Son las características atribuidas a un grupo determinado, estas son aceptadas socialmente e identificadas plenamente, las características no necesariamente son negativas, sino que pueden ser rasgos positivos atribuidos a cierto sector social. De esta forma, se establecen unos códigos invisibles por los cuales se sugiere a la sociedad como debe comportarse o qué rol seguir, pero lo más importante, cómo deberían ser” (McMahon y Quin, 1997:144).

La sociedad va creando nuevos estereotipos con el paso del tiempo, o en algunas ocasiones éstos sufren pocas o nulas modificaciones y se siguen reafirmando las mismas imágenes modélicas, de esta forma se van arraigando en el inconsciente colectivo, haciéndose muchas veces algo inmutable. Los estereotipos no aparecen súbitamente, sino que se van formando poco a poco y siempre tienen algo de veracidad, de tal forma que esas representaciones otorgan identidad a cierto grupo que les permite identificarlos.

"El control del imaginario social, de su reproducción, de su difusión y de su manejo asegura, en distintos niveles, un impacto sobre las conductas y actividades individuales y colectivas permite canalizar las energías, influir en las elecciones colectivas en situaciones cuyas salidas son tan inciertas como impredecibles. El impacto de éstos sobre las mentalidades, depende ampliamente de su difusión, de los circuitos y de los medios de que dispone. Para conseguir la dominación simbólica, es fundamental controlar esos medios que son otros tantos instrumentos de persuasión, de presión, de inculcación de valores y creencias"(Riffo Pavón,2016).

Existe una gran cantidad de estereotipos que pueden categorizarse en distintos campos entre los que encontramos algunos como:

- Religiosos: Donde se forman sobre valores y costumbres en las prácticas religiosas de la sociedad.

- Políticos: Asigna un modelo de conducta que conlleva un conjunto de características similares o comunes a los miembros de este grupo y de esta forma establecer diferencias significativas con miembros de otras categorías.
- Raciales: Este tipo de estereotipo es polarizado, esto quiere decir que puede ser de carácter positivo o negativo, les da un valor a las personas a partir de su color de piel, adjudicando derechos y necesidades predeterminados.
- Sociales: El estereotipo está centrado principalmente en el poder adquisitivo y clase social de la o las personas. Suelen ser de carácter individualista, ya que representan las interacciones individuo-sociedad.
- De género: Asigna a una persona determinada, hombre o mujer, atributos, características o funciones específicas, únicamente por su pertenencia al grupo social masculino o femenino. Un estereotipo que puede ser citado para entender el presente de la sociedad mexicana, estos han sido construidos y reproducidos desde muchos años atrás, por lo tanto, es de los más difíciles de cambiar, por ejemplo, tenemos el estereotipo del hombre fuerte que denota masculinidad, el de la mujer sumisa, débil y en algunos casos que se dedicaba al cuidado del hogar.
- Sexuales: Las preferencias sexuales de las personas son motivo para crear grupos que, al ser reflejados en la pantalla grande, traen consigo estereotipos que hoy siguen cambiando, algunos más aceptados, pero otros rechazados en su totalidad.

La reproducción y aceptación de los estereotipos se han ido validando a lo largo de los años, por lo que estos valores agregados siguen siendo aún vigentes, es por ello por lo que la propuesta de Henri Tajfel, Psicólogo Social Británico, señala que los estereotipos tienen aspectos cognitivos del prejuicio, y que con ello se construye o constituye un proceso de categorización social, escasamente refutable (Tajfel, 1984).

El cine mexicano ha desarrollado sus propios estereotipos a lo largo de su historia ajustándose a patrones de identidad nacional, presentando en forma insistente algunos personajes, a los cuales se les han asignado determinadas características en su composición, la cual es reconocida por la sociedad de manera inconsciente, pero que el espectador reconoce y relaciona a los personajes cinematográficos con personas de la realidad. Los estereotipos se modifican para adaptarse a los constantes cambios

sociales, aunque siempre conservan ciertos elementos de su anterior conformación para que puedan ser fácilmente reconocibles por el público.

Ahora bien, los estereotipos cinematográficos van a crear una serie de pautas o convencionalismos sociales, encaminados a satisfacer ciertas expectativas, es decir, a complacer ciertas perspectivas de identidad y que muchas veces influyen en los individuos reales de tal forma que asumen comportamientos de las características y funciones de los personajes del cine, muchas veces por voluntad propia y otras de manera inconsciente.

Los estereotipos cinematográficos son ideas preconcebidas, es decir prejuicios sobre determinados personajes que se han ido construyendo, adaptando y transmitiendo por medio de los diferentes relatos cinematográficos. Pero cada estereotipo a su vez es definido por un comportamiento determinado por la situación histórica o contextual donde se desarrolla la historia del relato, puede ser por su condición, raza, condición religiosa, por su género, etc. Y esto conlleva a los personajes a expresarse de una manera congruente en su actuar. Para ejemplificar este caso podemos usar el rol de mujer soltera ya que su comportamiento sería diferente en el siglo XIX que en el siglo XXI.

Es pertinente tener en cuenta la diferencia entre rol y estereotipo. Mientras que “rol”, palabra cuyo léxico deriva del vocablo en inglés “role” (papel, función, labor, participación, cometido, entre otros) como su traducción lo señala, hace alusión al papel que desempeña una persona o personaje, ya sea en vida real o ficción. Estereotipo se refiere a una serie de ideas, generalmente de carácter invariable, originadas por la impresión proyectada por una cierta imagen, o persona, poseedora de características particulares.

En pocas palabras, se tiene la perspectiva del cumplimiento de ciertos comportamientos, inherentes a una persona o personaje, en palabras concretas, que se cumpla un “rol”, que no es otra cosa que un comportamiento esperado socialmente propio de un determinado individuo.

“Los roles y estereotipos son patrones culturales arraigados que se reproducen entre generaciones. Con ellos se educa a niñas y niños, desde que nacen, tanto en la familia, como en la escuela; esto también se ve reflejado en cada comunidad, en los medios de comunicación y en el uso del lenguaje. En todos estos ámbitos se remarca con insistencia lo que deben ser y hacer las mujeres y los hombres. Los roles de género otorgan mayor prestigio y valor a las actividades y espacios “de los hombres”,

ubican a las mujeres en una posición de inferioridad respecto a los varones y delimitan sus habilidades y conocimientos al espacio doméstico, a las tareas de la casa, a los cuidados y a la atención de las personas” (INMUJERES, 2018).

Los roles sociales atienden directamente a un actuar definido para cierto individuo o grupo social más allá de sus características individuales o grupales ante situaciones determinadas, se pueden ejemplificar cómo una identidad la cual es una concepción social que es adjudicada para el reconocimiento de los individuos. Tenemos algunas figuras que se destacan y sólo son reconocidas cuando cumplen con un comportamiento determinado, por ejemplo: La madre, el padre, el profesor, entre otros. La estructura de roles como lenguaje y el estatus de los procesos inconscientes del colectivo social (Podcamisky Garber, 2006).

Al definir los roles sociales cómo conductas propias de un individuo que son esperadas y validadas por el colectivo, podemos decir que el cambio de estos es un proceso lento ya que el comportamiento de las personas se va modificando de acuerdo con lo moralmente establecido, esto es uno de los componentes que definen una época.

3.3. Empleada doméstica en el cine mexicano.

El cine mexicano ha manifestado una serie de estereotipos que hasta nuestros días se han mantenido o evolucionado. Como hemos señalado anteriormente, la empleada doméstica ha estado presente desde los inicios del cine sonoro, por ello se decidió conocer algunas de esas representaciones realizando una revisión de la producción cinematográfica nacional de los años 1950 a 1990, donde el personaje fuera parte del relato, para poder observar cómo se ha representado a las trabajadoras del hogar, información que servirá cuando analicemos la imagen de su representación actual.

El cine mexicano en la época de oro representó un gran salto en la industria cinematográfica a nivel internacional, ya que en este periodo es cuando se establecen la mayoría de los estereotipos, por ejemplo, en la comedia ranchera donde se encuentra presente la empleada doméstica. También se ha caracterizado por proyectar imágenes que con el tiempo han sido estereotipadas, desde el rancho

varonil, el héroe salvador del pueblo, características varoniles, y como lo menciona Gustavo García (2012) tras esos pioneros temerarios, tenía que llegar una generación de cineastas con una educación teatral y cinematográfica más asentada para que la servidumbre cumpliera una función dramática a medio camino entre la cultura doméstica real y las convenciones genéricas (García,2012).

“Durante la edad dorada del cine mexicano, un periodo que abarca más o menos entre 1936 y 1956, la industria fílmica azteca se convirtió en una de las más prolíficas en el mundo y ejerció una influencia decisiva en la construcción de una cultura y una identidad nacional para los mexicanos” (Castro-Ricalde,2017:10).

En el filme *Acá las Tortas* (Oro,1951), presenta a Jacinta empleada doméstica que trabaja para la casa de la familia de Don Chente, realizando distintas actividades dentro del hogar de sus empleadores, pero a la vez tenía otras funciones, puesto que se encargaba de la limpieza de la tortería, negocio de la familia, así como del cuidado de un miembro de la familia que padece de alcoholismo, por lo que Jacinta lo apoya emocional y económicamente, ya que la familia lo ha abandonado a su suerte. Finalmente, la empleada doméstica es quien logra integrar a la familia cumpliendo una función de conciencia de todos y cada uno de los miembros de esa familia disfuncional.

La empleada del hogar rebasa las funciones físicas, porque cumple también con el cometido de unir a la familia, fungiendo como la guía moral de la familia teniendo un rol relevante.

Con el paso del tiempo el cine seguirá proyectando en la pantalla grande el papel de la empleada doméstica, aunque con algunas modificaciones en los estereotipos, donde presentan que puede invertirse la función de empleada a patrona y donde la empleada doméstica desea ser la empleadora. En esa misma década se presenta el filme *Susana* (Buñuel,1951), donde en apariencia hay un cambio en el estereotipo de la empleada doméstica, pues la trabajadora quiere revertir los papeles siendo ella la patrona, sin embargo, el desenlace de la película nos muestra que la empleada queda en el mismo lugar social y económico asignado a esta trabajadora.

La cinta, nos hace creer que gracias a la belleza que posee la empleada doméstica, puede doblegar a toda la familia y así lograr el cometido de convertirse en la dueña del hogar, pero al final tras ser castigada físicamente, las cosas vuelven a como estaban hasta antes de su llegada.

En estas dos representaciones analizadas, observamos que el estereotipo de la empleada doméstica es el mismo, también observamos que en los roles existen ciertas modificaciones, aunque al final vuelven a quedar en el comportamiento que se le ha otorgado a las trabajadoras.

“De este modo, los modelos de vida y los valores que el cine mexicano de la época proyectó en la pantalla cumplieron la doble función de presentar estereotipos con los que el público podía identificarse y ser guías de comportamiento, de lenguaje, de costumbres, de prácticas culturales: las relaciones de parentesco, la maternidad, el adulterio, el trato varonil, la belleza como feminidad, la pobreza sobrellevada con honradez, la riqueza entendida como desgracia” (Silva,2011).

María Isabel (Curiel,1968) en esta historia, podemos encontrar que se mantiene el estereotipo de la empleada doméstica como la mujer humilde, con vestimentas sencillas, sin embargo, sufre algunas modificaciones. A lo largo de la historia podemos ver a esta mujer desempeñando distintos roles, no solo es una empleada más, es la confidente de su patrona, la niña Graciela, María Isabel, crea un lazo emocional con esta, tanto así, que decide dejar su vida atrás, para escapar con ella y quedarse a su lado. La niña Graciela muere después de dar a luz a su hija y le pide a María Isabel que se haga cargo de la bebé como si fuera su madre, para mantener a la niña y sin nada que ofrecer comienza a trabajar en distintas casas como empleada doméstica sufriendo abusos tanto económicos como sexuales, hasta encontrar una casa en donde el empleador le ofrece un buen trato, al final su hija termina marchándose con su abuelo pues menosprecia a su madre por ser una sirvienta. El rol de la mujer buena, correcta, amorosa y honrada se mantiene durante toda la historia, es así como al final conquista el corazón del patrón y termina convirtiéndose en la señora de la casa, caso contrario a *Susana* (Buñuel,1951).

Nuevamente en *Las cautivas*⁸ (Ibañez,1973) vamos a observar algo similar a la película de *Susana* (Buñuel,1951); principalmente a una empleada doméstica que es maltratada por su patrona, pero más tarde un sentimiento de venganza dentro de ella la hace tomar el lugar de la señora de la casa, y en ese momento, ella vuelve a reafirmar un estereotipo donde la trabajadora del hogar va a ejercer su poder de sujeción, pero no será con otra empleada, será con el esposo quien va a cumplir las funciones de un empleado doméstico, en un acto movido por la necesidad de venganza de cuando ella era empleada doméstica.

En 1982, identificamos una película donde participa Cantinflas, *El barrendero* (Delgado,1982), la historia de un barrendero que coquetea con todas las empleadas domésticas que se encuentra cuando pasa a recoger la basura. El estereotipo de las empleadas que se encuentran en la cinta no se ve modificado, incluso se repite en todas las trabajadoras que aparecen; sin embargo, el rol de ellas sufre cambios, por ejemplo, Chabelita una trabajadora que además de hacer la limpieza de la casa, tiene que solucionar problemas de la familia, es decir, los patrones realizaron un evento en el que faltaba un mesero y ella tuvo que conseguir uno para que todo saliera como se esperaba; o Chepina quien hace uso de Cantinflas para recuperar un anillo de la patrona.

Observamos que todas las mujeres son trabajadoras de planta, quejándose algunas de ellas que hasta en sus días de descanso tienen que desempeñar su labor. Las confidencias que las trabajadoras saben de sus patrones no resultan de un trato directo entre empleado-empleador, sino resultado del tiempo que tienen en casa de ellos. Nos encontramos con unas empleadas domésticas que continúan con más responsabilidades dentro de su oficio.

En *Confidencias* (Hermosillo,1982), describe la relación de una empleada doméstica y de su empleadora, esta última excede las funciones de la empleada dándole tareas extras que no corresponden a su puesto, pero sobre todo hay un abuso emocional por parte de ella, ya que invade la vida personal de su trabajadora, obligando a que le cuente todo lo que realiza en su tiempo libre, además de imponer actividades como escribir cartas y acompañarla a sus encuentros con otras personas. Pero la empleadora con su actitud, pareciera que es incluyente con su trabajadora, dándole ciertos tratos especiales, sin embargo, es una forma de mantener a la empleada bajo un dominio y así evitar que la abandone, un caso donde la empleada doméstica está bajo el poder del empleador.

⁸ Guion es de Carlos Fuentes con adaptación de José Luis Ibañez, director de la película

Como se puede observar, en ninguna de las películas analizadas el estereotipo cambia, tal vez las modificaciones que encontramos están en los roles de las empleadas domésticas, pero finalmente quedan enmarcadas en las características que pertenecen al trabajo doméstico, pero que al final, en todas ellas hay un abuso por parte del exceso de funciones asignadas para ellas.

3.4. La empleada doméstica en el cine contemporáneo

El personaje de la empleada doméstica como protagonista se encuentra presente en varias películas mexicanas. De acuerdo con datos del Anuario Estadístico del IMCINE (IMCINE,2010) a partir de 2010 se produjeron cinco largometrajes de ficción y un documental, todas estas producciones han logrado posicionarse dentro del panorama cinematográfico y ofrecen diferentes puntos de vista de la empleada doméstica.

El primer largometraje estrenado en 2014 y titulado *¿Qué le dijiste a dios?* (Suárez,2014) destaca porque la dirección está a cargo de una mujer (Teresa Suárez), también por pertenecer al género musical y porque las imágenes protagónicas en todo el relato son mujeres unas de ellas son las empleadas domésticas. El filme fue visto por 103 mil 324 personas en el día de su estreno, lo que la colocó por encima de cintas americanas Hollywoodenses.

En 2014, igualmente, se estrenó *Hilda* (Clariond,2014) dirigida por Andrés Clariond, esta historia retrata el conflicto de una empleada del hogar y su patrona. Toda la historia está basada en la relación de la empleada doméstica y su empleadora en un contexto del México actual, el filme hace énfasis en las violaciones a los derechos humanos y la falta del correcto trato hacia el trabajo doméstico.

En 2015, Juliana Fanjul, presenta como su ópera prima, el documental *Muchachas* (Fanjul,2015), que nos ofrece la historia de tres empleadas domésticas, donde se describe con precisión las funciones específicas que desarrollan en su trabajo, ofreciendo una visión de las actuales condiciones de trabajo del empleo doméstico, desde la mirada de estas empleadas.

Mientras que *El Ombbligo de Guie'dani* (Sala,2018), dirigida por el español, Xavi Salas, retrata a la empleada doméstica que proviene del problema de la migración campo-ciudad. Pero que nos ofrece la nueva realidad de estas mujeres que llegan a la ciudad a ofrecer su fuerza de trabajo. Este film recibió Mención Especial del Festival Internacional de Cine de Morelia en 2018 y también fue

acredora al Premio Radio Exterior de España a la Película de la Sección Oficial a Concurso que Mejor Refleja la Realidad Iberoamericana del Festival Internacional de Cine de Huelva, España, 2018.

La cinta *Roma* (Cuarón,2018), que gracias a ser es una producción de la plataforma de *streaming*, Netflix y dirigida por Alfonso Cuarón. Contó con una gran promoción, tanto por la forma como se exhibió como por estar dirigida por un director mexicano de renombre. La historia de la empleada doméstica se ubica en los años 70. El filme fue premiado por la Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas (AMPAS⁹ por sus siglas en inglés) a mejor director, mejor película extranjera y mejor fotografía.

Por último, la comedia *Los trapos sucios se lavan en casa* (Muñoz,2020) dirigida por el español Diego Muñoz, cuyo estreno se ha postergado como consecuencia de la pandemia de Covid-19 que aqueja al país, es la producción más reciente en la que la trama se sustenta en la historia dos empleadas domésticas y el hartazgo que viven casa de sus patrones.

⁹ Academy of Motion Picture Arts and Sciences

CAPÍTULO IV. Análisis cinematográfico

El análisis cinematográfico en esta investigación tiene como objetivo estudiar la representación que tiene el personaje de la empleada doméstica en la cinematografía mexicana contemporánea, con el fin de identificar las características que se le adjudican tanto físicas, psicológicas y emocionales, pero además conocer fundamentalmente cuál es su papel como agente social en la actualidad. Para ello utilizaremos la metodología desde una perspectiva hermenéutica propuesta por el teórico Francisco Javier Gómez Tarín.

La propuesta hermenéutica de análisis cinematográfico toma como base el proceso de deconstrucción a través del estudio de los personajes como unidades psicológicas, físicas, y de acción. Tales aspectos nos permiten analizar el papel desempeñado por la empleada doméstica en la trama de una película y su representación. Las unidades de análisis se derivan de los aspectos técnicos que articulan el lenguaje cinematográfico como son el sonido, espacio, montaje, iluminación, tono, color y ritmo.

La selección del corpus del objeto de investigación se encuentra establecida bajo los siguientes criterios:

- 1.- Deben ser producciones ubicadas en la última década de este milenio. (2010-2020)
- 2.- La empleada doméstica debe tener un papel central o protagónico en el desarrollo de la historia.
- 3.- Los relatos deben estar ubicados en la Ciudad de México. (CDMX)

De cada largometraje se tomarán como unidades de análisis dos secuencias las cuales contengan: la relación empleada – empleador y las funciones que desempeñan las empleadas, todo esto expresado a través de elementos del lenguaje cinematográfico.

4.1 Metodología

La metodología propuesta se basa en tres fases. La primera consiste en la recopilación de información documental del largometraje la cual contiene la ficha técnica que nos permite encontrar información básica del filme, también se muestra la sinopsis que aporta una idea general del tema de la película, las acciones y el contexto en el que se desarrolla la historia, del mismo modo se expone el cartel cinematográfico, elemento visual que nos brinda información del contenido de la película a través de códigos, símbolos y signos. Se muestran algunas críticas cinematográficas hacía cada filme, estas

críticas cumplen un papel relevante en el panorama cinematográfico contemporáneo para establecer una relación entre el filme y el espectador. Finalmente se presenta la biografía del director de la película, con la finalidad de conocer más sobre él y sobre los trabajos realizados a lo largo del tiempo.

La segunda fase está compuesta por el análisis del personaje que está dividido por tres partes:

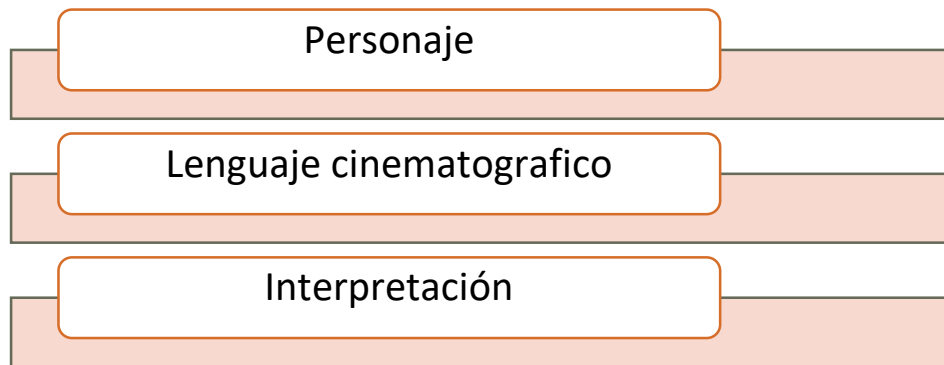


Fig. 1. Esquema de análisis del personaje.

Personaje

Este apartado del análisis tiene por objeto ver al personaje como persona dentro de la trama y que nos permite conocer al personaje en su papel de actante. Como primer punto se presenta el nombre del personaje que a lo largo del análisis nos permitirá conocerlo y asociarlo, se muestra la apariencia del personaje en la que se describe su fisionomía, edad, sexo, color de piel, peso, altura y color de cabello. Por otro lado, se describe el vestuario que utiliza el personaje durante la duración de la secuencia, también la gestualidad y la expresión corporal nos brindan información acerca del comportamiento del personaje en la secuencia. Los rasgos psicológicos forman parte de este apartado y también el contexto de la secuencia.

La segunda parte es el papel que juega el lenguaje cinematográfico y cómo es usado para apoyar el desarrollo del personaje y que incorpora a los planos y sus componentes como el ángulo de la toma de vista ya sea fijo o móvil o plano secuencia, el encuadre, la iluminación, color, montaje, sonido y la transcripción de los diálogos que ocurren en cada secuencia.

La tercera parte es la interpretación del análisis de cada película que como dice Gómez Tarín (2002) es ajustada a los objetivos trazados, puede incluir juicios de valor de todo tipo, planteamientos ideológicos, etc. Siempre deberá tener en cuenta la base descriptiva para no caer en la deriva de sentido o en interpretaciones aberrantes (Gómez,2002:48).

Finalmente se realizará una conclusión general fundamentado en los resultados de las películas analizadas.

4.2 HILDA

Cartel

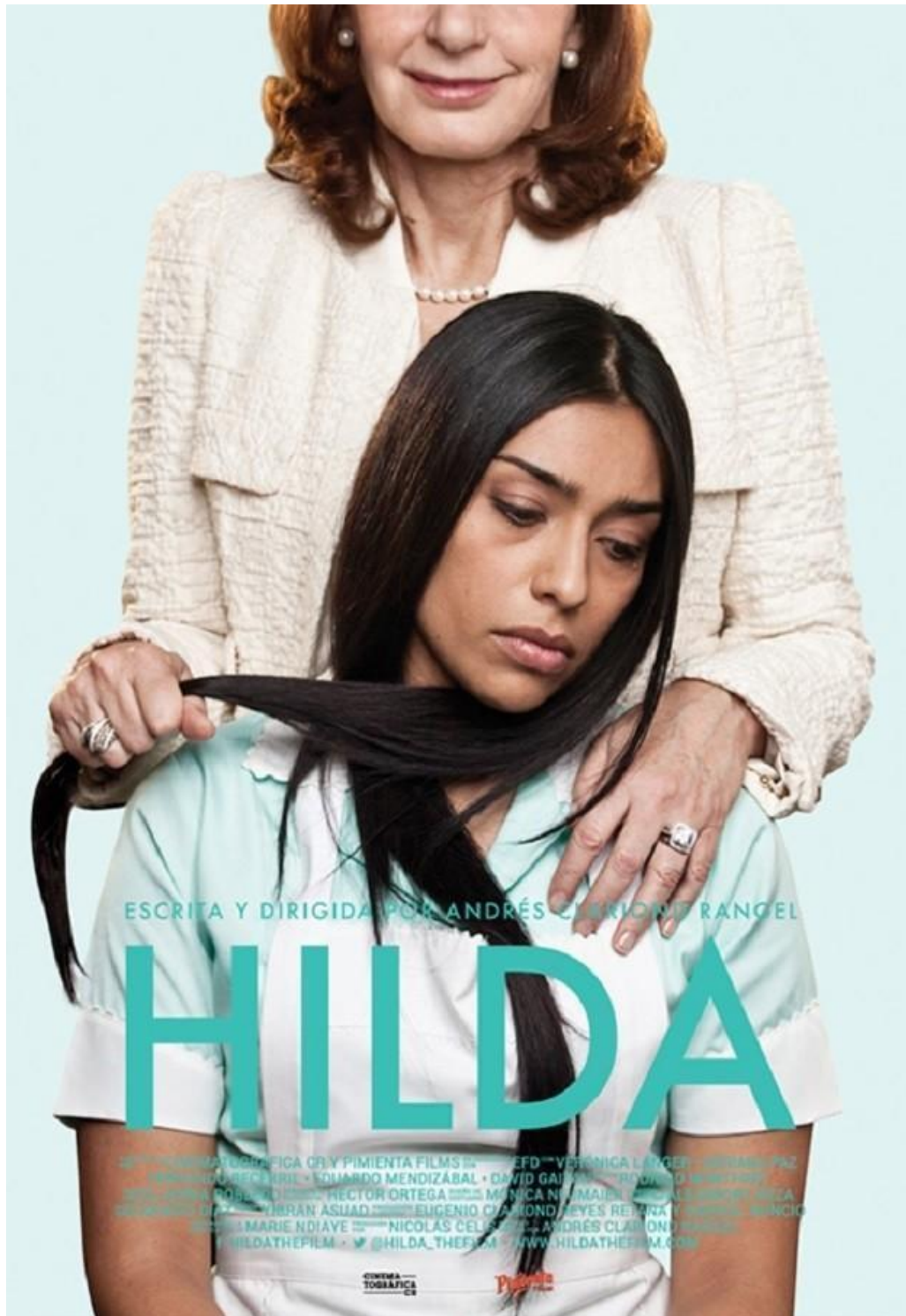


Imagen 1: Cartel cinematográfico Hilda

Ficha técnica

Dirección: Clariond Rangel Andrés

Guión: Clariond Rangel Andrés

País: México

Producción: Celis Nicolás

Compañía Productora: Cinematográfica CR, EFD, Pimienta Films

Fotografía: Ortega, Héctor

Edición: Asuad Yibrán, Figueroa Oscar, Musálem Miguel, Parisi Adrián

Sonido: Díaz Sergio, Núñez Santiago

Música: Monfort Rodrigo

Reparto: Verónica Langer, Adriana Paz, Fernando Becerril, Marco Antonio Aguirre, Jim Stark, Noé Hernández, Yuriria del Valle, María Luisa Coronel, Antonio de la Vega, Andrea Portal, Anna Cetti, Eduardo Mendizábal, Arnulfo Reyes, David Gaitán, José Pablo Rivera, Pilar Mata, Pablo Zavala

Dirección de Arte: Robledo, Hania

Premios:

2014: Premios FICM: Mejor Actriz de Largometraje Mexicano: Verónica Langer. Sección de largometraje mexicano.

2015: Premios Ariel: Mejor coactuación femenina (Adriana Paz) (Filmaffinity México, 2016).

Sinopsis

Susana LeMarchand era una activista que se casó con un millonario, adquiriendo un nuevo estatus social y económico, gracias a esto ella reprimió todos estos ideales socialistas que alguna vez la caracterizaron de joven. En su presente vive violentada, emocional y psicológicamente por su familia. Siendo ignorada y menospreciada intelectualmente por su entorno social.

Un día llega una mujer joven esposa de uno de sus trabajadores para ejercer el puesto de empleada doméstica, gracias a que existe una deuda económica por parte del matrimonio hacia Susana que necesita ser liquidada.

Susana al ver a Hilda recuerda los ideales que la caracterizaban en su pasado, queriendo crear un ambiente de igualdad en su hogar.

Sin embargo, debido a toda la violencia que sufre Susana esta se obsesiona con estas ideas y las vuelca sobre Hilda llegando incluso a ensañarse con ella y rebasando los límites del respeto y la identidad de su empleada.

Contexto histórico del filme

El 9 de julio de 2012, Hilda inició grabaciones en la Ciudad de México, fue la ópera prima de Andrés Clariond. El contexto que rodeaba al rodaje de la película era interesante, el sexenio del entonces presidente de México, Felipe Calderón, había llegado a su final; 8 días antes del inicio del rodaje de la película nuestro país tenía un nuevo mandatario, el candidato del Partido Revolucionario Institucional a la presidencia de la República, Enrique Peña Nieto había ganado las elecciones, se proclamaba ganador por sobre Andrés Manuel López Obrador que ocupó el segundo lugar con 3 millones de votos menos que el priista. Pocos días después de las elecciones, uno de los alimentos de la canasta básica elevó sus precios, el kilo de huevo superó los 40 pesos; esto a causa de los brotes de gripe aviaria que se originaron en los Altos de Jalisco, uno de los mayores distribuidores de huevo para el país. En el contexto musical y cultural, Chavela Vargas muere en Cuernavaca y se le rinde homenaje en el Palacio de Bellas Artes. El 31 de agosto el Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación declara presidente electo a Enrique Peña Nieto después de descartar el juicio de nulidad de la elección presidencial presentado por la coalición Movimiento Progresista.

En septiembre, Felipe Calderón dio su último informe de gobierno, agradeciendo al pueblo mexicano y a su familia. El crimen organizado pierde a uno de sus líderes, Heriberto Lazcano Lazcano, líder de los Zetas es abatido por personal de la Secretaría de Marina. El nuevo presidente toma protesta y presenta la estrategia nacional de seguridad y justicia de su gobierno. (Domínguez,2013)

En el contexto cinematográfico, el año 2012 fue fructífero para las películas mexicanas, 112 películas fueron producidas, el 43% fueron óperas primas¹⁰, entre ellas se encuentra Hilda. Un total de 622 cortometrajes fueron producidos y aproximadamente 22 millones de pesos fue el costo promedio de producción.

¹⁰ Se le conoce como ópera prima a la primera obra artística de un autor, ya sea cinematográfica o teatral.

“La producción cinematográfica en México se ha reactivado tras su caída estrepitosa a principios de la década de 1990. Hoy se muestra fortalecida, como un racimo de propuestas narrativas, estéticas y técnicas” (IMCINE,2012:14).

En este año se percibió un aumento en la producción y consumo de formatos digitales. 112 directores fueron los encargados de realizar los 112 largometrajes, un largometraje más que el año 2011. La temática que predominó en estas producciones fueron la ficción y el documental. Dentro de la cinematografía mexicana, la participación de las mujeres en puestos de producción y dirección registró un aumento sustancial: en 2007, las películas dirigidas por mujeres fueron tan solo ocho, en el año 2008 se presentó una baja, solamente se dirigieron cinco películas, en 2009, 2010 y 2011, los números aumentaron (7, 15 y 18 películas respectivamente), llegando al 2012 con 23 películas, un gran logro para el género femenino en el largo camino de la cinematografía (IMCINE,2012).

Entre las 23 películas resalta, ¿Qué le dijiste a dios? De Teresa Suárez, película que destacó por utilizar canciones del cantautor mexicano Juan Gabriel como método narrativo y también por hacerlo partícipe de la última parte de la película.

En cuanto a la financiación, las películas mexicanas del 2012, el Estado apoyó a la producción de estas películas y con la entrada en vigor del Estímulo Fiscal fomentó la participación del sector privado. El estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional (EFICINE), es un beneficio que se otorga a la industria cinematográfica por la producción y distribución de largometrajes, el cual consiste en aplicar un crédito fiscal a los contribuyentes¹¹ con el fin de apoyar la producción o postproducción de largometrajes de ficción, animación y documental, así como la distribución de películas.

Con este esquema de inversión, los proyectos lograron consolidar sus perspectivas financieras. Entre otros estímulos federales se encuentran Foprocine, que es el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, fideicomiso con convocatorias de apoyo para producción o postproducción de largometrajes (de más de 60 minutos) de ficción y documental y Fidecine (IMCINE,s.f.)

Hilda fue una adaptación de la obra de teatro de Marie Ndiaye, la cual retrata el conflicto entre las clases sociales. Esta obra fue publicada en 1999 en Francia, por su estructura puede encasillarse en el

¹¹ Se establece en el Artículo 189 de la Ley del Impuesto sobre la Renta (LISR)

género teatral, pero también puede leerse como una novela breve. Hilda es una joven africana, pero no es la protagonista de, a pesar de llevar el nombre de la obra, se trata más bien de un personaje invisible, sin presencia física en la obra, se habla de ella mediante los diálogos que mantiene Madame Lemarchand con el marido de Hilda. Aunque se proclama una mujer de izquierda, no lo es tanto, ve a Hilda como un capricho, como una especie de muñeca con quien jugar a la que se le debe cambiar de ropa o de peinado, reeducar sus hábitos. Madame Lemarchand durante toda la obra sostiene que es por el bien de Hilda y muestra una preocupación por la actitud de Hilda, ya que para Madame Lemarchand una criada de su casa no puede presentar tristeza o algún sentimiento negativo, porque lo que demuestra es una actitud de ingratitud hacia todas las atenciones que tiene con ella. Para Clariond le pareció interesante retratar la polaridad entre las clases sociales y decidió llevarla a la pantalla grande.

Contexto de la producción

Los encargados de llevar esta película a la pantalla grande fueron Cinematográfica CR, firma de la que forma parte Andrés Clariond y Pimienta Films: Pimienta Films es una casa productora de cine independiente. Fue fundada en la Ciudad de México en 2008 por los hermanos Nicolás y Sebastián Celis. Su actividad principal es la producción de largometrajes de ficción y documentales que retratan la perspectiva artística de cada autor de manera novedosa y creativa.

El objetivo principal de la productora a lo largo de los años ha sido construir relaciones sólidas con diferentes compañías dedicadas al cine en México, Estados Unidos, Latinoamérica y Europa. Aquello ha derivado en coproducciones que a su vez han abierto nuevos mercados y aumentado las ventas. Pimienta Films fue nombrada junto a Ítaca y Lucía Films por la prestigiosa revista VARIETY como las tres mejores productoras de cine en México (Hopewell, 2014).

Sus proyectos han sido aclamados por la crítica y acogidos por la audiencia nacional e internacional gracias a su calidad artística y visión única. Pimienta Films es conocida por promover nuevos talentos a nivel nacional y por trabajar con directores destacados tales como Alfonso Cuarón, Jonás Cuarón, Amat Escalante, Tatiana Huezo, James Franco, Ciro Guerra, Cristina Gallego, Elisa Miller y Rafi Pitts, entre otros (Pimientafilms, 2008).

Lugar de filmación

Hilda se filma en la Ciudad de México en el año de 2012, el 80 por ciento de la filmación se llevó a cabo en la lujosa y amplia Casa Prieto López, ubicada en Jardines del Pedregal de San Ángel, elaborada por el arquitecto mexicano Luis Barragán, en 1950.

“Ahorita estamos en una casa hecha por Luis Barragán, es una de sus obras maestras, es la columna vertebral de la historia porque el 80% de la película se lleva a cabo aquí y fue muy difícil encontrar la locación.”

(IMCINE,2012)

La elección de la casa se basó en el contexto del México contemporáneo donde el clasismo predomina y las jerarquías son una realidad, el simbolismo del que está impregnada la película es sostenido por la arquitectura de la casa puesto que la edificación de esta sirve como metáfora a la división de las clases sociales. El piso de abajo está destinado a los sirvientes y el de arriba a los dueños de la casa, la lógica de superioridad es clara y el mensaje del director también.

Críticas

Diversos medios se encargaron de mostrar su crítica hacia la ópera prima de Clariond, Salvador Franco, crítico de cine, escritor y periodista del Diario Excélsior mencionó en su columna de opinión: "A diferencia de lo que comúnmente hacen los directores noveles, Clariond no cae en la tentación de desviarse de su objetivo principal." Por su parte Cine Premiere en la pluma de Diana Sánchez Uranga, periodista de cine, mencionó: "Hay dos cosas por las cuales vale la pena darle una oportunidad a esta cinta: la sobresaliente y perturbadora actuación de Verónica Langer y el sentimiento de inquietud que te queda al final de la película." En el Diario la Razón Ximena Urrutia, cineasta, conductora y columnista de la Razón, La Capital, entre otros medios, definió la producción de Clariond: "El realizador aborda el tema con destreza, la obra se adapta a nuestra sociedad, o al revés, nuestra sociedad se adapta a la obra, 'Hilda' es una de esas películas con las que experimentamos una enorme gama de emociones."

Contexto del director

Andrés Clariond Rangel



Imagen 2: Andrés Clariond Rangel

Estudió la licenciatura en Derecho en la Universidad de Monterrey (UDEM), Nuevo León, y una maestría de Bellas Artes en Dirección de Cine en la Universidad de Columbia, Nueva York. Socio fundador de las productoras Bengala y Cinematográfica CR. Ha sido productor ejecutivo de proyectos como el cortometraje documental ganador del Ariel en el 2018 *La muñeca tetona* de Diego Osorno y el largometraje *Semana Santa* de Alejandra Márquez. Como director compitió en la Selección Oficial del 12° Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM) con su ópera prima *Hilda* (2014), la cual ganó el premio a Mejor Actriz de Largometraje Mexicano para Verónica Langer y en el 2015, la misma cinta, se llevó el Ariel a la Mejor Actriz coprotagonista para Adriana Paz. Su segunda película, *Territorio* (2019), se estrenó en México en el FICM 2019 y en Estados Unidos en el Slamdance Film Festival. A la par de su carrera en cine, Andrés es editorialista de la empresa periodística Grupo Reforma. (FICUNAM)

Director

Año	Película
2020	Camino a Roma
2020	Territorio
2014	Hilda
2010	Peoria

Productor

Año	Película
2020	Camino a Roma
2019	Muerte al verano
2019	Vaquero del mediodía
2019	El valiente ve la muerte solo una vez
2017	La muñeca tetona
2016	Silvestre, pederastia clerical en Oaxaca
2015	Semana Santa
2015	El poder de la silla

Escritor

Año	Película
2020	Territorio

2015	El poder de la silla
2014	Hilda
2010	Peoria

Figuras. 2, 3 y 4. Tablas de películas de Andrés Clarion Rangel. Descripción de personajes

Descripción de personajes

Susana Le Marchand



Fotograma 1: Susana Le Marchand

Rasgos físicos

Fisionomía: Susana es una mujer de mediana edad, con pelo castaño corto, el cual le lleva a la altura del hombro, tiene una estatura aproximada de 1.70 m. Es caucásica, de complexión delgada y facciones afiladas. Podemos observar que la apariencia física de Susana no corresponde con la de la mayoría de las mujeres mexicanas, y en absoluto con la mujer con rasgos indígenas, excluyendo a mujeres con facciones opuestas de una posición de poder económico elevado.

Vestuario: En el caso de este filme, otro elemento físico muy importante es el vestuario que utilizan los personajes ya que están cargados de significado sobre sus situaciones cotidianas, así siendo fuertes elementos simbólicos que se prestan para la interpretación.

La película se vale de la ropa que usa Susana para dar indicios al público de la “evolución” del personaje, como un representante visual de su estado mental y la corriente de su pensamiento.

Partiendo desde marcar significantes simples como el uso de los colores ya que Susana se nos es presentada como una persona que usa vestidos con estampados garigoleados y de colores claros, el uso del maquillaje, accesorios grandes como collares y aretes, un cabello cuidadosamente peinado y el uso repetitivo de tacones, los cuales sabemos han sido representación de poder, elegancia e incluso profesionalidad.

Y terminando por construcciones más complejas en las que vemos que conforme la historia avanza Susana va usando ropa con patrones más simple, y llegando a vestir con trajes típicos de las culturas originarias, queriendo demostrar que ella es una persona común y corriente, pretendiendo rechazar su postura de poder y privilegio, dando la idea de estar en el mismo nivel que sus empleadas, sin embargo, aquí vemos también un prejuicio simbólico, ya que se nos adjunta la idea de que las trabajadoras domésticas son de origen indígena y que de ser así, utilizan este tipo de atuendos, no usando ropajes urbanos, sino más bien tradicionales.

Igualmente, en su aspecto podemos observar el descuido que ella va teniendo consigo misma, ya que como dijimos el maquillaje y los peinados que eran un elemento característico de ella, dejan de verse conforme avanza la historia.

Rasgos Sociales: Socialmente Susana se nos es presentada como una mujer acaudalada que llegó a esa posición por el matrimonio que tiene con un empresario millonario e influyente, lo cual es muy interesante ya que esto nos da la idea de que las mujeres en este estatus normalmente son dependientes de un hombre para poder acceder a él.

Rápidamente se nos muestra que Susana es ignorada por su familia e incluso violentada, ya que constantemente es sobajada intelectualmente por su marido, escuchando que sus intereses son una pérdida de tiempo y que no tiene la capacidad intelectual para poder ser proactiva en actividades productivas, usando un discurso en el cual se le limita a una organizadora de eventos sociales.

Posteriormente se nos presenta el pasado de Susana, en el cual se muestra que en su juventud universitaria era una activista por los derechos estudiantiles, formando parte del movimiento estudiantil de 1968, con ideales Marxistas, lo cual explica por qué ella insiste en tener un ambiente de igualdad en su hogar para con sus empleadas.

Otro simbolismo importante que se tiene en el imaginario colectivo es la extensión de la familia que ella tiene, ya que al ser una mujer preparada y con afluencia económica su descendencia es poca, teniendo únicamente un hijo y un nieto, dejando ver como el panorama presentado es que las familias mejor posicionadas optan por tener menor cantidad de descendientes.

Rasgos Psicológicos: Susana es un personaje sumiso ante el poder que presenta su esposo, ya que, al recibir insultos y agresiones, está únicamente calla sin defenderse o replicar los argumentos, para después tener la necesidad de ella externar el poder que tiene con alguien más, siendo normalmente en sus empleados.

Esto hace que se valga de su poder económico para cumplir sus metas, siendo la primera idea que tiene el ofrecer dinero a aquellos que lo necesitan para que las personas hagan lo que ella quiere, lo cual es importante hacer un paréntesis ya que con esto podemos ver como Susana deshumaniza a los otros, ya que cree que los actos o ideales se pueden comprar y moldear a lo que ella diga.

Ella tiene una necesidad por demostrar constantemente sus ideales marxistas, en un afán por reiterarse a ella misma que sigue siendo la misma que la de su juventud, demostrando que el dinero no la ha cambiado, llegando a desarrollarse en una especie de manía obsesiva por lograr un ambiente de igualdad en su hogar entre ella y sus empleados.

Sin embargo, sutilmente se nos demuestra que Susana tiene una actitud condescendiente con las personas que tienen menos dinero que ella, repitiendo que su situación es difícil y realzando sus rasgos personales, enalteciendo la belleza de Hilda o repitiendo que a pesar de su posición es muy lista.

Pero en cuanto los acontecimientos no suceden de acuerdo con sus intereses no tiene reparo en ejercer el poder que el dinero le da, abordando la idea de que ella es quien paga sus servicios, así contradiciéndose con su ideal de igualdad social.

Hilda



Fotograma 2: Hilda

Rasgos Físicos:

Fisionomía: Hilda es un adulto joven con pelo negro, largo; De estatura aproximada de 1.63 metros, tez morena, complexión media, facciones redondas. Estos rasgos físicos encajan con el promedio de la mujer mexicana.

Vestuario: La ropa que predomina en el personaje de Hilda al inicio de la película es sencilla, con colores cálidos, después se ve un cambio de ropa casual a su uniforme de trabajo, el cual es un conjunto de dos piezas, una falda y una blusa con un mandil, el color es un rosa pasteloso.

Además, podemos ver que existe una idea preconcebida que establece una relación entre el color de piel y la clase social ya que es un contraste muy evidente que en este caso las actrices contratadas en los papeles de empleadas domésticas tienen la característica de ser de piel morena, mientras que todas las actrices contratadas en el filme para representar a la clase alta son caucásicas. Dejando ver una hegemonía de pigmentocracia en el imaginario social mexicano. En dónde tener ciertos rasgos físicos son símbolos de belleza y poder.

Hilda se nos es presentada como una mujer que lleva ropa urbana, con blusas simples, con colores lisos y oscuros, demostrando el contraste con su jefa que utiliza la lógica del color y composición contrarios. No lleva maquillaje perceptible, y utiliza ropa que le facilita la movilidad, ya que se presenta mediante esta manera un poco de su estilo de vida, ya que supones que es una mujer que

necesita estar en constante movimiento y con cierto tipo de ropa se le dificultará cumplir con sus tareas.

Finalmente contrastando estas dos partes opuestas podemos decir que hay una gran carga simbólica en la ropa de manera económica, siendo el significado, algo simple, si tú posees ciertas prendas, indica poder adquisitivo.

Rasgos sociales:

Hilda es representada como una mujer que tiene necesidades económicas, elevadas, ya que desde el principio se deja ver su necesidad por tener ingresos extras y como una mujer que tiene una familia con deudas.

Es una mujer que es descrita como una persona que solo tiene su mano de obra a la hora de prestar servicios y es la única herramienta con la que cuenta a la hora de conseguir un empleo, a su vez, en su hogar es ama de casa en dónde tiene que cuidar de sus hijos y encargarse de la manutención de esta.

Como mencionamos antes, ella tiene mayor número de descendencia, teniendo dos hijos pequeños, lo cual pareciera estar relacionado con su nivel de estudios y forma de ver la vida.

Es una mujer trabajadora, por la necesidad económica que se mencionó ya que ella no puede depender de su esposo para subsistir, lo cual puede tomarse como un punto positivo ya que en la construcción la hacen ver como una mujer mucho más independiente que su contraparte, pero a la vez entramos en un terreno delicado ya que puede existir en este discurso una romantización de la pobreza un tanto disfrazada ya que nos dicen que la manera en la que una mujer cuente con independencia es teniendo necesidades que alguien más no pueda cubrir.

Al igual que Susana es una mujer casada, sin embargo, un nodo importante de diferenciación es su relación, ya que vemos que Hilda es vista en una manera mucho más igualitaria a la posición de su cónyuge, de nuevo cayendo en una estigmatización de clases en donde los valores morales de un ser humano están directamente relacionados con su estatus social. Este es un discurso que se nos ha venido presentando durante mucho tiempo a través de la historia del cine nacional. Siendo una idea que se ha arraigado en la sociedad, llegando hasta en ocasiones a convertirse en una realidad.

Se nos menciona que Hilda no tiene estudios más allá de los básicos de nuevo retratando la idea de que la preparación es un privilegio para quien lo pueda pagar.

Rasgos psicológicos:

Hilda es una persona con carácter fuerte, su esposo menciona que él sabe que no le gusta recibir órdenes, sin embargo, se ve forzada a estar en una situación en la cual las recibe debido a su urgencia económica. Y esto se nos es demostrado con el lenguaje corporal y facial de la actriz cuando Susana le dice que hacer o cómo hacer las cosas.

Lleva una relación de igualdad y respeto con su esposo, en el que se ve un afecto romántico sano, sin violencia, al contrario que Susana, siendo así la antítesis del otro personaje principal.

Susana muestra a lo largo del filme una desconfianza por las personas de clase social altas, siempre actuando con cautela y no hablando más de lo necesario y cerrándose cuando Susana intenta acercarse a ella por medio del diálogo. Sin embargo, cuando la trama avanza vemos que, gracias a la intervención de Susana con el esposo de Hilda, este le pide que sea más amable con ella, dejándole ver que podrían sacar un provecho monetario por este trato y que debe de conservar el trabajo ya que tienen que saldar su deuda.

Esto para Hilda se podría interpretar como una gran presión ya que va en contra de sus deseos, aunque su situación la obliga a actuar de una forma contraria a la que ella quiere.

También podemos ver que esta urgencia es tanta, porque, mientras ella pueda obtener un beneficio efectivo de las situaciones ella deja de decir lo que piensa, vislumbrando el verdadero tamaño de su necesidad.

Descripción de la secuencia

Secuencia 1: Susana e Hilda se conocen

Duración: 12:17 a 14:00

En esta secuencia Hilda (Adriana Paz) llega a casa de Susana (Verónica Langer) para trabajar de empleada doméstica por recomendación de su esposo; Estas dos mujeres se conocen, Susana le realiza preguntas para saber un poco más de su identidad, demuestra su entusiasmo porque Hilda trabaje para ella, después procede a realizar una breve presentación de su nuera y su nieto, después le indica a Hilda sus labores y condiciones de trabajo. Hilda acepta el trabajo, despidiéndose de su esposo y sus hijos mientras que Susana ve detenidamente la unidad familiar que Hilda posee.

Porqué se seleccionó

Esta secuencia se seleccionó ya que se puede observar el ejercicio del poder que tiene Susana con Hilda, representando una de las realidades en las relaciones de patrón-empleado que se dan en el país, más específicamente en las empleadas domésticas y cómo estas pueden atentar contra las garantías personales de las empleadas al ser trabajos que normalmente son muy poco o nulamente regulados por alguna institución.

Importancia dentro del filme

Es el primer contacto que Hilda tiene con Susana, por lo que se nos da una primera impresión de los personajes y nos muestra de manera sutil el contexto y la personalidad de los personajes, además, por el uso del discurso podemos ver cómo percibe Susana a Hilda.

Decoupage o desglose de la secuencia.

Punto de arranque: Hilda conoce a Susana en su casa ya que a partir de ese día empezará a trabajar ahí de empleada doméstica por una deuda económica que tenían con Susana. Posteriormente, Susana procede a presentarse.



Fotograma 3: Susana conoce a Hilda.

Desarrollo: Susana presenta a su familia (nieto y nuera), consecuentemente empieza a explicar las condiciones de trabajo, a lo cual Hilda asiente positivamente, aunque con un gesto de desacuerdo en el rostro.



Fotograma 4: Susana presenta a su nieto.

Clímax: Hilda le da a cargar al hijo que ella tenía en brazos a su esposo, posteriormente escucha a Susana decir que no le parece bien que ella tenga teléfono celular en el trabajo, con lo cual se lo da a su esposo, ambos viéndose con cara de resignación por esta condición.



Fotograma 5: Susana le pide a Hilda cargar a su nieto.

Desenlace: Hilda se despide de su esposo con un beso, después se ve un cambio de toma en donde enfocan el rostro de Susana, anhelando dicha expresión de cariño por parte de su propia pareja.



Fotograma 6: Hilda se despide de su esposo.

Análisis de elementos técnicos

Cuadros de movimiento

En esta secuencia podemos observar movimientos de cámara y dentro del mismo encuadre. La utilización de estos movimientos en la secuencia es con fines específicos, por ejemplo:

En los movimientos de cámara tenemos travellings y pannings utilizados en este caso para mostrar elementos gráficos que complementan las escenas de los personajes, como, ropa, ambiente, actividades o gestos corporales.

Mientras que los movimientos dentro del encuadre se usan principalmente para demostrar gestos faciales y reacciones de personajes, o cuando se requiere mostrar interés en algo que está viendo el personaje, en forma de vista perspectiva.

Montaje.

Se utilizan cortes directos hacía otro personaje, para expresar conversación o acciones. Los personajes hacen todos sus movimientos dentro del cuadro de cámara.

Vista de cámara, angulación.

En esta secuencia se usan dos tipos de vista de cámara, subjetiva y plano general.

La vista subjetiva se usa para que el público pueda sentir que está en el lugar de ciertos personajes y comparte la mirada con él/ella. Mientras que los planos generales se usan para que el público entienda las situaciones que se están dando durante la secuencia, en especial en donde 2 o más personas tienen interacciones casi al mismo tiempo o consecutivamente.

Las angulaciones utilizadas son 3 la normal, picada y contrapicada.

Las angulaciones son un elemento que refuerzan los puestos de poder en la narrativa haciendo que los personajes sean percibidos con un aire de grandeza o minimizando según el caso, como ejemplo:

Susana y su familia es fotografiada constantemente en contrapicada, de esta manera da la impresión de ser vistos hacia arriba, creando una sensación de superioridad.

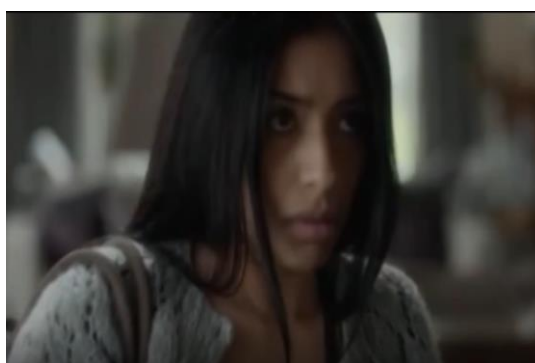
Mientras que los empleados domésticos son tomados en picada, como si los tuviéramos que ver hacia el suelo, creando una sensación de inferioridad.

Planos:

Esta secuencia utiliza los tres tipos de planos; cerrados, medios y abiertos; Usando únicamente una variable de estos planos.

Cerrados: En este tipo de planos el personaje ocupa la mayor parte de la pantalla y domina por sobre el espacio.

- Medium Close Up: La imagen abarca la cabeza hasta aproximadamente los hombros del personaje



Fotograma 7: Hilda observa a Susana.

Medios: Existe un equilibrio entre el personaje y su ambiente.

- **Medium Shot:** Empieza en cabeza del personaje hasta aproximadamente la cadera. Destaca al personaje del lugar en donde está, pero de igual manera recibimos más información del ambiente.



Fotograma 8: Hilda y su esposo escuchan las condiciones laborales de ella.

Abiertos: El personaje ocupa menos espacio en la toma y se puede observar mucho mejor el espacio, los personajes suelen verse de cuerpo completo o llegar a no verse en lo absoluto.

- **Long Shot:** El personaje se ve de cuerpo completo y forma parte del ambiente, aunque en el caso de esta secuencia, utilizan el ambiente para encuadrar y que la vista se centre en los personajes a cuadro.



Fotograma 9: Hilda, su esposo y sus hijos esperan a Susana.

Sonidos y diálogos de la secuencia.

Técnica del sonido:

En la película se utiliza la técnica de sonido directo en la cual se realiza la grabación en forma simultánea con la filmación. Los diálogos y sonidos ambientes se encuentran en una sola grabación. De esta manera se puede lograr una muy buena fidelidad entre los vistos a cuadro y lo que se escucha, en esta técnica se resaltan los sonidos diegéticos.

Sonidos ambientales

En el caso particular de esta escena siempre se resaltan los diálogos de los personajes ya que los sonidos simplemente son ambientales para dar contexto del lugar en el que transcurren las escenas.

Música

En la secuencia se puede escuchar en el inicio música funcional; Esta música sirve para reforzar la narración evocando emociones o sentimientos, por ejemplo: el peligro, alegría, etcétera.

Diálogos

(Sonido ambiente en conjunto con musica ambiental)

Susana

¡Hilda!... Supera mis expectativas... Gracias, me encantó

Francisco (Esposo de Hilda)

Es sólo mientras encuentra a otra ¿eh? Señora

Jane (Nuera de Susana)

Hola

(Sonidos de bebé)

Susana

Mira, te presento a Betito, mi nieto. !Aah, ¿Apoco no esta hermoso?! -Rie-

Sonriale a su nueva nana. ¡Uy! Tu mamá no te limpió la carita.

Joaquín.

Joaquín

Sí, señora.

Susana

Ve a llevar a los niños a la guardería de la Señora Ortiz; Los fines de semana va a pasar por ellos y los va a llevar con sus papás.

Joaquín

Como usted ordene

Susana

Vamos a aprovechar que Jane y el bebé van a salir para que me ayudes en algunas cosas de la casa

(-Sonido de Celular-)

Susana

No... no me gusta que traigan celular, digo... no le veo el caso; Además, Francisco te puede llamar cuando quiera aquí a la casa

Francisco

Sí... Ya me voy... Buena suerte.

Escenarios

Durante toda la secuencia el escenario no cambia durante toda la escena, siendo el siguiente.



Fotograma 10:El esposo de Hilda se va.

Interpretación de la secuencia

Secuencia 1: Susana e Hilda se conocen

Duración: 12:17 a 14:00

Interpretación del discurso

Esta secuencia es sostenida mediante la acción de los dos personajes principales de la película; la señora LeMarchand e Hilda. Durante el desarrollo de la secuencia podemos percibir la relación que mantendrá Susana e Hilda, mediante el primer dialogo que se presenta al momento del encuentro de ambos personajes podemos ver que Susana observa a Hilda como objeto y no como una persona que va a desarrollar el empleo de nana de su nieto:

“¡Hilda!... Supera mis expectativas... Gracias, me encantó”

En este dialogo podemos apreciar que Susana se refiere a Hilda como un modelo de empleada doméstica que posiblemente nunca había estado a su servicio, al decir que superó sus expectativas y que le encantó, le imprime una intención más allá de la laboral, en el plano connotativo el dialogo puede ser interpretado como si Hilda estuviera siendo entregada como un regalo y no una empleada.

La relación de poder que ejerce la patrona (Susana) sobre su empleada doméstica (Hilda) se puede observar en el momento en que Susana le prohíbe el uso de celular a Hilda, dejando en claro que el

único medio de comunicación que tendrá con su familia será por medio del teléfono fijo de la mansión. Esta imposición por parte de la figura de poder sobre su inferior nos indica un control absoluto sobre su empleada, desde decidir su medio de comunicación hasta el despojo de sus bienes personales (el celular), el cual no interfiere en el desempeño de sus labores, pero si dejando en claro que Susana es quien decide lo que Hilda puede y no puede hacer mientras se encuentre con ella. Esta especie de violencia simbólica que desarrolla el personaje de Verónica Langer nos habla de la relación que llevará con su empleada a partir de ese momento.

Interpretación de elementos visuales

En los movimientos de cámara nos encontramos con algunos travellings y pannings, por ejemplo, cuando Hilda y su esposo entran a cuadro, podemos observar un contraste muy remarcado entre la ropa que llevan puesta y la que viste Susana; la ropa de Hilda es sencilla, con colores neutros y no lleva ningún accesorio, el de su esposo de igual manera es sencilla. Por el contrario, la ropa de la señora LeMarchand es más elaborada, tiene textura y el estilo del vestuario es un poco más formal y ornamental.

Podemos ver que Susana lleva una blusa cuello v con un estampado dorado, collares, un cabello cuidadosamente peinado, maquillaje, (Fotograma 11) incluso complementandose con los sonidos ambientes, ya que al caminar podemos escuchar el ruido de los tacones que lleva puestos.

Por otro lado, Hilda lleva puesta una ropa mucho más casual una blusa negra simple, sin ninguna especie de estampado, zapatos bajos, una bolsa de tela, no lleva maquillaje, y su cabello no tiene ese metódico cepillado, lo que nos permite observar que tiene cabellos fuera de lugar. (Fotograma 12)



Fotograma 11: Vestuario de Susana



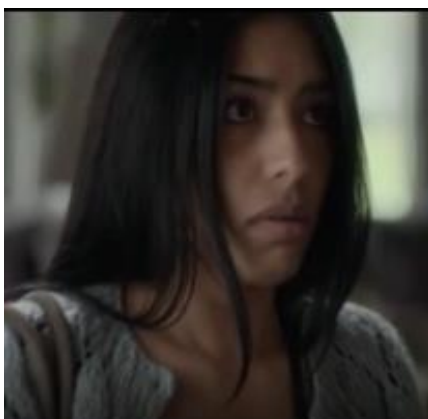
Fotograma 12: Vestuario de Hilda

Como factor común en ambas mujeres podemos observar el uso de un suéter de lana con patrones, que a la vez resaltan más sus diferencias ya que gracias a los colores utilizados en Hilda son mucho más opacos mientras que en los que lleva Susana son mucho más vivos y brillantes. Lo que se puede interpretar como una relación de similitud al vestir el mismo elemento, pero a su vez con una remarcada diferencia, que podría dejar en claro que Susana e Hilda no son iguales.

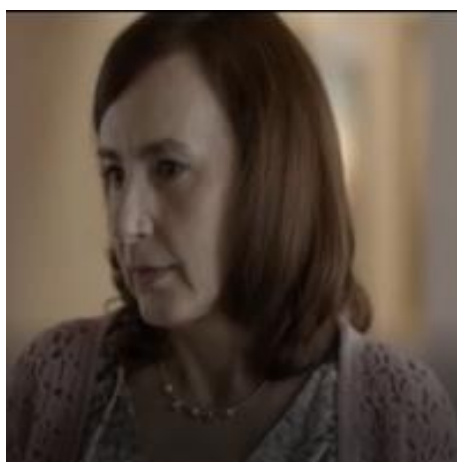
El vestuario nos muestra más simbolismos de clases, en el caso de los zapatos, el uso de los tacones en Susana implica estar por encima, le adjudican poder, mientras que Hilda utiliza un modelo flat, algo más “cómodo” pero que constantemente es relacionado con la informalidad.

Por otro lado, los movimientos dentro del encuadre se usan principalmente para demostrar gestos faciales y reacciones de personajes cuando la cámara se queda inmóvil, también cuando se requiere mostrar interés en algo que está viendo el personaje, en forma de vista perspectiva.

Esto se ejemplifica en el rostro de Hilda cuando Susana le prohíbe tener celular mientras trabaja, sus gestos son de inconformidad, pero a la vez de resignación, ya que Hilda tiene la necesidad de conservar el trabajo. (Fotograma 13) Otro momento en el que podemos percatarnos del movimiento del personaje dentro del encuadre es cuando Susana observa la demostración de amor que tiene Francisco con Hilda cuando se despide de ella; Susana expresa un rostro de desaprobación y anhelo por tener ese sentimiento en su vida. (Fotograma 14)



Fotograma 13: Expresiones de Hilda



Fotograma 14: Gestos de Susana

Otro momento que nos permite observar las reacciones de Hilda es cuando acepta el trabajo y se despide de Francisco mostrando un rostro de resignación ante las condiciones laborales que Susana le ha impuesto.

Durante la secuencia se emplearon distintos tipos de planos, algunos para apreciar el entorno de los personajes, otros para resaltar las expresiones faciales de los personajes y para observar el lenguaje corporal de cada uno.

Los planos medios en algunos momentos de la secuencia se emplearon para resaltar la postura de los personajes, por ejemplo, en el momento de la presentación de Hilda frente a Susana, ésta muestra una postura más erguida y con la cabeza recta, lo que en el lenguaje audiovisual nos habla de una supremacía.

Interpretación de elementos sonoros

Los sonidos en esta película como en cualquier otra son importantes, en esta secuencia se hace uso del sonido ambiental, el cual nos realza ciertos elementos sonoros que nos permite destacar algo de interés y que el espectador presté interés.

Los sonidos de los que nos podemos percatar durante el desarrollo de la secuencia es el nivel de las voces, la proyección de cada una es diferente, las voces de Hilda, de su esposo y del personal de seguridad son más cautas y con un nivel más bajo y también son respuestas más cortas y concisas, por su parte, Susana emplea un tono es dulce y cortés, pero a la vez tiene una tonalidad fuerte y autoritaria hacía sus empleados.

Por otro lado, hay que destacar la poca participación de Hilda en los diálogos de la secuencia, todo el discurso es sobrellevado por Susana, que se puede interpretar como que lo que exprese Hilda no es de relevancia.

Finalmente, la música que podemos escuchar en la secuencia es utilizada para ambientar la casa de Susana, creando un sentimiento de calidez y armonía, siendo un ritmo de tonos agudos, repetitivos y con un nivel de volumen bajo que acompañando al tono de Susana le hace pensar al espectador que es un lugar ideal para trabajar. Dejando a Susana con una primera impresión de una persona amable y cordial. dicha música se corta a partir de que Susana dice la frase que cosifica a Hilda, como si la intención fuera bajarnos de ese sentimiento y aterrizarnos en la realidad de la diferenciación de clases.

Conclusión de la secuencia

Los aspectos destacables en la secuencia son: polaridad de las clases sociales, casa como un símbolo de riqueza, elegancia y poderío, la necesidad de trabajo y la precariedad de una familia que se ve obligada a aceptar las condiciones de trabajo que se les impone. Todos ellos construyen el sentido de la secuencia y aportan un gran sentido a la narrativa general de la misma.

Susana presenta actitudes de benevolencia y comprensión hacia la clase oprimida, por su parte, el esposo de Hilda muestra agradecimiento con Susana por darle empleo a su esposa y así liquidar más rápido sus deudas, esta relación de trabajo con una estructura feudal, en la que Susana representa la figura del señor feudal y a Hilda como la figura del siervo que tiene que rendir tributo al feudal con su trabajo, nos habla de las condiciones actuales de nuestro país, en el que la explotación no se

erradica, solo se transforma. Dicha transformación puede observarse en los tratos que presenta la duela de la casa hacia la empleada, ésta le platica a su marido que ha sido pesada, medida, que está harta de no poder hablar por teléfono y sentir todo el día el hostigamiento de su patrona, esta forma de control y de violencia pasiva nos habla de uno de los muchos tratos a los que tienen que ser sometido el empleo de trabajadora doméstica. Por su parte Hilda nos muestra una apatía hacia la figura de autoridad, muestra resignación más que sumisión, también muestra desconfianza, sus respuestas son monosilábicas y concisas, dejando en claro que su función no va más allá de la laboral. La personalidad de Hilda es fuerte y nos deja entre ver que la necesidad de trabajo siempre será más grande que el disgusto de las condiciones de trabajo.

Descripción de la secuencia 2

Secuencia 2: El vestido

Duración: 40:39 a 42:59

Hilda se encuentra en el interior de baño, está recién bañada, su patrona, Susana, la llama para obsequiarle algo, Hilda lo abre, es un vestido de manta, Susana le dice que vaya a probárselo y le da permiso que sea en su baño personal. Al salir, Hilda se percata que la señora Le Manchard trae el mismo vestido que ella, Susana le dice que el vestido le queda muy bien y la lleva a verse frente a un espejo; Susana muy emocionada le dice que parecen gemelas, las dos Fridas y la toma de la mano.

Por qué se seleccionó

Esta secuencia se seleccionó para mostrar la relación y el trato que Susana le brindaba a su empleada doméstica Hilda, una relación más allá de lo extremadamente laboral, nos muestra la necesidad de Susana de construir un lazo consanguíneo con Hilda al decirle que parecen hermanas gemelas, además de resaltar que Hilda no usa ese tipo de vestimenta (vestido de manta con bordados) que son trajes típicos de pueblos originarios, entonces podríamos hablar de una estereotipación del rol de empleada doméstica, aludiendo a que se viste de esa manera y no de una forma urbanizada. También nos interesó mostrar el sentimiento que muestra su rostro por tener un momento a solas al salir de bañarse y la interrupción de su patrona en su momento de intimidad.

Importancia dentro del filme

El filme se basa en la relación patrón-empleada, en este caso Susana hacía Hilda, una relación que se vuelve enfermiza y obsesiva. Susana por su parte en todo momento busca crear empatía con Hilda quien se limita a hablar con Susana. Esta secuencia engloba sentimientos por ambas partes, por un lado, el inicio de ella nos muestra el hartazgo en el que se encuentra sometida Hilda por tener que compartir techo y comida con su patrona, por otro lado, la emoción de Susana de haber conseguido a alguien con quien compartir la mesa, la comida y la ropa. Esta especie de seducción por parte de Susana al vestir a Hilda con su ropa nos deja entre ver el conflicto de Susana, su retroceso a sus ideales de igualdad y de horizontalidad.

Decoupage o desglose de la secuencia

La secuencia narra el momento en el que Susana, la dueña de la casa le regala un vestido de manta a Hilda, quien es su servidumbre, esto en agradecimiento por haberla acompañado la noche anterior, de esta manera, el relato de la secuencia se podría dividir en cuatro momentos:

Punto de arranque: la noche anterior Susana obliga a Hilda a quedarse a cenar con ella, Sofía le enseña música clásica y trova, le muestra los alimentos gourmet por excelencia de la familia, la invita a beber el mejor vino y le dice que ella merece comer lo mismo que los miembros de la familia.



Fotograma 15: Hilda y Susana están hablando

Desarrollo de la narración: Hilda, se ve recién bañada, su cabello está mojado, se encuentra estática mirando al horizonte, pensativa y en silencio. Voltea su rostro hacia la puerta, ella está envuelta con una toalla de baño y voltea.

Susana está sentada en una especie de sala, se observa un cuadro justo detrás de ella, tomando una taza con un líquido caliente, no sabemos si es té o café, viste una gabardina beige y unos zapatos color camello, se encuentra pensativa hasta que sale a cuadro Hilda con su uniforme de servicio, hasta este momento Susana levanta la vista y la dirige hacia Hilda.



Fotograma 16: Susana le entrega una bolsa a Hilda

Clímax de la narración: Hilda sale del baño con el vestido puesto y se da cuenta que Susana tiene puesto un vestido similar al de ella.



Fotograma 17: Hilda observa con incertidumbre a Susana

Desenlace de la narración:

Susana: parecemos gemelas, (le entrelaza la mano a Hilda) las dos Fridas, Hilda no dice nada y solo observa sus reflejos. Se acaba la secuencia



Fotograma 18: Susana e Hilda frente al espejo

Análisis de elementos técnicos

Cuadros de movimiento

En esta secuencia, Clariond decidió utilizar cámara fija para mejor apreciación de los escenarios, de los movimientos corporales de los personajes y solamente utilizó una panorámica que sirvió de acompañamiento a Hilda mientras ella camina a probarse el vestido, este tipo de movimiento sirve para describirnos un espacio, en este caso, el armario de Susana y a su vez, los gestos de Hilda mientras llegan al baño.

Esta clase de movimientos también es una manera de lograr que el espectador entienda cómo Hilda se percibe en ese espacio, ya que ampliando el tamaño de los espacios podemos ver como el personaje llega a perder presencia, haciendo el efecto de minimización de la persona, en este caso Hilda; Y que apoyado de otros elementos visuales como el color, en este caso tonos fríos, también refuerza la significación de la locación, vista como una prisión en la que la protagonista está forzada a convivir.

Montaje

El montaje de la secuencia se lleva a cabo bajo el uso de cortes directos que permite al espectador ignorar el corte para estar pendiente del movimiento de los personajes en la escena. Con el fin de enfatizar el lenguaje corporal que adquieren los actores, ya que en este punto estamos en un punto crítico del desarrollo de los personajes, siendo que la salud mental de Susana está en un nivel avanzado de insania, mientras que Hilda se encuentra violentada y con miedo, rencor e incertidumbre acerca

de su situación en la que la única opción que ella ve factible es obedecer para no sufrir algún daño ella o sus seres queridos.

Vista de cámara, angulación

Al inicio de la secuencia se puede apreciar un ángulo de cámara según el punto de vista, en este caso un ángulo lateral de Hilda, ángulo que a veces puede transmitir desconfianza, porque sólo vemos una de las caras del personaje. Otro tipo de ángulo que podemos percibir en el desarrollo de esta secuencia es el ángulo dorsal, el cual es empleado para mostrar a Hilda cuando responde al llamado de Susana, su patrona, este ángulo genera inquietud al espectador, puesto que no vemos su expresión.

Y nos permiten percibir mejor las comparaciones que existen entre Susana e Hilda, ya que el discurso en esta secuencia es que Susana intenta desesperadamente enfatizar la idea de que ella tiene un parecido extremo con Hilda, llegando a ser prácticamente iguales. Esto es una antítesis directa con el significado gráfico, lo cual es importante en la perspectiva del espectador ya que podemos percibir la violencia mostrada en esta secuencia ya que se nos dice una idea, pero gráficamente podemos notar lo contrario que las diferencias son sumamente notorias, apoyadas por los simbolismos gráficos. Esto no sólo se nota a nivel de discurso, sino también a nivel personal ya que para este punto podemos observar cómo Hilda tiene una notoria disconformidad sobre esta situación.

Planos

En esta secuencia predomina el uso de planos generales, planos americanos y solamente un close up:

- **Close up:** en el lenguaje cinematográfico, el empleo del close up es utilizado para retratar la expresividad del sujeto



Fotograma 19: Hilda

- **Plano general:** el plano general nos presenta al sujeto en conjunto con el entorno



Fotograma 20: Susana esperando a Hilda

- **Plano americano:** Lo importante de este encuadre es la acción que realiza el personaje, no tanto el entorno, ni la expresión de las emociones.



Fotograma 21: Susana e Hilda frente al espejo

Sonidos y diálogos de la secuencia.

Técnica del sonido:

El sonido directo es una constante en esta película, sin embargo, en esta secuencia se hace uso del sonido diegético y ambiental, resuelto en post producción.

Sonidos ambientales

Como sonido ambiente se emplea el sonido del cantar de pájaros que hacen juego con la música que se escucha en primer plano.

Música

Se emplea el fragmento de una canción como continuación de la anterior secuencia, esto evoca que la secuencia que continúa es resultado de la anterior.

Diálogos

Susana

Sí (se levanta y busca una bolsa en un mueble que contiene libros), gracias por una cena tan divertida

Hilda

Ay, señora me da pena, si la agradecida soy yo (toma la bolsa y sonríe temerosamente)

Hilda saca un vestido de manta con decorados autóctonos y lo observa

Susana

pasa al baño a probártelo, ándale

(Hilda camina hacia el baño obedeciendo la orden de Susana)

Susana

parecemos gemelas, las dos Fridas-, este último diálogo es el que marca el punto final a la secuencia.

Escenarios (descripción)

El escenario 1 se trata de un baño, con una ventana que le permite observar a Hilda el exterior.



Fotograma 22: Hilda está en el baño

El escenario 2 es la recámara de Susana, en la que se encuentra un cuadro y un mueble con libros, la iluminación ayuda a reforzar la idea que se trata de la casa de una familia adinerada.



Fotograma 20: Susana esperando a Hilda:

Interpretación de la secuencia

Secuencia 2: El vestido

Duración: 40:39 a 42:59

Interpretación del discurso

El discurso central o climático de la secuencia se centra en el diálogo:

Susana: parecemos gemelas, las dos Fridas

En este diálogo podemos percibir la relación que Susana lleva con su empleada, no es una relación patrona-empleada como la que estamos acostumbrados a ver en el cine, en el que la que ejerce el poder es dura e hiriente, en este caso Susana siente cierta empatía por su empleada, al grado de decirle que es su hermana (Fotograma 21) este simbolismo fraternal transforma la concepción que se tiene del trato hacía las empleadas domésticas, la romantización de los tratos dignos que le ofrece Susana a Hilda nos permite observar que Susana no es una patrona convencional, que su poder lo ejerce de manera pasivo agresiva, al darle regalos a su empleada, al dejarla pasar a su baño personal a probarse el vestido:

Susana: pasa al baño a probártelo, ándale

Este diálogo nos termina de reforzar la idea de Susana y la transformación de la cultura de la relación sirviente- patrón de origen feudal pero modernizada por factores como: regalos, diferentes tratos, misma comida, etc. existe en esta secuencia y en esta película.

Interpretación de elementos visuales

Los elementos visuales en esta secuencia se representan en la vestimenta de trabajo de Hilda se contraponen a la vestimenta de su patrona, la división de clases es remarcada, ella está en horario de trabajo y Susana en su papel de dueña de la casa. (Fotograma 20)

Por otro lado, la secuencia da un vuelco a esa polaridad, ellas frente al espejo, tomadas de la mano y con la misma vestimenta representa la ruptura de la clase trabajadora respecto a la de la clase alta, la empleada doméstica dominó a su amo, es una lógica de esclavo y amo, en la que el esclavo de manera indirecta domina.



Fotograma 18: Susana e Hilda frente al espejo

Los pocos planos cerrados que se emplean en esta secuencia son utilizados para remarcar los gestos de Hilda en los que el director quiere mostrarnos el lenguaje corporal de Hilda, al inicio de la secuencia y al final de esta, los planos que predominan en esta secuencia son los planos generales para poder percatarnos de las acciones de los dos personajes.

Interpretación de elementos sonoros

La música diegética a extradiegética es lo más destacable de esta secuencia, puesto que es la única música existente, el sonido de los diálogos es lo interesante, ya que cada que Susana habla, un sonido de incertidumbre y miedo aparece en la película, convirtiendo este sonido en un acompañante de Susana.

Conclusión de la secuencia

El argumento central de la secuencia es mostrar la inclinación de Susana para lograr una igualdad y un acercamiento entre los dos mundos, el de los ricos y los pobres. Para tal propósito se utilizan elementos como la vestimenta, la comida y la música.

“El personaje es un producto de combinaciones: la comunicación es relativamente estable (que se indica por la repetición del sema) y más o menos compleja (comprende figuras rasgos más o menos congruentes y más o menos contradictorias); esta complejidad determina la «personalidad» del personaje. que es una comunicación como también 10 es el olor de un plato, o el aroma de un vino” (Silva,2016:125).

El vestido de manta construye la visualidad de Hilda como posesión de Susana. La mesa compartida entre ricos y pobres muestra la segunda base argumental: los recuerdos de juventud de Susana. De tal manera la secuencia ejemplifica las bases del conflicto de Susana: por un lado, busca regresar a su juventud a través de sus ideales y por otro invade la persona de Hilda para figurativizar tales ideales.

El uso de close up al inicio de la secuencia sirve para mostrarnos a Hilda en un momento de intimidad, ella se encuentra recién bañada, pensativa, sus gestos denotan preocupación y tristeza. (Fotograma 19) El sonido con el que inicia la secuencia es una música diegética que posteriormente se vuelve extradiegética, la canción es “Mala suerte” del cantante Alejandro Filio. Hace un acompañamiento al close up de Hilda, esta canción formó parte de la secuencia anterior y nos permite observar el intento de adoctrinamiento cultural al que Susana somete a Hilda, al convertirse en música extradiegética se mezcla con el sonido de los pájaros en el jardín que podría significar la añoranza de Hilda por la libertad, esta mezcla puede transmitir sentimientos al espectador, puede percibir el dolor y el cansancio de Hilda.

En un plano general se puede observar que la señora Le Marchand está sentada tomando una taza de alguna bebida caliente, (Fotograma 20) no sabemos si es té o café, esperando a que Hilda salga del baño, viste una gabardina beige y unos zapatos color camello, se encuentra pensativa hasta que sale a cuadro Hilda con su uniforme de servicio, hasta este momento Susana levanta la vista y la dirige hacia Hilda y su semblante cambia, Susana sonrío. Esta expresión es la misma que utiliza cuando logra ver a Hilda con el mismo vestido que ella lleva puesto debajo de la gabardina, esta lógica de ruptura de jerarquía en la que la patrona usa la misma ropa que la servidumbre nos deja entre ver una relación de obsesión por llevar la relación laboral más allá de lo normalmente establecido.

Los gestos de Hilda al observar el mismo vestido, al escuchar que Susana con esa vestimenta ha creado un lazo consanguíneo es de preocupación, el personaje de Hilda nos muestra miedo e incertidumbre a lo que vaya a pasar.

Conclusión de la película

Podemos concluir que este filme remarca varios aspectos a destacar: en el caso del personaje de Hilda, los motivos por los que se acepta el trabajo de empleada doméstica, las condiciones laborales que tiene que aceptar para conservar el trabajo, las cosas a las que tiene que renunciar al momento de aceptarlo, el cuidado de sus hijos para hacerse cargo de uno ajeno, la prohibición de tener una vía de comunicación personal y tener que comunicarse con su familia por un medio controlado por su

patrona, esta manera de control también se ve reflejado en la invasión de Susana sobre ella y su cuerpo, al pesarla y medirla en su primer día de trabajo.

La idea de la privación de los derechos humanos y el abuso de las garantías individuales por parte de la patrona hacia la empleada doméstica son representados en el filme con la ayuda de los elementos que comprenden el cine, desde los diálogos elegidos, los elementos visuales, la fisionomía de Hilda: persona bajita, de tez morena, misma que se puede entender que la intención del filme es reflejar en el personaje de Hilda el estereotipo de la empleada doméstica en el país. Esta preconcepción de la figura de la empleada doméstica frente a la cámara nos lleva a pensar en que esta idea de estar al servicio doméstico solamente es para personas con ese patrón fisionómico.

Susana constantemente intenta que Hilda encaje con una imagen ajena a su persona, intentando que represente a una mujer con características indígenas en su vestuario, dejando a este grupo de personas como aquellos que nacieron para recibir órdenes.

Este material nos presenta el concepto de lucha de clases remarcando la desigualdad de condiciones que ambos sectores tienen entre sí, y como constantemente las personas pertenecientes a uno de estos grupos desprestigian las cualidades personales del otro grupo. Aprovechando de igual manera los elementos fílmicos, resaltando desde la arquitectura de los escenarios, siendo el ejemplo perfecto la casa en donde ocurren los hechos, dejando a la clase trabajadora habitando principalmente en la planta baja y la clase alta, desarrollándose en las plantas superiores, mostrando visualmente esta desigualdad.

La iluminación y uso del color para este fin, usando tonalidades de claro-oscuro para esto, siendo las clases bajas con una paleta de colores más oscuros y las clases altas con colores más claros. Y con escenarios más abiertos e iluminados o no, dependiendo de qué sector tenga más protagonismo en la escena o directamente a cuál se haga referencia en la situación a tratar en dicho momento.

Finalmente, también concluimos que, en este filme, aunque las dos mujeres protagonistas de la historia tienen personalidades y contextos muy distintos, ambas comparten necesitar estar bajo la protección masculina, aunque presentados de diferente manera.

El más obvio es caso de Susana ya que le debe el estilo de vida a su esposo y mientras quiera mantenerse en él, debe de ser sumisa y acatar las órdenes que se le dan sin poner ninguna objeción, al grado que cuando su familia decide abandonarla en su casa con su deteriorado estado mental, se da a entender que ella lo ha perdido todo y no le espera un panorama favorecedor.

Con Hilda lo pudimos observar cuando se encuentra en un estado crítico de privación de su libertad. El momento en el que ella empieza a accionar su escape es cuando recibe el impulso mental y emocional de su marido, siendo este un factor indispensable para que Hilda actúe, también se nos dan pequeños indicios ya que su esposo constantemente está dando consejos de que hacer, como si los pensamientos que ella tiene no fueran la solución correcta a las situaciones. Culminando en el hecho de que su escape se puede considerar exitoso hasta que se observa que se reencuentra con su esposo, visto como una figura protectora, ya que cuando Hilda está con él ya nadie la puede tocar.

De esta manera se remarca la situación patriarcal en la que se encuentra México, ya que las figuras de poder son masculinas en lo profundo del significado discursivo.

4.3 Roma

Cartel

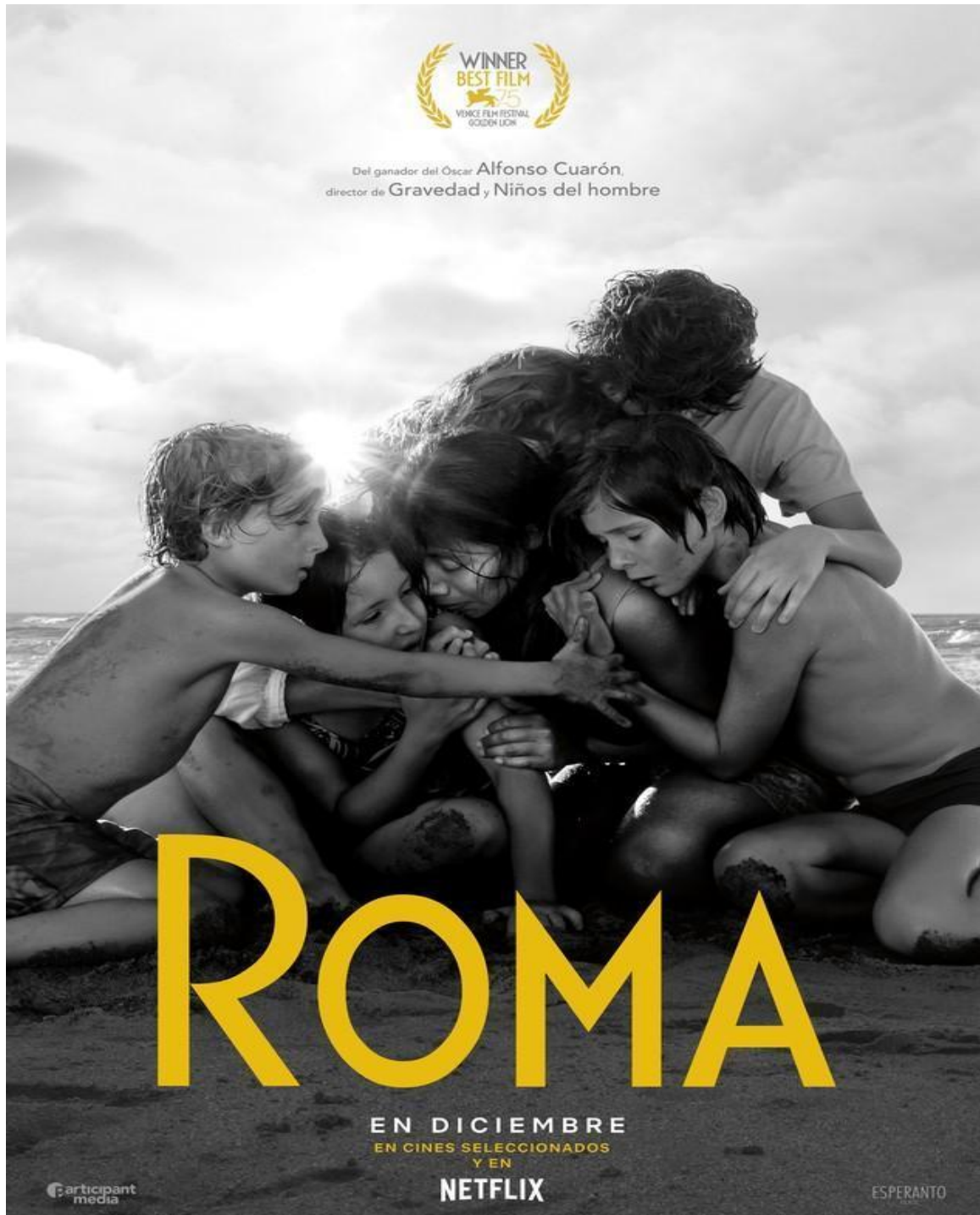


Imagen 3: cartel de Roma

Ficha técnica

Titulo original: Roma

Año de producción: 2018

Nacionalidad: México.

Dirección: Alfonso Cuarón.

Productora: Netflix, Participant Media, Esperanto FILMOJ, Filmo Produktita de ESPERANTO-FILMOJ.

Productor: Gabriela Rodríguez p.g.a, Alfonso Cuarón p.g.a, Nicolas Celis.

Guion: Alfonso Cuarón, Galo Olivares.

Dirección de fotografía: Alfonso Cuarón.

Dirección artística y escenografía: Gabriel Cortes (escenógrafo), Oscar Tello (Director de Arte).

Pintura y Escultura: Ernesto Joven (Imagen digital), Fernando Medellín (Colorista), Alejandro Vázquez (Supervisor efectos especiales).

Ayudante de dirección: Rene U. Villareal (Primer asistente), María Dioni (Segundo asistente).

Vestuario: Anna Terrazas, Claudia Sandoval, Antón Garfias, Atenea Téllez.

Sonido: Ernesto Muñoz, José Antonio García, Sergio Díaz, Skip Lievsay, Graig Henighan.

Música: Lynn Fainchtein.

Canciones: “Te he prometido”, Leo Dan; “Más bonita que ninguna”, Rocío Dúrcal; “No tengo dinero”, Juan Gabriel; “Angelitos negros”, Los pasteles verdes; “La nave del olvido”, José José; “Gracias”, Rigo Tovar; “El andariego”, Álvaro Carillo; “El pachuco bailarín”, Orquesta de Damaso Pérez Prado; “Sombras”, Javier Solís; “Verónica”, Víctor Yturbe “El Pirulí”; “Yellow river”, Christie; “I don’t know how to love him”, Yvone Elliman; “Corazón de melón”, Orquesta de Damaso Pérez Prado; “Los ojos de pancha”, Trio Chicontepec; “Mammy blue”, Roger Whittaker; “Lamento borincano”, Daniel Santos; “La enamorada que soñé”, Los terrícolas; “Me dices que te vas”, Carmela y Rafael; “ Those were the days”, Ray Coniff; “Cariño”, Los Baby’s; “Las Isabeles”, Luis Pérez Meza; “La india Bonita”, Luis Pérez Meza; “Zacazonapan”, Banda Dragones de Zacatepec; “La casa del sol naciente”; Javier Bátiz; “Ciudad Perdida”, La revolución de Emiliano Zapata; “Ándale (y ándale)”, Las perlitas;

“Vamos a platicar”, Los socios del ritmo; “Mi corazón es un gitano”, Lupita D’Alessio; “Cuando me enamoro”, Angélica María; “Mar y espuma”, Acapulco Tropical; “La suegra”, Los Strwck.

Montaje: Alfonso Cuarón, Adam Gough, Natalia Moguel, Melanie Haslam.

Distribución: Netflix.

Duración: 135 min. (Filmaffinity)

Sinopsis

Roma, es la historia verídica de una familia de clase media en los años 70, que vive en la ciudad de México, específicamente en la colonia Roma. Cleo, una de las empleadas domésticas, es quien se hace cargo de la limpieza y el orden dentro del hogar, además del cuidado de los hijos de Sofía y Antonio, sus patronos, con quienes tiene una buena relación mostrándoles lealtad incondicional. Aunque parece que en el trabajo y en lo personal todo marcha bien, conforme pasan los días, su vida se ira transformando, a raíz de una serie de circunstancias que la harán tomar decisiones.

A través de su mirada, el director, Alfonso Cuarón, nos relata cómo vivió su infancia dentro del contexto familiar y social, haciendo énfasis en el papel que tiene la actriz Yalitza Aparicio, quien interpreta a Cleo, como esa persona que no es miembro de la familia, pero en ocasiones la hacen sentir como si fuera parte de ella.

Contexto histórico del filme

México, en el 2018, se veía envuelto en dos grandes acontecimientos trascendentales para los años venideros. El primero de ellos: el posible triunfo de la izquierda política mexicana, representada por el candidato a la presidencia Andrés Manuel López Obrador, y su ascenso al ejercicio del poder, además se eligieron a 128 senadores, 500 diputados federales; el segundo: las nuevas negociaciones del TLCAN (Tratado de libre comercio de América del Norte), con Estados Unidos y Canadá. Sucesos, que sin lugar a dudas, marcarían la realidad social y política del país, así como, el estilo de vida de sus habitantes. En este contexto, se preveía un crecimiento en la economía, vaticinado por empresas financieras privadas, del 2.2 %. Aunado a lo anterior, el Banco de México, pronostico un tipo de cambio con respecto al dólar de 18.68 pesos, lo que evidentemente tuvo repercusiones negativas en la economía nacional.

No obstante, en lo que al sector cultural respecta, la secretaria de cultura vio crecer su presupuesto en un 3.9%, respecto al año anterior, para contar con un total de 12 mil 916 millones de pesos para el

ejercicio del año en curso, lo que representa un 3.2% del PIB. A la par, el INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía), a través del Sistema de Cuentas Nacionales de México (SCNM), monitorea la denominada Cuenta Satélite de la Cultura de México (CSCM), dicha medición representa los principales parámetros que miden las actividades económicas del sector cultura, es decir, las artes plásticas; visuales; prensa; artesanías; medios audiovisuales (rubro que recibió la mayor contribución monetaria del sector cultura, representando el 36.8% del presupuesto para la cultura y las artes) entre otros. En este último, los medios audiovisuales, es donde se encuentra la industria cinematográfica.

En este sentido, la contribución de la industria cinematográfica al PIB nacional fue de 20,110 millones de pesos, lo que equivale a un 0.09% del mismo, y al mismo tiempo representa un crecimiento del 2.7% respecto al año anterior, puesto que en este año se generaron 30,946 puestos de trabajo, de los cuales, de cada 100 puestos de trabajo, 66 eran de razón social, es decir, los contribuyentes. Por otra parte, el consumo total de bienes y servicios relacionados con esta industria ascendió a 34,596 millones de pesos, pues con un arsenal de 216 largometrajes mexicanos producidos, de los cuales solo 101 fueron estrenados y exhibidos, en alguno de los 955 complejos cinematográficos, lo que equivale a 341 millones de asistentes a sus salas, de los cuales 35.2 millones ven cine mexicano, se obtuvo un incremento del 0.3% al año anterior.

Por otra parte, en el país existen aproximadamente 615 espacios alternativos de exhibición, siendo la Ciudad de México, la entidad que cuenta con el mayor número de estos. Dichos espacios alternativos, siendo los tres primeros: la Cineteca Nacional, Cine Tonalá y Cine manía, jugaron un papel fundamental en la distribución de una de las películas producidas en este año: “ROMA” la cual se estrenó el 21 de noviembre. Gracias a estos recintos “ROMA” tuvo la oportunidad de ser exhibida a gran escala, permaneciendo en salas poco más de 15 semanas en promedio. Pues, debemos de recordar que las grandes cadenas de distribución (CINEMEX y Cinépolis) se negaron rotundamente a presentar la película, puesto que esta sería estrenada en la plataforma de Streaming “Netflix” poco después a la fecha de su lanzamiento, lo que les suponía pérdidas monetarias considerables. Fue a raíz de dichas negativas, que muchos otros recintos accedieron a proyectar la película en sus salas, así el 29 de noviembre se unieron a la causa el Cinematógrafo del Chopo, el CUEC Sala Manuel Gonzales Casanova, Centro de Capacitación Cinematográfica, Faro Aragón, Sala Julio Bracho CCU, La Casa del Cine, Los pinos y El Teatro de la Ciudad de la capital del país, entre otros. En este último se ofrecieron dos funciones masivas con más de 3000 espectadores, y para el 6 de diciembre, ya se contaban con poco más de 100 salas en 30 estados de la República.

En relación con lo anterior, México ostenta el cuarto lugar en número de salas de cine y está en el *Rankin* de los 20 países con más películas producidas a nivel mundial. El fenómeno que representó la exhibición de “ROMA” pone de manifiesto la resiliencia del sistema de salas alternativas, actores y redes sociales que fungieron como plataformas de difusión, haciendo posible la llegada del cine nacional a audiencias vulnerables. Finalmente, la cinta se estrenó en *Netflix* el 14 de diciembre, alcanzando 3.6 millones de reproducciones y el 11 de febrero, la compañía de Streaming anunció que por cada función y reproducción compartida con el hashtag #Romaton, se donaría parte de las ganancias a asociaciones de trabajadoras domésticas, lo que pone de manifiesto el interés que la cinta despertó con respecto a la empleada doméstica.

Contexto de la producción

Los tres productores principales de la cinta son: Alfonso Cuarón, Gabriela Rodríguez y Nicolás Celis. Por su parte, Alfonso Cuarón es considerado junto a Guillermo del Toro y Alejandro Gonzales Iñárritu, uno de los tres grandes directores del cine mexicano.

Esperanto FILMOJ, es una de las compañías productoras de “ROMA”, el propietario de esta productora es el director y productor de la cinta, Alfonso Cuarón, quien, en una entrevista con Sam Green, documentalista estadounidense, hace mención del porqué la productora lleva ese nombre. El mexicano tenía la intención de hacer películas en otros idiomas, buscando la sensación de un lenguaje universal, y el término en el idioma *Esperanto* que simboliza el lenguaje universal es: FILMOJ. (Esperanto)

Diversos medios mencionan que el presupuesto con el que se contó para realizar la película es de un aproximado de 15 millones de dólares. La cervecera Grupo Modelo, de la multinacional AB InBev, aportó 9 millones de pesos (mdp) para la producción del largometraje 'Roma', dirigida por Alfonso Cuarón, como parte al estímulo fiscal para Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional, conocido como Eficine. (Sánchez,2019)

A través de Eficine, los contribuyentes que aportan recursos en efectivo a proyectos cinematográficos en México pueden obtener un crédito fiscal, equivalente al monto de su aportación, para ejercerlo contra el Impuesto Sobre la Renta (ISR) que generen a partir del ejercicio en el que se determine dicho crédito.

El rodaje de Roma se desarrolla principalmente en la colonia Roma, pero también se filmó en otras zonas del Centro de la Ciudad de México, como en la Tabacalera, la Condesa, Santa María la Rivera

o en Tlaxpana, de hecho, una de las escenas más importantes es la fachada de la casa se encuentra ubicada en el número 21 de la calle Tepeji, en la colonia Roma.

Otro de los lugares que muestra la película es un tortería; esta histórica lonchería se encuentra desde 1901 en la calle de Motolinia 40, en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Podemos ver el "Centro Médico Nacional del IMSS" que ahora es llamado Hospital Siglo XXI, se encuentra en la avenida Cuauhtémoc 330, en la colonia Doctores, en la delegación Cuauhtémoc (INFOBAE,2018).

Criticas

James C. Clay en Freshfiction.tv:

“Roma es arte. Roma es vida. Roma es monótona.”

Kevin Maher en Times (UK):

“Con demasiada frecuencia, se siente dramáticamente insípida (la familia es en realidad profundamente aburrida) e insegura de lo que tratan de decir sobre la vida de Cleo y su estatus, si es que dice algo en absoluto.”

Tony Macklin:

“En gran parte de su duración -y ciertamente en sus primeros 60 minutos- Roma es un testamento al tedio. Cuarón ve poesía en lo trivial. Él ve significado en lo irrelevante. “

Matt Hudson en What I Watched Tonight:

“Roma es una serie de hermosas tomas unidas que enmascaran de manera excelente una historia floja y personajes en su mayoría poco interesantes - salvo Yalitza Aparicio. Absolutamente admirable, visualmente asombrosa pero no siempre disfrutable. “

Mike McGranaghan en The Aisle Seat:

“Para ser justos con Roma, todo esto podría ser solo una cuestión de gusto personal. Nadie podría argumentar que esta es una película "mala". Ni siquiera es remotamente eso. Algunos miembros de la audiencia podrán apreciar el tono y el estado de ánimo de la película, y dejarse atrapar por su ambiente de tristeza. Otros sentirán que falta algo debido a su heroína pasiva y su caracterización confusa. Encontrarán en Roma una experiencia bonita pero insatisfactoria. “

Guillermo del Toro, reconocido director mexicano, hizo una serie de comentarios personales a través de la red social Twitter, se trata de 10 puntos de vista para poder entender o analizar la película de Alfonso Cuarón.

Uno de ellos decía lo siguiente:

- 1) Para mí, el plano inicial sugiere que la Tierra (el piso infestado de mierda) y el Cielo (el avión) estarán siempre lejos pero el agua los revela y une brevemente, como un espejo. En ROMA las verdades las revela el agua.

El filme dio mucho de qué hablar, para muchos una razón de crítica, otros más comentarios que pueden aportar aún más a la cinta.

Contexto del director



Imagen 4: Alfonso Cuarón Orozco

Nacido el 28 de noviembre de 1961 en la Ciudad de México, hijo de Alfredo Cuarón, físico nuclear que trabajó para la Agencia Internacional de Energía Atómica, y Cristina Orozco. Cuando era niño quería ser director o astronauta, pero al reusarse al entrar al ejército, se inclinó más por la cinematografía, a sus 12 años recibió, como regalo de cumpleaños, su primer cámara, con la que filmaba todo lo que veía, y en más de una ocasión mintió a su madre, diciendo que iría a la casa de un amigo cuando en realidad iba al cine a ver películas. Posteriormente, al terminar la escuela preparatoria Cuarón intentó entrar al CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica) del cual fue rechazado por su corta edad, así que optó por matricularse en la Facultad de Filosofía de la UNAM,

asistiendo en las mañanas, y por las tardes, tomando clases en el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), es allí en donde conoció al director Carlos Marcovich y al fotógrafo Emmanuel Lubezki, con ellos realizó su primer cortometraje: *Vengeance is Mine* (La Venganza es mía), de Luis Estrada, según la creencia popular fue expulsado de este recinto, debido al descontento de varios docentes, quienes no le permitieron comercializarlo, debido a que dicho cortometraje, como todos los trabajos de Luis Estrada, hacia crítica abierta al sistema político mexicano, más otros aseguran que fue expulsado por la simple y llana razón de que el documental estaba en inglés.

Sus primeros acercamientos con la producción los realizó como jalacables en “La Víspera”, de José Luis García Agraz, tiempo después sería el guionista de algunos capítulos de la serie de terror transmitida por televisión *La Hora Macabra*. No fue sino hasta 1991, cuando el Instituto Mexicano del Cine (IMCINE) le ofreció realizar la cinta “Solo con tu pareja” en la que debutó como director, siendo esta película todo un éxito y llamando la atención de productores estadounidenses. Y tras la invitación de Sydney Pollack, emigro a los Estados Unidos, para firmar contrato con la *Warner Brothers*, para rodar *Addicted to Love* (Adicto al amor), pero tras leer el guion de “*La princesita*” (1995) prefirió filmar esta película, la cual sería su primera película en inglés y una de sus más emblemáticas producciones. Tiempo después 20th Century Fox, le propuso dirigir “*Grande Esperanzas*” (1998), basada en un cuento clásico de Charles Dickens.

Años después, regresa a México, y junto con Jorge Vergara fundan “*Producciones Anheló*” con dicha compañía produjeron cintas como: “*Crónicas*”, “*El Asesinato de Richard Nixon*” y “*Y tu mamá También*”, una de las películas más exitosas en el cine nacional, que además le dio su primera nominación al Oscar como mejor guion original. En el 2004, Warner Brothers le ofreció dirigir la cinta “*Harry Potter y el prisionero de Azkaban*”, una de sus películas más taquilleras. Dos años después, dirigió “*Hijos del Hombre*” (2006), una adaptación con visión apocalíptica de la novela de del mismo nombre, de la escritora británica Phyllis Dorothy James, en el mismo año produce “*El laberinto del Fauno*” filme que ganó el Oscar a mejor fotografía, mejor dirección de arte y mejor maquillaje. Un años después en 2007, junto con Guillermo del Toro y Gonzales Iñarritu, firmaron convenio con Universal Pictures, para realizar las primeras cinco películas de “*Cha cha cha films*”, siendo la primera de ellas: “*Rudo y Cursi*” (2008). Cinco años después, en 2013, presenta “*Gravity*”, un thriller de ciencia ficción protagonizado por Sandra Bullock y el 12 de enero de 2014 ganó el Globo de Oro al mejor director por esta película, dos meses después, (2 de marzo) ganó el Óscar como mejor director y montaje por dicha película.

Finalmente, en 2018, escribió, dirigió y produjo el drama “ROMA”, estrenada en el Festival internacional de Cine de Venecia, donde gano el León de Oro. Además de recibir las premiaciones por parte de La Academia a mejor director, mejor película extranjera y mejor fotografía. (Sensacine)

Descripción de personajes

A continuación, como se mencionó en la metodología, la descripción de los personajes consta de cuatro elementos que nos permitirán entender su papel dentro de la película. Los elementos serán: físicos, psicológicos, sociales e íntimos.

Cleo



Fotograma 1: Cleo en la venta

Rasgos físicos.

Fisionomía: Cleo es una mujer de entre 25 y 30 años, mediana complexión, cabello negro, largo, lacio, tez morena. Su apariencia física podemos decir que es muy apegada a la de una empleada doméstica en ese entonces y muy posiblemente en muchos lugares de la Ciudad de México.

Vestuario: A lo largo de la película no observamos muchos cambios de vestuario de la actriz principal, como mencionamos en el apartado anterior, corresponde al atuendo de una mujer que no se ha desarrollado en la ciudad, al contrario, su vestuario denota una característica de una mujer que viene de otro estado de la Republica.

En el largometraje el vestuario no es tan relevante, sin embargo, en el caso de la empleada, si nos ayuda como referencia pues dentro del hogar trae el mandil, una falda, zapatos bajos.

Rasgos sociales: Cohibida, reservada, gentil, empática, curiosa, bromista, compasiva, penosa. Socialmente el director mexicano nos muestra a una mujer que no tiene posición, que es una trabajadora del hogar, pero mantiene una relación amorosa, y tiene la amistad de la persona que trabaja con ella, y sale a comer con ella.

No tiene familia a la que visite comúnmente, es una mujer dedicada en la mayor parte de su tiempo a la familia para la que trabaja y el otro poco tiempo que tiene lo utiliza para comer con su amiga y sobre todo salir con la pareja que tiene en ese momento.

Rasgos psicológicos: Se siente culpable, desubicada, triste, deprimida, con herida de abandono y traición.

Cleo se muestra incondicional en toda la película, tras una mala decisión cambia completamente, es cierto que con los niños siempre da la mejor cara, pero su lucha interna la consume al grado de sentir culpa y sobre todo deprimida.

La sumisión no se hace presente de forma notoria, sin embargo, siempre existe esta división donde le hacen ver que ella puede ser parte de la familia, pero siempre como la empleada doméstica y cuidadora de los niños

El abandono de su pareja también la mortifica pues la situación en la que esta no la puede controlar ella sola y necesita de él.

Sofía:



Fotograma 2: Sofía con sus dos hijos

Rasgos físicos.

Fisionomía: Mujer caucásica, 45 años aproximadamente, 1.65m de estatura, complexión mediana, cabello lacio, largo y castaño.

Rasgos Sociales: Exigente, energética, descuidada, solitaria, despreocupada, explosiva, con carácter fuerte, autoritaria, antes los demás se comporta de manera amable.

Rasgos psicológicos: Herida, desorientada, desubicada, con sentimiento de soledad, herida de abandono y traición.

Una mujer bastante desorientada, descuidada, desde un inicio en la película podemos observar a una madre que busca que todo esté en perfecto orden, el cuidado de sus hijos, la alimentación, la ropa, que todo este y se lleve a cabo de la forma que quiere.

Reprime su carácter fuerte, hasta el momento en que sucede lo que ella no desea, desde ese momento toma otra actitud, se ve más apegada a los hijos, aunque la desesperación le gana en ocasiones, al grado de golpear a unos de ellos.

Pepe:



Fotograma 3: Pepe

Rasgos físicos.

Fisionomía: Niño de 9 años, cabello lacio, corto y castaño. Complexión delgada y una estatura aproximada de 1.35 m

Rasgos sociales: Habla con tono de tiple, miedoso, consentido, mimado, impertinente, observador, asqueroso.

Rasgos psicológicos: Cohibido, chípil, recurre a la fantasía, imaginativo, con herida de rechazo, dependiente.

El menor de la familia, el niño que requiere de la atención, siempre imaginando y platicando una serie de sueños-fantasías, cuenta lo que le sucede en "otra vida". Su acompañante en todo momento es Cleo, es su incondicional, ella lo lleva al kínder, juega con él etc., quizás por eso es con quien tiene un mayor acercamiento y cariño.

Sofi:



Fotograma 4: Sofí esperando a su papá

Rasgos físicos.

Físico: Niña de 12 años, tez blanca, complexión robusta, cabello negro, lacio y largo. Estatura aproximada: 1.40 m

Rasgos sociales: Desinhibida, en su mayoría alegre.

Rasgos psicológicos: Se ve reprimida por sus hermanos mayores, con preocupación.

La única hija mujer en la familia, se ve reprimida por sus hermanos en todo momento; ella es amorosa, desinhibida, al igual que Pepe, recibe mucha atención de Cleo. Expresa su sentimiento hacía la empleada diciéndole te quiero, casi siempre obediente a lo que se le dice.

Paco:



Fotograma 5: Paco sentado

Rasgos físicos.

Fisionomía: Niño de 14 años, tez blanca, cabello largo, castaño y oscuro. Complexión delgada, estatura aproximadamente de 1.50 m.

Rasgos sociales: Negligente, extrovertido, perezoso, descuidado, envidioso.

Rasgos psicológicos: Agresivo, no mide sus actos, explosivo, impulsivo, necesita de alguien que lo cuide.

Paco es uno de los hermanos mayores, uno de los primeros en enterarse de la situación por la que atraviesa su familia, de igual forma tiene buena relación con Cleo, incluso la invita a ver el programa del cual disfruta su familia, como se aprecia en la imagen.

Tiene mucha energía, le gusta estar activo, pocas veces obedece las órdenes que le dan (sin importar quién) y a pesar de encontrarse al borde de una tragedia.

Toño:



Fotograma 6: Toño sentado

Rasgos físicos.

Fisionomía: Niño de 16 años, 1.60m de estatura aproximada, caucásico, cabello corto, lacio, castaño.

Rasgos sociales: Impetuoso, exacerbado, vivaz, alerta.

Rasgos psicológicos: Imperativo, agresivo, violento, autoritario.

Un joven de aproximadamente 16 años, agresivo, en ocasiones pelea mucho con su hermano Paco, también en ocasiones hiperactivo, es muy autoritario, pareciera que le gusta tener la capacidad de ejercer el poder.

Descripción de la secuencia

Secuencia 1: Una manera en que le gustaría estar a Cleo

Duración: 10:12 a 13:16

En esta secuencia Cleo (Yalitzá Aparicio), se encuentra en la azotea lavando toda la ropa de la familia para la que trabaja; segundos después suben jugando por las escaleras dos de los hijos de la patrona Sofía; el juego consiste en matar uno al otro, el menor de la familia no cumple el capricho de su hermano mayor de dejarse matar y este se molesta al no ganar, así que se va.

El pequeño, terminó recostado en una superficie que está frente al lavadero después de fingir que le dispara a Paco; Cleo después de una serie de preguntas decide acostarse con él, fingiendo su muerte, y diciéndole a Pepe que le gustar estar así.

Porqué se seleccionó

Consideramos importantes los elementos que representan el estilo del director, escenario, música, montaje, y los diálogos. Podemos observar cómo Cleo tiene una breve interacción con Pepe, integrante más pequeño de la familia, y el diálogo que tiene con él representa el sentir de ella después de lavar la ropa, posterior a eso, hace un recorrido por la azotea situándonos en el México de aquella época.

Importancia dentro del filme

El filme, es una historia que nos cuenta cómo una empleada doméstica, logra un papel fundamental dentro de una familia, y gracias a su trabajo y responsabilidad de atenderlos obtiene ese puesto. En esta secuencia podemos observar que ella tiene dos funciones, la primera es lavar la ropa de 6 personas añadiendo que a la azotea suben Pepe y Paco a jugar.

Cleo no para de lavar la ropa, pero tampoco deja de cuidar a los niños, se nota cuando cuida que no les pase nada; al final tras estar acostada con el integrante menor, nos dice que le gusta estar así y con las tomas, nos muestran como no solo ella es la única trabajadora del hogar en la colonia Roma.

Decoupage o desglose de la secuencia

Podemos dividir la secuencia con los elementos esenciales como lo es el punto de arranque, desarrollo, clímax y desenlace, porque la secuencia narra una de las tantas tareas que desempeña Cleo en la azotea un día cualquiera, es decir, lavar la ropa, pero aquí además, tendrá que estar pendiente de los dos niños.

Punto de arranque: Después de darle de comer a la familia, aparece Cleo cantando y tallando una prenda de ropa, en ese momento llegan los hijos de la patrona y le pide a los niños que no jueguen cerca de la orilla, y mientras lava, observa a los niños.



Fotograma 7: Cleo tallando una prenda.

Desarrollo: Los niños siguen jugando a “la persecución” cerca del lavadero y un tinaco, tienen un pequeño enfrentamiento entre hermanos



Fotograma 8: Cleo observa cómo llegan los niños

Clímax: Pepe, simula dispararle a su hermano mientras baja las escaleras, después de esta acción, decide irse a recostar fingiendo su muerte, Cleo lo alcanza, y después de saber que se estaba haciendo el muerto decide tirarse también, el niño la cuestiona y ella responde: “no puedo, estoy muerta”, seguido de una segunda respuesta: “me gusta estar muerta”.



Fotograma 9: Pepe simula que le dispara a su hermano Paco.

Desenlace: Ambos se quedan recostados en la superficie para dejar pasar el tiempo y con la cámara muestra otras azoteas con empleadas domésticas lavando ropa igual que Cleo...

Fotograma 10: Cleo y Pepe tirados en la superficie.



Análisis de elementos técnicos

En esta secuencia, Cuarón (por su estilo) utiliza pocas ocasiones la cámara fija, predominando el paneo con la intención de darle seguimiento a las acciones que ocurren dentro del escenario, en este caso la azotea de la casa, además para describir el lugar donde se encuentran los personajes.

Podemos observar en el inicio de la secuencia una serie de tomas cerradas, sin embargo, cuando la cámara se encarga de hacer la toma general del lugar (cámara fija) es cuando nos podemos situar; al

utilizar el primer paneo (cuando llegan los niños) el ritmo cambia y se mantiene para que el espectador observe y pueda sentirse también en la época y mirar las acciones que se van dando.

Es interesante el uso que le da a este movimiento de cámara porque se repite a lo largo de la cinta, con el paneo nos hace una descripción de los lugares representativos, en esta secuencia la azotea, pero también el cine, el negocio de las tortas, etc.

Montaje

La historia que nos cuenta el director mexicano es de manera lineal, sin interrupción de algún flashback o algo semejante; gracias estilo del director, como lo mencionamos en el apartado anterior, el paneo da la posibilidad que no exista cortes, y al ser una toma general el espectador puede estar al pendiente de lo que realizan los personajes y ver el contexto donde estos se desenvuelven dándole un ritmo. Los diálogos, el lenguaje corporal que desarrollan los actores se vuelven importantes en esta secuencia la proyección de otras azoteas nos permite entender que ese trabajo lo desarrollaban muchas mujeres más en esa colonia, básicamente introduce al espectador al México de los años 70`s y lo hace con la música con la que inicia, objetos como el radio que tiene de acompañante, un juguete de luchador que bien podría ser el santo (que en esos momentos era muy reconocido. El ambiente nunca se torna tenso, al contrario, es una tarde que nos transmite un sentimiento de empatía para todos aquellos que hemos lavado ropa o alguna otra cosa en la azotea; si acaso el conflicto entre los hermanos es lo que nos muestra parte de un ambiente tenso, pero solamente en un fragmento de la secuencia.

Vista de cámara, angulación.

Al inicio, puede apreciarse a la cámara enfocando objetos que nos proporcionan algo de información del lugar, observamos a Cleo lavando la ropa con la cámara fija, sin embargo, posteriormente vemos los movimientos de la cámara desplazándose en un inicio a nuestra derecha siguiendo un poco a los personajes, mientras la actriz sigue en su posición, después ya se hace un seguimiento más preciso de los niños con un movimiento de cámara hacia la izquierda, esto podría ser con la finalidad de describir el escenario.

Observamos un Tilt Up, para enfocar azoteas de otras casas, y vemos un movimiento hacia la derecha para poder observar más la colonia Roma.

Planos

En esta secuencia como se ha mencionado anteriormente, lo que se observa es el uso del paneo, pero existen otros planos a considerar, por ejemplo:

- **Plano medio:** Un encuadre más reducido, pero que dirige la atención del espectador, ayuda a diferenciar los objetos y darle una referencia de ubicación a la audiencia.



Fotograma 11: inicio de secuencia, balones, cubetas etc.

De igual manera, en el Fotograma 11 (inicio de secuencia), observamos objetos como un radio, el reloj de ella, y una parte de su cuerpo con la que realiza la actividad y dirige nuestra atención precisamente por no saber que sucederá.

- **Plano general (Long Shot):** Podemos notar en el movimiento de cámara (paneo) que nos muestra completamente la azotea y además nos muestra parte de la colonia Roma y sus azoteas. Como referencia tenemos el Fotograma 8 (Cleo observando a los niños y sigue su tarea) y el Fotograma 16 (paneo de las azoteas y la azotea donde se ubican)

El plano secuencia su función principal consiste en hacer una escena sin cortes (algo que ya se mencionó en el montaje).

Es importante percatarnos que dentro de la plano secuencia se puedes presentar planos, en el caso de Cuarón, mantiene tomas cerradas y abiertas, pero predominan a lo largo de la secuencia los planos abierto.

Sonidos y diálogos de la secuencia.

Técnica del sonido:

En toda la secuencia el uso del sonido es diegético, es decir, percibidos por los personajes y propios del ambiente en el que se desarrollan las acciones, asimismo nosotros como espectadores somos capaces de percibirlos.

Música

No tengo dinero (1972), una de las canciones más populares de la década es la que utiliza Cuarón al inicio de la secuencia, y consideramos que es importante porque describe parte de la condición que tiene Cleo e incluso que funciona para mostrar a una persona que puede lavar la ropa y pasar un momento grato cantando una canción.

Diálogos



Fotograma 12: Cleo observa a los niños y sigue su tarea.

Cleo

(Llamando la atención a los niños)

No pueden estar acá arriba

Paco

Yo lo cuide toda la subida.

Cleo

Se va a enojar tu mamá

Cleo

(Dando una orden)

Nada más no se vayan hasta la orilla.



Fotograma 13: Los hermanos juegan y Cleo sigue a su cuidado

Paco

(Molesto)

¡Te tenías que morir!

Pepe

(Cuestionando)

¿Por qué no tú eres el que se muere?

Paco

(Molesto)

¡Porque es mi juego!

Pepe

Pues ya no quiero jugarlo.

Paco

Pues yo no quiero que tú lo juegues, niñita.



Fotograma 14: Cleo se acerca a Pepe

Cleo

Y ora' tú, ¿qué tienes?

Pepe

(se mantiene en silencio)

Cleo

¿Qué? ¿No me vas a hablar?

Pepe

No puedo, estoy muerto

Cleo

Tons' resucita pues y ya nos vamos

Pepe

(insistente)

No puedo, estoy muerto.

Cleo

Ah bueno...

Pepe

(Cuestiona dos veces)

¿Qué haces?

Cleo

(se mantiene en silencio)

Pepe

(insistente)

¿Qué haces?, ¡ya dime!

Cleo

No puedo, estoy muerta

Pepe

Ah...

Cleo

Oye... me gusta estar muerta.

Escenarios.



Fotograma 15: Discusión entre hermanos

El escenario donde se desarrollan las acciones es solamente uno: la azotea, durante toda la escena nos mantenemos arriba de la casa de la familia.

Interpretación de la secuencia.

Secuencia 1: En una azotea de la colonia Roma

Duración: 10:12 a 13:16

Interpretación del discurso

En el discurso de esta secuencia podemos darnos cuenta en un primer momento que Cleo es una empleada doméstica que también tiene como responsabilidad el cuidado de los integrantes de la familia y no solo las obligaciones de mantener en orden y limpia la casa donde trabaja.

“Nada más no se vayan hasta la orilla”.

Con esta pequeña frase podemos darnos cuenta que debe estar pendiente de los dos niños para que no les pase nada, al inicio menciona *“no pueden estar aquí”*, ella sabe que los niños no pueden estar ahí porque su madre la regañaría si se da cuenta que están jugando en una zona peligrosa, cuando todos podríamos esperar que la otra empleada hiciera la labor de cuidarlos, ella en todo momento a lo largo de la película la observamos al cuidado de los cuatro niños.

El otro punto importante, desde nuestra perspectiva el más importante, es la última frase que menciona Cleo al más pequeño de la familia.

Oye...me gusta estar muerta.

Nosotros podemos interpretar esta frase como una manera de expresarle al niño que desea estar como se encuentra en ese momento, acostada, tranquila, viendo hacia arriba sin la necesidad de lavar la ropa, atender a la familia y mantener en orden el hogar.

El desempeño que realiza como empleada doméstica podría considerarse intachable, una escena anterior vemos como se preocupa porque llega la patrona y deben comer, después de servirle de comer a la familia ella debe subir a lavar la ropa, en la película nos muestra cómo es que vive una empleada doméstica y notamos que en todo momento se encuentra haciendo algo, desde que amanece hasta que tiene que apagar las luces de la casa, siendo así la última en irse a dormir.

Interpretación de elementos visuales

Consideramos que la manera en que nos presentan la secuencia es importante, muestra a Cleo tallando y solo la podemos escuchar cantando, gracias al encuadre se nos permite ver de donde proviene la canción.

Al tener música y ver a un lado el reloj, significa que no solo está lavando una prenda, en realidad se encuentra lavando toda la ropa de la familia (una de las tantas tareas de las que se hace cargo).

Cuando vemos a Cleo en un plano general, miramos que tiene puesto un elemento muy importante para las trabajadoras del hogar: el mandil; una prenda que distinguía en ese momento (también hoy en día) a lo que se dedicaban y el papel que juegan.

Gracias a los movimientos de cámara, en este caso los paneos hacia la derecha y la izquierda recorreremos la azotea y podemos observar la gran cantidad de prendas que se encuentran colgada en lazos, y aparte las dos tinajas que todavía tiene frente al lavadero.

Al final de la secuencia en el fotograma 13 (Recorrido por la azotea) la cámara nos muestra las azoteas que se encuentran alrededor Cleo y Pepe que están tirados en una superficie, y podemos mirar más de tres empleadas domésticas haciendo la misma tarea que ella.



Fotograma 16. Recorrido por la azotea

Interpretación de elementos sonoros

Los sonidos presentes en la secuencia apoyan perfectamente a lo que como espectadores vemos, destacando en muchos momentos algunos sonidos, en otras partes parecieran dejar de existir, pero que al final nos ayudan para resaltar lo que el director quiere proyectar.

La voz, un elemento importante para mencionar; Cleo inicia muy segura con su canto, considerando que es un momento en donde ella puede ser libre de hacer algo sin ninguna restricción, después ella pasa a segundo plano y muy ligeramente (posiblemente en un tercer plano) se alcanzan a escuchar los niños subiendo.

Cleo cuenta con la facultad y responsabilidad de cuidar a los niños, pero por el tono de voz que maneja cuando les dice que no pueden subir a jugar, se mantiene nos da entender que ella no tiene la posibilidad de regañarlos y realmente prohibirles hacer las cosas, una frase que fortalece lo que decimos es la respuesta tan segura que da Paco, el claro ejemplo que aunque sea un niño, es el hijo de la patrona y no se le puede contradecir.

Una canción como *No tengo dinero*, muy popular en la época y en la nuestra muy conocida, no tiene una larga duración dentro de la secuencia, pero cuando lo hace, es esa parte con la que mucha gente se puede identificar, algunos otros se puede saber el coro, pero al final es una canción con la que se identifica Cleo.

Interpretación imagen

Algo muy importante es que podemos observar siempre al personaje en relación con el escenario, es decir, gracias a los desplazamientos panorámicos logra un resultado en cuanto a la libertad en movimiento, por ejemplo, en el fotograma 17 (Cleo y Pepe recostados) observamos la forma en que Pepe simula un disparo a su hermano, y posteriormente la cámara lo sigue hasta que llega a esa superficie, de manera Cleo, aparece a cuadro cuando llega a preguntarle a Pepe lo que le sucede. .



Fotograma 17 Cleo y Pepe recostados

Nos llama la atención es que el director decidió que su película por tratarse de una ambientación de México en los años 70`s, sería proyectada a blanco y negro, en esta secuencia, vemos muy bien utilizado este estilo, y además con la música, la ropa y el recorrido por las demás azoteas, nos muestra la colonia Roma en esa época.

En la segunda secuencia, explicamos más acerca del estilo blanco y negro y porque el formato tuvo que cambiar de último momento.

Conclusión de la secuencia

Una actividad tan común como lavar ropa, nos permite realizar un análisis y por ende una conclusión de la misma; podemos concluir que en el empleo doméstico no solamente encontramos una trabajadora encargada de mantener limpio y ordenado un hogar, existen tareas que no son propias de

la misma, por ejemplo, los niños son responsabilidad de Cleo con una tarea principal y fundamental para ella que es la comida, pero no solo debe tenerles todo listo, también tiene una tarea extra que es el cuidado de ellos.

A lo largo de la cinta, vemos como la relación que tiene la empleada con la familia es fuerte, es sincera, amable en algunas ocasiones, pero cuando se trata de realizar los deberes, se marca esta división de patrón-trabajador, reiteramos lo que se mencionó sobre el tono de voz de Paco, un ejemplo claro de este poder que un niño puede llegar a tener para poder estar en un lugar donde corre peligro, y que ella se ve en la necesidad de estar pendiente de la obligación (lavar la ropa), pero también vemos como está en constante cuidado de ellos para que no sufran ningún accidente. Notamos un personaje plano en esta secuencia, su vestuario, tono de voz, accionar, nos deja ver que ella no tiene poder, que ella esta solamente para recibir las órdenes y obligaciones que le den.

Dentro del lugar de trabajo, trae puesto su mandil, una falda y zapatos, podría considerarse el uniforme de cualquier trabajadora doméstica de la época, y observamos a una patrona que si bien, no tiene las mejores prendas, mantiene un buen perfil con ropa que la hace lucir elegante y con esta se marca una división que le da lugar a cada una de ellas socialmente hablando, por eso mismo se puede decir que en el cine mexicano, la empleada doméstica debido a su condición social y la necesidad, se ve obligada a realizar otras tareas que aunque no vienen dentro de sus obligaciones, sin embargo, tiene que llevarlas a cabo para mantener el trabajo y salir adelante.

Descripción de la secuencia 2

Secuencia 2: familia y empleada en la playa.

Duración: 1:58:07- 2:03:35

La secuencia en cuestión trata básicamente de un día, dentro de un viaje familiar, a las playas de Tuxpan, Veracruz. Al principio, se observa un sol resplandeciente, acompañado por canto de gaviotas, mar en relativa calma, con olas moderadas. Los niños más pequeños están jugando en la orilla de la playa (Sofí y Pepe), de repente llega su madre (Sra. Sofía), anunciando que ira a revisar las llantas del coche porque salen mañana temprano, los niños insisten en seguir jugando en la playa, a lo que la madre les advierte que solo podrán hacerlo si se quedan en la orilla pues: “Cleo no sabe nadar si pasa

algo”. Los niños acceden, y los tres más pequeños se quedan jugando en la playa. Acompañados por Cleo, mientras el hijo más grande y la madre se van.

Toda marcha bien hasta que el más pequeño, Pepe, tropieza sobre la arena, “tapizando” su piel húmeda y salada, a lo que Cleo se ofrece limpiarla, así los dos se dirigen a una palapa, alejándose de la orilla, mientras Cleo le advierte a Sofi y Pepe que no se adentren en el mar, que jueguen solo en la orilla. Mientras Cleo quita la arena de las manos de Pepe este le dice: “Sabías que cuando yo era más grande fui marinero, sí, pero un día me ahogue en una tormenta...”, a lo que Cleo escucha con ambigua atención sin quitar la vista de encima a los niños que están en el agua, y al ver que ya se han alejado mucho de la orilla, deja la toalla y se dirige a zancadas hacia los niños, de los cuales solo su cabeza vagamente se veía de entre las olas, sin dudarlo un instante, y a pesar de no saber nadar, se mete, avanzando con dificultad, puesto que las olas, golpeándola una tras otra, impidiéndole avanzar, sin embargo ella como puede y arriesgando su vida, se introduce cada vez más y más en el mar, hasta que logra llegar donde los niños están, y de nuevo como puede, intenta llevar a ambos hacia la orilla, a la cual llegan de pie, para pocos metros después postrarse sobre sus rodillas, vencidos por la fuerza del mar.

Segundos después, llega la madre corriendo, acompañada del hijo mayor, preguntando: ¿Qué había pasado? Los cinco se miran arrodillados sobre la arena, abrazándose, cuando repentinamente Cleo comienza a llorar diciendo: “No la quería, yo no quería que naciera, pobrecita.” A lo que la señora, mientras besaba su frente, responde “te queremos mucho Cleo, te queremos mucho, mucho.” Todos siguen abatidos sobre la arena, y se abrazan, mientras Cleo continúa llorando.

Por qué se seleccionó

Esta secuencia, por mucho la más emblemática de la película, pues en ésta se pone de manifiesto las cicatrices de Cleo, se eligió por dos motivos: el primero de ellos radica en que, dentro de esta secuencia, hay una escena que es una crítica contundente al cristianismo, y el segundo descansa en que tiene una gran carga simbólica, sustentada por la relación de poder, que existe entre los empleadores y la empleada doméstica. Dicha relación, aunque no del todo tangible, se hace presente en el instante mismo en el que la Sra. Sofía le encarga a Cleo a sus hijos, pues esta puede que no sea, una actividad que se encuentre dentro de las funciones habituales de las trabajadoras domésticas. La anterior acción, aunada al esfuerzo sobrehumano que hace Cleo, para rescatar a la niña a punto de ahogarse y el discurso de arrepentimiento justo después de salir del mar con los niños a salvo, son la

combinación perfecta que remonta a los inicios de la colonización de las Américas, que se hizo principalmente, bajo el yugo de la religión e inevitable cristianización de los naturales. Cuestiones que se explicaran más a fondo en los siguientes apartados.

Por ende, la importancia que tiene esta secuencia en el filme, sustentada por su alta carga simbólica y contenido implícito, la sitúa muy probablemente, como la más representativa de la cinta, tanto así que un fotograma de la secuencia en cuestión, es nada menos que el cartel oficial de la película, en el cual se muestra a los cinco integrantes de la familia unidos, abrazándose unos a otros, unidos por un sentimiento, que se originó a partir de la entrega total e incondicional de Cleo para con sus protegidos, tornado a todos y cada uno de los integrantes de la familia en un pequeño y frágil ser, envuelto en el tibio regazo de una amorosa madre, que obliga inevitablemente a hacer brotar las palabras que liberan las culpas guardadas, creando una curiosa metáfora de la necesidad de encerrar tanto al cuerpo que el alma se vea obligada a por fin liberarse.

Importancia dentro del filme

El argumento de la secuencia en cuestión, y en general el de toda la película, descansa en la relación de poder empleada-empleador entre la Sra. Sofia y Cleo. En esta secuencia las fronteras y estatutos que dividen, posicionan y ponen de manifiesto los roles de ambas partes, por un breve y emotivo momento se desvanecen, pues solo justo después de que la empleada doméstica, literalmente le salva la vida a la hija de la patrona, ésta rompe, por unos instantes, los esquemas preestablecidos, pretendiendo tener un acercamiento mucho más íntimo con Cleo en aras de la gratitud despertada a haber salvado a su hija.

Decoupage o desglose de la secuencia

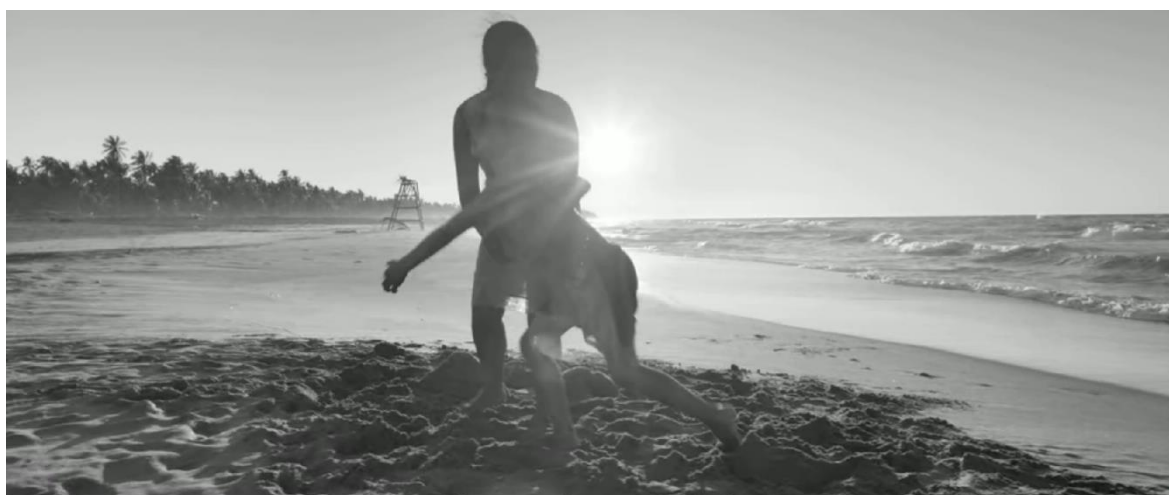
La secuencia, describe el momento en que los cinco integrantes de la familia están en la playa, disfrutando del mar y un día soleado, todo parece transcurrir con normalidad, hasta que Sofí, la hija, se adentra demasiado en las olas, lo que posteriormente le imposibilita salir, a lo que Cleo, aun sin saber nadar, lucha contra la marea para rescatarla.

Punto de Arranque: se observa una toma de la orilla de la playa, en plano general por varios segundos, posteriormente se hace un paneo, de derecha a izquierda, que termina por poner a cuadro a Cleo, la Sra. Sofía y los niños que se encuentran jugando en la orilla de la playa, posteriormente la señora Sofía se retira, junto con el mayor de sus hijos, a revisar las llantas del coche y los tres niños restantes se meten al mar.



Fotograma 18: vista general del mar

Desarrollo: Pepe, el más pequeño de los tres, decide salir corriendo del mar, lo que le ocasiona tropezarse, caer sobre la arena y “ensuciarse” con ella. Posteriormente, Cleo lo levanta y lo lleva a una palapa cercana para quitarle la arena, volteando en ocasiones hacia atrás, para recordarle a los otros dos, que solo en la orilla podían estar, y justo cuando están debajo de la palapa y le está quitando la arena de las manos a Pepe, él dice: *“Sabias que cuando yo era más grande fui marinero. Sí, pero un día me ahogue en una tormenta, y las olas eran muy grandes...”* a lo que Cleo no pone atención del todo, pues sigue no les quita de encima la mirada a Sofi y Paco, que siguen en el agua, *“y era de noche, había muchos rayos y yo no sabía nadar”*. En ese momento, Cleo le dice a Pepe que la espere y se dirige a grandes zancadas hacia la orilla.



Fotograma 19: Pepe cae sobre la arena.

Clímax: Cleo se dirige con premura hacia donde Sofi y Paco estaban, y sin pensarlo dos veces, decide meterse al mar, aun sin saber nadar, para intentar de la manera que sea sacar a Sofi de entre las olas, que la alejan cada vez más. Haciendo un esfuerzo sobrehumano se abre camino de entre las olas, hasta que logra llegar donde Sofi estaba, como puede retorna hacia la orilla, y logra sacar a los dos niños, que se derrumban sobre la arena a causa del agotamiento.



Fotograma 20: Cleo se adentra en el mar

Desenlace: La señora Sofía llega corriendo, hasta donde Cleo y sus hijos están, preguntando qué había pasado, a lo que Sofi contesta que: Cleo la había salvado. Segundos después Cleo comienza a llorar, diciendo que ella no la quería, en ese momento todos se juntan, se abrazan, y la señora Sofía dice que la quieren mucho. Cleo continúa llorando y todos se juntan aún más, mientras la señora Sofía sigue repitiendo que la quieren mucho, mucho, mucho.



Fotograma 21: todos se abrazan

Análisis de elementos técnicos

Cuadros de movimiento

En esta secuencia, Cuarón apostó por planos generales, los cuales muestran a los personajes de cuerpo completo y su relación con el paisaje, es decir, tanto los personajes como el entorno tiene el mismo peso en la composición del cuadro, todo lo anterior es representado por mediante movimientos de *Travelling* y *Panning* que acompañan el desplazamiento de los actores a través del escenario. Dichos movimientos constituyen un elemento fundamental en la narrativa de la secuencia, pues de otra manera, por ejemplo, con cámara fija y planos más cerrados, no se hubiese conseguido el mismo resultado.

Montaje

En lo concerniente al montaje, la escena analizada, y en general toda la película, está contada mediante un montaje lineal, es decir, la trama en cuestión es narrada en función del correr natural del tiempo. De esta manera, en nuestra secuencia, lo que al principio parecía ser un día de vacaciones, tranquilo y soleado, en el que todo transcurre con normalidad, y el ambiente se muestra benevolente se torna en una atmosfera hostil, cuyo punto de quiebre es el relato “Fantasioso” de Pepe, quien dice haber estado en una tormenta en la cual falleció, relato seguido de un pequeño pero significativo contratiempo, que hace transformar aquel paraje condescendiente en un rincón expuesto a las inclemencias del viento que aviva las olas del mar, llevando a nuestros personajes a involucrarse en una situación de riesgo, cambiando lo que antes fue paz y relajación por caos y estrés.

Un detalle interesante para recalcar es que a pesar de que la cámara en la secuencia hace varios movimientos de paneo, que van en progresión y retroceso paralelo a la acción, en ningún momento afectan en lo más mínimo, el *timing* o ritmo narrativo de la cronología lineal en cuestión.

Vista de cámara, angulación.

Al inicio de la secuencia puede apreciarse un plano general del mar en calma, seguido de un paneo, de derecha a izquierda y a la altura de la vista. Mientras los personajes permanecen estáticos la cámara permanece en una posición perpendicular a la acción ejercida por estos, no obstante, cuando los personajes se desplazan, la cámara pasa de tener esa posición perpendicular a un emplazamiento paralelo, que va en sincronía con el nadar del personaje.

Durante toda la secuencia, la cámara se mantiene a la misma distancia con respecto de los personajes, manteniendo un ángulo llano constante, sin acercarse o alejarse del primer plano, solo desplazándose de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, según sea el caso de direccionamiento del personaje, además de hacer paneos justo después de brevísimos momentos en los que la cámara permanece totalmente fija.

Planos

Durante toda la secuencia predomina el uso del plano general, acompañado de movimientos de Travelling y Pannings.



Fotograma 22: Continuación, vista general del mar



Fotograma 23: los niños juegan en la playa



Fotograma24: pero solamente en la orillita

Sonidos y diálogos de la secuencia.

Técnica del sonido:

Durante toda la secuencia en cuestión (Fotograma 25), y en general durante toda la película, la función referencial del sonido descansa en sonidos diegéticos naturales propios del entorno en que se desarrolla la acción. Pues, tanto en esta secuencia como en toda la cinta, los protagonistas son capaces de escuchar los mismos sonidos que el espectador escucha, pues estos proviene de fuentes que se encuentran implícitas dentro de la narración, que en el caso de la escena analizada, fueron sonidos del mar, tales como: el ir y venir de las olas, el corre del viento cargado de brisa, el graznido de las gaviotas, la risa de los bañistas.



Fotograma 25: continuación, pero solamente en la orillita

En el caso del filme en general, los sonidos siempre provenían de voces que gritaban alguna consigna popular de la época, tal como: “miel de colmena, lleve su miel de colmena! O ¡merengueees! Del señor que vendía merengues afuera del teatro metropolitano, el merolico que hacía bailotear a la “calaverita danzarina”, el pequeño radio, que acompañaba a Cleo con música de Juan Gabriel, cuando estaba lavando ropa en el lavadero en la azotea de la casa, o la música tradicional veracruzana (Fotograma 26), que se escucha justo después de la foto de bodas, entre muchos otros ejemplos más.



Fotograma 26: foto de bodas.

Con lo que se puede ver la clara intención del director de sumergirnos y hacernos empáticos con la historia, a través de sonidos que ambos, personajes y protagonistas podíamos ver, compartir, sentir y recordar. Razón por la cual Cuarón decide prescindir totalmente de sonidos extradiegéticos, pues estos marcan una línea que divide las percepciones propias de todos los acotes involucrados en la historia.

Sonidos ambientales

Durante toda la secuencia se pueden apreciar, como ya se ha mencionado antes, sonidos propios del mar, tales como: el canto de las gaviotas, el soplar del viento, el ir y venir de las olas y las risas de los bañistas.

Música

La secuencia está totalmente carente de música o algún sonido extra diegético.

Además, permanece carente de música de fondo, o música ambiental, incluso de alguna melodía que funja como sonido extradiegético, toda la narrativa esta referenciada por sonidos naturales propios del entorno.

Diálogos

-Paco:

¿te vas a meter?

-Sra. Sofía:

no mi amor, tengo que ir a checar las llantas del coche, porque mañana salimos tempranito ¿quieren venir?

-Paco:

¡no, quiero estar el ultimo día en la playa!

-Sofi:

yo también me quedo.

-Sra. Sofía:

Bueno pero si yo me voy no se pueden meter he. Cleo no sabe nadar si pasa algo.

-Paco:

sí está bien suave.

-Sra. Sofía:

no, no, no, no me importa, si se quieren quedar esa es la regla.

-Paco:

¿En la orilla?

-Sra. Sofía:

bueno, en la orilla sí, pero solo en la orilla ¡entendido!

-Paco y Sofi

(al unísono):

¡sí!

-Pepe:

¿yo también puedo mami?

-Sra. Sofía:

sí mi amor, pero solo en la orillita.

-Pepe:

¡sí!

-Sra. Sofía:

te los dejo un ratito, no me tardo.

Sra. Sofía:

¡nada más en la orilla!

-Cleo:

vente allá te limpio. ¡Paco, ya dijo tu mama, sino e salen! Sofi, Paco en la orilla. ¡Pacoooo!

-Pepe:

¿sabías que cuando yo era más grande fui marinero?

-Cleo:

¡aja!

-Pepe:

sí, pero un día me ahogue en una tormenta, y las olas eran muy grandes.

Cleo:

¡Sofi, Paco en la orilla!

-Pepe:

y era de noche, había muchos rayos, y yo no sabía nadar.

-Cleo:

espérate aquí.

-Cleo:

¡Paco, más para acá! ¡Sofi! ¡ayuda a tu hermana! ¡Sofi! ¡Paco! ¡Paco!

-Cleo:

¡Paco! ¡Paco! ¡Sofiii! ¡Sofi! ¡Sofi! ¡Sofi!

El dialogo anterior, en el que Cleo pronuncia los nombre de los niños, es un monologo, dicho monologo, obviamente sin respuesta del interlocutor, incrementa sustancialmente la tensión, pues técnicamente se está tratando de entablar una conversación con la nada, con algo o alguien que no da respuesta, con la inmensidad, con esa enorme masa de agua que como veremos más adelante, hace una analogía, representando a las grandes masas, grandes cantidades de personas, que simbólicamente, no la dejan avanzar.

-Sra. Sofía:

¿Qué pasó? ¿Qué paso? ¿Estás bien mi amor? ¿Qué paso? ¿Estás bien?

-Sofi:

Cleo me salvó.

-Sra. Sofía:

¡Gracias! ¡Gracias! ¿Estás bien? ¡Gracias!

-Cleo:

yo no la quería.

-Sra. Sofía:

¿qué?

-Cleo:

no la quería.

-Sra. Sofía:

ya pasó ¡están bien!

-Cleo:

no quería que naciera.

-Sra. Sofía:

te queremos mucho Cleo ¿verdad?

-Cleo:

¡pobrecita!

-Sra. Sofía:

¡te queremos mucho, mucho!

En este dialogo, la repentina declaración de Cleo muestra un claro arrepentimiento, originado por una culpa con la cual nunca debió de haber cargado, y con la que no tiene por qué cargar. Figura simbólica que será explicada más a profundidad en la interpretación de esta escena.

Escenarios

El escenario 1(Fotograma 27) consta de una vista general de la orilla del mar, que funciona como plano de ubicación espacio-tiempo.



Fotograma 27: Toma fija orilla del mar

El segundo escenario (Fotograma 28) está constituido por una toma general de los cinco integrantes de la familia conversando a la orilla de la playa.



Fotograma 28: pero solamente en la orillita

El tercer escenario (Fotograma 29) presenta a Cleo y al integrante más pequeño de la familia bajo una palapa.



Fotograma 29: Cleo se aleja de la orilla

Interpretación de la secuencia

Secuencia 2: familia y empleada en la playa.

Duración: 1:58:07- 2:03:35

Interpretación del discurso

El discurso central o climático de la secuencia se centra en el diálogo:

-Cleo:

yo no la quería.

-Sra. Sofía:

¿qué?

-Cleo:

no la quería.

-Sra. Sofía:

ya pasó ¡están bien!

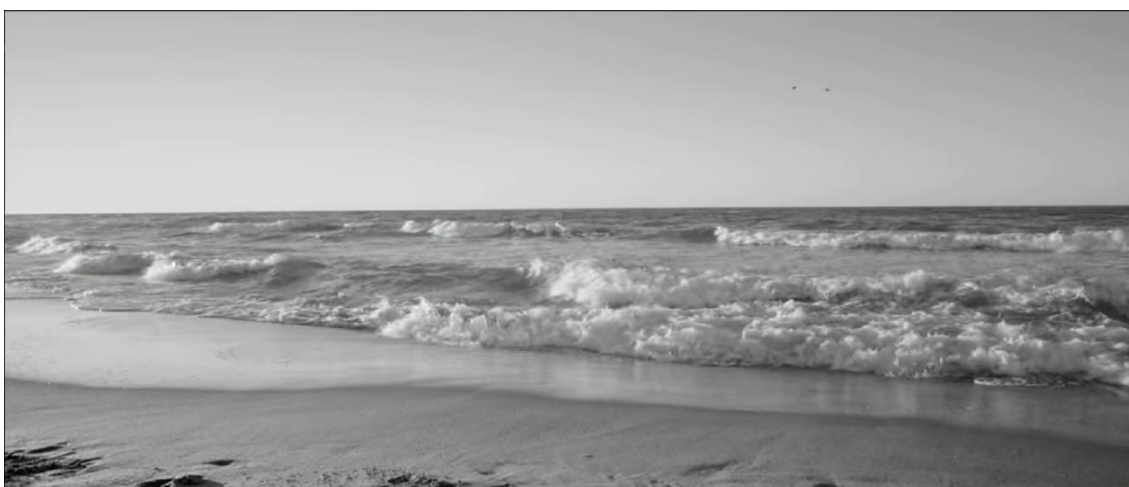
-Cleo:

no quería que naciera.

Este dialogo, expresa a todas luces, un sentimiento de arrepentimiento, esta sensación de culpabilidad, con la que Cleo ha cargado desde la muerte de su pequeña, lo que hace referencia el recurso tan socorrido de la iglesia católica para mantener bajo dominio a sus fieles: ¡por mi culpa, por mi culpa, por mi grande culpa! Con lo que puede afirmarse que dicha escena es una crítica contundente a la fe católica.

Interpretación de elementos visuales

Los dos principales elementos visuales, que sostienen la narrativa de la secuencia, son bastante claros: el primero de ellos es la vista panorámica de un mar en calma (Fotograma 30), el cual ofrece un ambiente amable y placentero para los bañistas.



Fotograma 30: continuación orilla del mar

El segundo es el mismo mar, pero ahora “embravecido”, que ahora presenta un ambiente peligroso y hostil (Fotograma 31), que pone en peligro la vida de Cleo y los dos integrantes más pequeños de la familia.



Fotograma 31: Cleo llega hasta donde están los niños

Interpretación de elementos sonoros

Los sonidos ambientales, que fungen como audio diegético, durante toda la secuencia, son los que predominan, pues en ningún momento se hace presente algún sonido extradiegético, música ambiental o melodía de acompañamiento.

Conclusión de la secuencia

Con base en la secuencia analizada, y partiendo de la visión del director y la interpretación y discursos de los personajes, podemos concluir que: aún es una práctica muy recurrente la delegación de responsabilidades, que, en la mayoría de los casos, en el ámbito del ejercicio del trabajo doméstico, no son propios de la actividad, nos referimos al cuidado de los hijos fuera de la casa. Además de que la patrona lo hace a expensas de que Cleo no está totalmente capacitada para salvaguardarlos, en caso de presentarse algún percance, en este caso el peligro latente de ahogarse. Las anteriores son obligaciones con las que Cleo no tenía por qué cargar, así como la “carga” que representa el nacimiento y crianza de un hijo, pues tanto en el momento de la escena, como en el argumento de la película, Cleo no estaba capacitada para hacer frente a lo que se avecinaba. Por todo lo anterior, puede decirse que en el cine nacional, aun se ve a la figura de la empleada doméstica como una persona inocente, ignorante de muchas cosas, inexperta en otras, que debido a su condición, forzosamente tiene que pasar por fuertes experiencias, que sin lección y con todas sus carencias, tiene que enfrentar siempre buscando alcanzar un buen final, que le permita reivindicarse ante ella misma y posicionarse sólidamente ostentando una solidaridad incondicional.

Como parte de la interpretación en la secuencia de la playa está cargada de simbolismos y analogías que iremos explicando a detalle, según la siguiente interpretación: en primer lugar, la imagen de un

mar en relativa calma, claramente hace un símil representando en “los mares” a “las masas” a las cuales Cleo tendría que enfrentarse inevitablemente; es decir, hace referencia al “mar de gente” que figura en la ciudad, y en el cual, un motivo inesperado, como una sorpresiva ola, la golpearía, dándole algo por lo cual sentirse culpable y arrepentida. En segundo lugar, la frase expresada por la señora Sofía: “*Cleo no sabe nadar si algo pasa*” claramente denota su postura con respecto a Cleo, pues la ve como una persona carente de ciertas habilidades e incapaz de valerse por ella misma ante ciertas circunstancias. Aquí recordemos cómo en los tiempos de la conquista de las Américas, los colonizadores tenían la creencia de que los indígenas eran seres inferiores faltos de habilidades mentales, las cuales les impedían autogobernarse; y esto suponía la necesidad de un ente externo que los guiara por el camino de la rectitud, las buenas costumbres, usos y tradiciones.

Encargarles a los hijos de una manera tan deliberada, hace alusión a la correspondencia directa de poder, empleado-empendedor, en donde uno tiene la facultad de ejercer ese poder sobre otro, hecho que siempre está implícito en el ejercicio del trabajo doméstico.

Ahora bien, la frase tan reiterada y repetida: “*en la orillita, nada más en la orilla, en la orillita nada más*” hace referencia a la zona de movilidad de Cleo. Pues solo podía limitarse a las orillas, ya que su “incapacidad” le impedía moverse y adentrarse en “los mares”, poder avanzar en la escala social, limitándola a quedarse en el mismo lugar.

Todos los elementos anteriores son conectados y afianzados por la frase: “*¿Sabías que cuando yo era más grande fui marinero? Si, pero un día me ahogué en una tormenta y las olas eran muy grandes...*”, y esto es a la vez el detonante de la circunstancia a la cual Cleo se tendría que enfrentar, es decir, ella, al igual que los marineros “se echó a la mar”, partiendo de su pueblo natal para surcar entre “los mares” de personas, que, como vemos en la secuencia, impedirían su andar, su navegar, a punto tal que cuando hubiera salido de “la tormenta” los únicos sentimiento que prevalecerían, serían la culpa y el arrepentimiento. En este sentido, es necesario recordar que la conquista tuvo como estandarte la conversión a la fe, y su herramienta principal fue la figura del arrepentimiento, sustentada por la culpa, sentimiento que se expresa claramente en el discurso de Cleo, justo después de haber salido del mar y haber rescatado a Sofí: ¡yo no la quería!, ¡no la quería!, ¡no quería que naciera!, ¡pobrecita! Dicha confesión convierte al desenlace de la escena, y a la escena en su totalidad, en una crítica contundente al cristianismo, pues por el discurso culposo, lo que la iglesia te hace profesar con la homilía: ¡por mi culpa, por mi culpa, por mi grande culpa! Es totalmente acertado decir que la secuencia en su totalidad puede resumirse como una fuerte crítica cargada de analogías y simbolismos hacia la fe cristiana.

Conclusión de la película

Por último, podemos concluir que la cinta “ROMA” trata de una manera muy sobria los andares de Cleo, su vida como empleada doméstica y su relación con el entorno, en el que, con el pasar del tiempo, poco a poco va evolucionando, pues pasa de ser una empleada desconocida y por aprobar, a una empleada de confianza que después de sus avatares, escala un peldaño en la afectividad familiar, pero sin rebasar su categoría de servidumbre, no sin antes haber pasado por los “*gajes*” *propios del oficio*, tales como: recibir regaños por parte de los patrones, figurar como la segunda madre de los niños, ser confidente y protectora cariñosa e incondicional de los más pequeños de la familia, con ese complicado trasfondo vivencial, compartir junto con la patrona, ese sentimiento, esa herida de abandono y traición, a grado tal que, en la escena de la playa puede verse claramente, avivar aún más el deseo de formar lazos de fraternidad.

Este film, manifiesta de una manera muy sutil, el sentir de Cleo, pues aunque no lo expresa explícitamente, el conjunto de elementos narrativos sonoros y visuales nos encaminan, sin posibilidad de extravío, a llegar a la única interpretación posible que se le puede dar a lo visto en pantalla, además de hacernos surcar entre cúmulos de emociones que varían desde la indiferencia a las actividades más triviales, tales como recoger las cacas del perro, hacia llegar la empatía total, al compartir la angustia y desesperación que se siente cuando se ve a un hijo morir.

Por otro lado, “ROMA” es un clarísimo ejemplo de esfuerzo colectivo, pues a pesar de que las dos principales cadenas de entretenimiento visual se negaran rotundamente a proyectarla en sus salas, esta cinta tuvo el apoyo de todos los recursos existentes en el sistema de recintos independientes que poco a poco se unieron a la causa, para que dicho filme pudiese ser disfrutado por una gran variedad de audiencias.

Nos atrevemos a decir que es una de las pocas películas nacionales, no comerciales, que ha tenido el efecto de unir a tantas personas, en un deseo en común: ver la película, lo que podría traducirse en un enorme peso simbólico que representa la figura de la empleada doméstica tanto en el cine como en la sociedad mexicana en general.

Asimismo, el director mexicano plasma la realidad que ocurría en los años setenta, pero no solo eso, pareciera que lo que ocurría en el pasado se mantiene en nuestro año actual, es decir, cincuenta años y el trato de a empleada doméstica se mantiene intacto, y podemos manifestarlo así ya que es una película basada en la infancia del director.

Dos secuencias anteriormente analizadas nos muestran el exceso de tareas que puede llegar a tener en un día y la responsabilidad sobre miembros de la familia, que, si bien es cierto, no deberían formar parte de su trabajo, lo hace.

La película ofrece además de una visión sobre las trabajadoras del hogar, el valor que se le debe dar como trabajo, ya que, como apreciamos, Cleo durante su embarazo es llevada al seguro, pero en la actualidad se lucha para que este derecho o prestación de ley se haga obligatoria para todas aquellas que mantienen limpia y en orden el hogar de una familia ajena.

4.4 EL OMBLIGO DE GUIE'DANI

Cartel



Imagen 5: Cartel de El ombligo de Guie'Dani

Ficha Técnica

Dirección: Xavi Sala

Guión: Xavi Sala

País: México

Idioma: Zapoteco y Español

Producción: Xavi Sala p.c.

Fotografía: Martín Boege, Alberto

Anaya, Ricardo Garfias

Edición: Aldo Álvarez

Sonido: Pablo Tamez, Jaime

Juárez y Miguel Molina

Dirección de arte: Kasandra Díaz

Reparto: Sótera Cruz, Érika López, Majo Alfaroh, Yuridia del Valle, Juan Ríos,

Valentina Buzzurro, Jerónimo Kesselman, Mónica del Carmen.

Directora de Arte: Kasandra Díaz

Diseño de Vestuario: Bertha Romero

Premios.

- Premio de Postproducción de Largometrajes Procine DF 2017 (México)
- Premio Cinépolis Distribución en el 15o Festival Internacional de Cine de Morelia, 2017 (México)
- Mención especial para actriz de largometraje mexicano / Sótera Cruz en el 16o Festival Internacional de Cine de Morelia, 2018 (México)
- Premio Radio Exterior de España a la cinta que mejor refleja la realidad iberoamericana en el 44o Festival de Huelva. Cine Iberoamericano, 2018 (España)

- Premio a la Mejor película de ficción en el XXI XicanIndie Festival de Cine de Denver, Colorado, 2019 (EE.UU.)

- Premio de la Crítica, Premio del Público, Premio Mejor Director y Premio a Mejor Actriz en el 16o Festival Internacional de Cine de Alacant, 2019 (Países Catalanes) (IMCINE)

Sinopsis

Guie'dani, una niña indígena zapoteca, de doce años y su madre, llegan desde su natal Oaxaca, a trabajar como empleadas domésticas para una familia de clase media acomodada de la Ciudad de México. El cambio en la vida de Guie'dani y la confrontación con un nuevo modo de vida, resulta abrupto para ella, lo que dificulta su adaptación a este nuevo entorno y la hace tomar una actitud rebelde y contestataria. La situación empeora cuando conoce a Claudia, la hija de otra empleada doméstica, que vive a pocas casas de la de Guie'dani y con la que entabla una intensa relación. Su descontento con la situación en la casa de sus patrones, su inconformidad con la manera en que se expresan de ella y de su madre y sus ganas de volver a su estado natal, son los detonantes para una serie de conflictos en donde Guie'dani no toma la actitud sumisa que se esperaría de ella.

Contexto histórico del filme

Esta película fue filmada en la Ciudad de México y el estado de Oaxaca. En una cuestión política, el país se encontraba en un año de transición y electoralmente activo, en el cual, en el mes de Julio se llevaban a cabo las elecciones que marcaban la salida del presidente Enrique Peña Nieto, cuyo sexenio comenzó en el año 2012 y que fue duramente criticado por sus políticas económicas y sus reformas en materia de hidrocarburos. En la contienda por la silla presidencial se encontraban, Andrés Manuel López Obrador como candidato del partido Morena, con el lema "Juntos haremos historia"; Ricardo Anaya Cortes, militante de Partido Acción Nacional (PAN), cuyo lema de campaña era "Por México al frente"; José Antonio Meade Kuribreña, como candidato del partido que se encontraba actualmente al frente del país, el Partido Revolucionario Institucional (PRI); Jaime Rodríguez Calderón como candidato independiente y Margarita Zavala como candidata independiente, la cual se retiró de la contienda un mes antes de llevarse a cabo las elecciones.

La victoria fue para el candidato Andrés Manuel López Obrador, con 30 millones de votos, los cuales representaban un 53.17% de los votos emitidos, con esto, no solo habría un cambio de presidente, sino también un cambio de régimen en el gobierno de México.

En cuestión de la industria cinematográfica 2018 fue un año de éxitos taquilleros para las películas estadounidenses, principalmente para el universo de los super héroes, destacando los estrenos de Deadpool 2, Avengers Infinity war, Black Panther y Aquaman.

Lo que respecta al cine mexicano, había una película en particular que se convertía en tendencia internacional, Roma, dirigida por Alfonso Cuarón y multi galardonada, obteniendo premios muy importantes en el ámbito cinematográfico como son, un Oscar, Goya y el León de Oro, pese a que al igual que “El ombligo de Guie’dani” la protagonista es una empleada doméstica son dos historias completamente distintas entre sí.

Según datos del IMCINE, del año 2013 a 2018 llegaron a pantallas más de 520 películas nacionales; el sexenio de Peña Nieto superó al sexenio pasado con 152.5 millones de boletos vendidos para cine mexicano. Los cineastas mexicanos fueron más premiados que nunca, entre los galardones se encuentran 13 premios Oscar, 5 en Cannes, 4 en Venecia, 3 en San Sebastián y se contó también con la realización de la película mexicana más galardonada en la historia del cine “La Jaula de Oro”

Contexto de la producción

Este largometraje fue producido por Xavi Salas, sin apoyo de una casa productora o algún apoyo de capital externo.

Xavi Salas comenta que fue realizada en un periodo de tiempo de alrededor de siete años, desde la concepción del guión hasta ser presentada en el Festival de cine de Morelia en donde fue estrenada; él no quería que las protagonistas fueran actrices profesionales, así que se dio a la tarea de buscarlas en persona yendo a Oaxaca. Encontrar a Sótera Cruz, la joven que da vida a Guie’dani, le llevó alrededor de dos años.

“La produje de forma guerrillera, en modo cooperativa, con préstamos de amigos y familiares, y con el apoyo desinteresado de mucha gente. El proceso para realizar la película fue largo, tarde alrededor de siete años en verla concluida, sólo encontrar a Guie’dani y a Lidia me llevo dos años” (Salas,2020).

Críticas

Carlos Bonfil en La Jornada.

“La rebeldía en el rostro. El ombligo de Guie’dani, película mexicana de Xavi Sala, presentada hace un año en el Festival Internacional de Cine de Morelia, tiene finalmente su estreno comercial, y aun cuando pudiera lamentarse el largo tiempo de espera, en realidad a la cinta le queda bien darse a conocer ahora ampliamente y contribuir, de modo formidable, al debate cultural que en su momento suscitó el éxito mediático de Roma, de Alfonso Cuarón. Ambas obras abordan un tema semejante –la invisibilidad de las minorías étnicas en el servicio doméstico en las grandes urbes–, pero lo hacen de un modo diametralmente opuesto. (...) Esa suspicacia mutua, la brecha insalvable entre la familia desdeñosa y el servicio a la defensiva, cancelan la posibilidad de ese clima de armonía afectiva verdadera que las buenas conciencias desearían instaurar entre las clases sociales. El ambiente de calidez hogareña y empatía entre diferentes que, con todas sus reservas, propone una cinta como Roma, tiene un desmentido vigoroso en la narrativa de Xavi Sala. En una época de resurgimiento de los extremismos ideológicos, se derrumba cada vez más la vieja utopía de la reconciliación social, base de todo un discurso que aspira a situarse siempre en la zona de confort del centro político. En este sentido, la alegoría social en El ombligo de Guie’dani está marcada por una fuerte incorrección política. No es un azar si David, el patrón de la joven indígena, no consigue jamás comprender o sustraerse al malestar que le provoca el misterio que encierra el rostro adusto, malhumorado, impenetrable de Guie’dani (una Sótera Cruz formidable). Es el rostro de una inconformidad indomeñable, de una rebeldía latente que atenta contra las certidumbres morales de este hombre de clase media. Más allá de las comprensibles intenciones conciliadoras que manifiesta Lidia (Érika López), la madre de la joven inconforme, lo que destaca es la intensa solidaridad de las dos mujeres indígenas frente a un destino social que ambas consideran injusto. Más vigoroso aún es el lazo de comprensión afectivo que une a Guie’dani con la joven vecina y empleada Maru (Mónica del Carmen), su compañera de aventuras e insurrecciones lúdicas.

(...) El ombligo de Guie’dani ofrece un relato provisto de una notable coherencia moral y una empatía real con las clases desfavorecidas, en particular con esa comunidad indígena con escasa o nula protección en un trabajo doméstico de inspiración feudal en las grandes ciudades. Una bocanada de aire fresco en nuestra cartelera comercial.”

Columba Vértiz de la Fuente en Proceso.

“(…) Las actuaciones de Sotera Cruz como Guie’dani y Érika López, residente de Xadani, Oaxaca, como su mamá, sin ser actrices profesionales, destacan y convencen. El director Xavi organizó un casting y las familias de las niñas no les gustaba la idea de que sus hijas salieran de su comunidad. Tardó dos años en encontrar a Cruz y trabajaron mucho para preparar el personaje. La historia es sencilla, pero muestra con claridad como madre e hija, por su necesidad económica, deben transformar su vida y costumbres, incluso para comer, y lo peor, aceptan el maltrato de una familia acomodada. La niña juzga a su mamá, incluso le dice que no quiere ser esclava como ella. Es otra película que le da voz a los marginados.” (Vértiz de la Fuente, 2018)

Sheila Ramírez en Forbes.

“...refleja ese clasismo y racismo imperante y arraigado en nuestro país, ese rechazo a nuestras culturas que se ha vivido y sigue viviéndose en México.” (Ramírez, 2019)

Contexto del director

Xavi Sala



Imagen 6: Xavi Sala

“Xavi Sala, Alacant (Países Catalanes), nacionalizado mexicano. Licenciado en Periodismo. Guionista, director y productor de cine. Es autor de diversos guiones para largometrajes, entre los que destacan: Viatge d’estudis (Finalista Premio Pilar Miró de Largometrajes 2007) y Bienvenida, María (finalista del Concurso SGAE Julio Alejandro 2004).”

Ha escrito, dirigido y producido nueve cortometrajes que han participado en más de trescientos festivales de todo el mundo han obtenido más de ochenta premios y el reconocimiento internacional. Entre ellos resaltan: Festival de Tampere, Oberhausen, Dresden, San Sebastián, Berlín, Guadalajara, Sao Paulo, Huesca, Alcalá de Henares, Los Ángeles, Chicago, Montreal, Seúl, Sidney y Tánger. Su cortometraje Hiyab fue nominado a los Premios Goya.

Tiene amplia experiencia docente como profesor de guión de cine en México y diversos países del mundo: CCC, UNAM, UAEMex, Centro, Arte 7, CIBEF, Ciudad de la Luz (Alacant), EICTV de San Antonio de los Baños (Cuba), Centros Culturales de España en Colombia, Brasil, Chile, Perú, Uruguay, Paraguay, Bolivia, Marruecos y Guinea Ecuatorial. También ha sido asesor de guión de Proimágenes, Ministerio de Cultura de Colombia. En México fue guionista de la productora de televisión Argos e Ítaca Films, y co-escribió un largometraje con la actriz Ofelia Medina. Xquipi’ Guie’dani (El ombligo de Guie’dani), es su primer largometraje como director. Proyecto seleccionado en más de treinta festivales; ganador del Premio Cinépolis Distribución y Mención Especial a la mejor actriz en el Festival Internacional de Cine de Morelia, Premio Radio Exterior de España a la cinta que mejor refleja la realidad iberoamericana Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, Premio a la Mejor Película de Ficción en el XXI XicanIndie Film Fest de Denver, Colorado (EE.UU.) y Premio a Mejor Director, a Mejor Actriz, Premio de la Crítica y del Público en el Festival Internacional de Cine de Alacant (Países Catalanes).” (Sala, 2020)

Filmes

LARGOMETRAJE	
Año	película
2018	El ombligo de Guie'dani

Mediometraje – documental	
AÑO	PELÍCULA
2014	Del vino al ártico

CORTOMETRAJE	
AÑO	PELÍCULA
2012	El nacimiento
2011	El reloj
2010	La autoridad
2007	La parabólica
2006	En el instituto
2006	Hiyab
2004	Los padres
2003	Maleteros
2002	60 años

Figuras. 5, 6 y 7. Tablas de filmes de Xavi Sala.

Descripción de personajes

Guie'dani.



Fotograma 1. Guie'dani

Rasgos físicos

Fisionomía: Adolescente de tez morena, delgada, ojos cafés, cabello negro un poco debajo de los hombros, cara redonda y facciones afiladas; su estatura ronda por 1.50 mts aproximadamente, tiene una mirada muy pesada y no es muy expresiva. Cuenta con las características físicas comunes de una niña mexicana.

Vestuario: La vestimenta con la que participa en el filme es variada, tiene ropa que tiene la identidad de su lugar de origen, aunque también usa ropa que es más casual, algo parecida a la ropa que en algún momento la señora Valentina le ofrece.

Rasgos sociales

Tuvo que abandonar los estudios de primaria, cursó hasta 5to año; su origen es de un pueblo llamado Xadani y es hablante del zapoteco, el motivo de su migración es el nuevo empleo de su madre en la Ciudad de México, al cual se muestra renuente desde el inicio.

Rasgos psicológicos

Es una chica orgullosa de sus raíces, siente que es discriminada e inferiorizada por su origen, lo que la lleva a ser rebelde y contestataria, se muestra inconforme con los tratos que recibe, le cuesta y se rehúsa a entrar en la dinámica de su nueva vida, por lo que anhela el regreso a su tierra.

Lidia.



Fotograma 2. Lidia

Rasgos físicos

Fisionomía: Mujer de cabello negro, por lo regular siempre recogido, facciones redondas, compleción media, tez morena, de aproximadamente 1.60 mts, mirada cansina y ojos cafés.

Vestuario: El vestuario de Lidia es típico de Xadani, aunque al igual que su hija lo alterna con vestuario más casual parecido al que en algún momento los Ordoñez les ofrecen.

Rasgos sociales

Abandonó Xadani su tierra natal para poder tener mejor oportunidad laboral y así darle mejor vida a su única hija, hablante del zapoteco, madre soltera y sin muchos conocimientos sobre la lectura del español.

Rasgos psicológicos

Sumisa ante sus empleadores, trabajadora ejemplar, cumplida, obediente ante las ordenes de sus superiores pero estricta con su hija, mujer de familia que busca lo mejor para ellos.

Valentina Ordoñez.



Fotograma 3. Valentina

Rasgos físicos

Fisionomía: Mujer de aproximadamente 1.65 mts, tez blanca, cabello largo y castaño, facciones afiladas, ojos verdes y delgada.

Vestuario: La vestimenta de Valentina es propia de una mujer de clase media acomodada, es muy casual pero no muy ostentosa, es vestuario ligero que denota sencillez en sus gustos de vestir.

Rasgos sociales

Madre de dos hijos adolescentes y embarazada de un tercero, clase media acomodada y sin necesidad de trabajar más que estar pendiente de que se hagan las cosas correctas en su hogar.

Rasgos psicológicos

Funge como mediadora en el hogar, ella lleva el control de que todo se haga y esté en su lugar, madre y esposa atenta, siempre dispuesta al diálogo, lleva una buena relación con su marido y trata de llevar una relación óptima con las trabajadoras domésticas.

David Ordoñez.



Fotograma 4. David

Rasgos físicos

Fisionomía: Hombre de tez blanca, aproximadamente de 1.80 mts de estatura, complexión delgada, cabello castaño, barba y bigote cano, ojos cafés y facciones afiladas.

Vestuario: Contrario a su esposa, David muestra una manera de vestir más elegante en ocasiones, trata de mantener una línea de frescura para la edad que aparenta, esta denota una posición económica buena como para adquirir estas prendas.

Rasgos sociales

Es el proveedor de su familia y trata de que las cosas lleguen a buen puerto, aunque siempre quiere imponer sus decisiones. Es padre de dos adolescentes y está en espera de un tercer hijo.

Rasgos psicológicos

Enérgico e impositivo, trata de llevar una buena relación con toda su familia, intenta ser amable con las trabajadoras domésticas, pero en cualquier momento se sabe superior a ellas por su clase social.

Claudia.



Fotograma 5. Claudia

Rasgos físicos

Fisionomía: Adolescente de aproximadamente 1.50 mts, pelo castaño largo, tez blanca, usa brackets, tiene un lunar en la mejilla, cara ovalada y facciones afiladas, ojos cafés y complexión delgada.

Vestuario: Claudia no viste de una manera particular, es ropa casual propia de su edad, no denota una clase social alta, más bien es muy sencilla la apariencia de sus prendas.

Rasgos sociales

La casa en la que su madre trabaja es cercana a la de los Ordoñez, es estudiante de secundaria y tiene un hermano pequeño, doña Valentina y su mamá la ven con malos ojos por ser una niña muy traviesa.

Rasgos psicológicos

Es una chica contestataria y rebelde, por la edad y ante las personas que la llegan a hacer menos por ser hija de una empleada doméstica, es muy alegre y activa. Ha entendido la posición económica en la que está y lucha de alguna forma por igualdad.

Análisis de secuencias

Secuencia 1 “En la cocina”

Duración: 39:09 a 42:03

Descripción de la secuencia

En esta secuencia Guie’dani (Sótera Cruz) y su mamá Lidia (Érika López) se encuentran en la cocina de la casa, mientras Lidia lava los trastes se nota por la ventana como el señor David (Juan Ríos) va llegando a su hogar, entra y pasa a la cocina a servirse un vaso con agua. Después de hacerlo le sugiere a Lidia que lave los trastes con el lavatrastos, a lo que la mujer responde que tiene mejor resultado a mano. David le dice que no está bien que Guie’dani esté en la casa sin hacer nada y que pierda su año escolar, por lo que le ofrece el maestro particular de su hija, Lidia responde con pequeñas negativas que se basan en el dinero y David le insiste en que ellos pagarán las clases, aunque para el pago de aguinaldo se pondrían a mano, todo esto mientras la niña los observa. Al aceptar el trato Lidia hace agradecer a Guie’dani; David remata diciéndole a la madre que sería bueno que ya no hablaran entre ellas en su dialecto, so pretexto de que pueden abusar de ellas en la Ciudad por eso y que le ayudaría a la niña a aprender mejor español, una vez dicho esto se retira de la cocina.

Guie’dani le pregunta en zapoteco a su madre que cuándo regresarán a casa, ante la negativa de la señora y que la niña le de soluciones, Lidia cierra la conversación con un comentario referente a que se está acostumbrando a la nueva vida, las dos regresan a sus actividades iniciales.

Por qué se seleccionó.

Esta secuencia fue seleccionada porque se puede observar el ejercicio de poder que David hace sobre Guie’dani y Lidia, donde se muestra la realidad de que aunque el trabajo para el que están se esté llevando de manera correcta, si las personas que lo realizan no son “normales” para los empleadores tratan de “corregirlos” para hacerlos como ellos piensan que está bien. Las reacciones de las mujeres zapotecas difieren, mientras una es agradecida, sumisa y muestra que se está acostumbrando a esta nueva vida, la otra muestra una faceta inconforme, el inicio de un comportamiento contestatario y rebelde.

Importancia dentro del filme

La película gira en torno a la relación que se tiene entre los habitantes de la casa y las empleadas, en la secuencia se presenta el primer comentario directo de David hacia Lidia y Guie’dani para que ellas cambien uno de los rasgos de su identidad, su lengua, todo esto bajo la premisa de que le ayudará al

desarrollo de la niña. A partir de aquí los comportamientos de Guie'dani serán más rebeldes e inconformes con su nueva vida, representa un punto de inflexión donde la chica hace más notorio su disgusto y comienza el odio hacia esta figura de poder. Lidia en cambio continúa con la actitud sumisa aun cuando David le ha pedido cambiar algo que para él está mal por ser diferente.

Decoupage o desglose de la secuencia

Punto de arranque: La noche anterior David se encuentra platicando en la sala con su esposa y sus dos hijos acerca del rendimiento de Lidia, el cual califican como muy bueno, e incluso la señora Valentina (Yuriria del Valle) dice que es mejor que la antigua empleada. Todos coinciden que el comportamiento de Guie'dani es lo único que les molesta, el hijo de la familia hace el comentario acerca de su lengua burlándose y David, el papá, dice que no le parece que la chica no haga nada en la casa, que le pondrá al maestro particular de su hija para que le de clases. Todo esto mientras la niña los observa escondida detrás de una puerta.



Fotograma 6. Familia Ordoñez.

Desarrollo: Lidia y Guie'dani se encuentran en la cocina de la casa, la señora lava los trastes y la niña dibuja en una libreta mientras está sentada en el comedor. Por la ventana se nota que llega David, entra a la casa y luego a la cocina por un vaso de agua, platica con Lidia y le propone la idea de que la niña tenga clases particulares para que no pierda el año escolar y pueda hacer algo en la casa. La señora asiente ante la mirada de Guie'dani quien se nota inconforme.



Fotograma 7. David y Lidia

Clímax: Después de plantearle lo de las clases, David le hace el comentario a Lidia sobre que no quiere que hablen más en su dialecto, esto ya que ayudará a Guie'dani a aprender español y evitará que la gente de la ciudad se aproveche de ella, mientras la niña lo ve con desprecio. Acto seguido David se va de la cocina.



Fotograma 8. Guie'dani observa.

Desenlace: Guie'dani pensativa le habla a su madre en zapoteco preguntando cuándo regresarán, Lidia le responde que no sabe, que tienen de comer y todo en esa casa, la niña responde que pudieran sembrar cosas, a lo que su madre le dice que están mejor, que tenga paciencia y que ella poco a poco se va acostumbrando, después regresa a lavar trastes y termina la secuencia.



Fotograma 9. Guie'dani y Lidia

Análisis de elementos técnicos

Cuadros de movimiento.

La secuencia se desarrollará en el mismo espacio, la cocina de la casa. Inicia con un plano medio el cual se mantiene por 13 segundos (Fotograma 10), aquí existe un equilibrio entre el personaje y su ambiente, Guie'dani y su madre se encuentran dibujando y lavando trastes respectivamente, por la ventana se ve pasar al señor David, todo esto en cámara fija; este plano será usado casi en su totalidad de la secuencia.



Fotograma 10. Mamá e hija en cocina.

Se presenta un corte directo a David, podemos ver un plano cerrado con un medium close up (Fotograma 11), en este tipo de planos el personaje ocupa la mayor parte de la pantalla y domina por sobre el espacio, aquí presenciaremos el único movimiento de cámara de la secuencia, un travelling que sigue al señor, quien deja su casco, camina, toma un vaso y acaba hasta que se posiciona a un lado de Lidia y terminar en un plano medio de ambos.

Después de terminar en el plano medio, se presenta un corte directo a un plano cerrado de Guie'dani, quien voltea, observa y escucha un poco la plática y regresa a su actividad, todo esto hasta que escucha algo de la conversación que hace que inmediatamente centre su atención en la plática.

El plano cerrado de Guie'dani se mantiene, con un travelling se empieza a transformar en un plano medio, que involucra a la niña y su madre.



Fotograma 11. David llegando.

Montaje

La película muestra un montaje lineal, no hay saltos en el tiempo, todo transcurre en función del pasar natural de los días, por lo que la secuencia analizada también es lineal. La edición del filme presenta cortes directos entre escenas, no hay transiciones de tiempo, para ello se apoyan de secuencias grabadas de noche para darle sentido del pasar de los días.

La concepción desde el guion plantea una cronología clara en los hechos, la molestia de Guie'dani va aumentando y justo en la secuencia analizada es un punto de inflexión para confirmarle a la niña su inconformidad con la vida de empleada doméstica, se mantiene un ritmo en los sucesos que hacen crecer los problemas con los que la niña se va enfrentando en el filme.

Vista de cámara, angulación.

La secuencia y la película en general nos ofrece en lo visual un formato muy definido, la historia va visualizada desde la perspectiva de Guie'dani, los movimientos de la cámara y la altura de la misma, así como las tomas, están centradas en la vista de la protagonista. Pese a que en el papel la familia para la que trabajan la niña y la madre juega un rol importante en la historia, el foco del filme recae en un constante seguimiento del personaje principal con mucho uso de planos cerrados enfocados en sus reacciones y acciones; en la secuencia analizada es notorio esta premisa, casi en su totalidad se desarrolla con un plano que muestra a Guie'dani mientras se encuentra atenta a la plática de los adultos.

Planos

La secuencia presenta el uso de una variable de plano cerrado y una de plano medio.

Medios: Existe un equilibrio entre el personaje y su ambiente.

- **Medium shot:** Destaca al personaje del ambiente y muestra su relación con el lugar donde se desarrolla la acción.



Fotograma 12. Plática para regresar.

Cerrados: En este tipo de planos el personaje ocupa la mayor parte de la pantalla y domina por sobre el espacio.

- **Medium Close Up:** Se refiere exclusivamente a la imagen que incluye desde la cabeza hasta los hombros del personaje.



Fotograma 13. Guie'dani atenta.

Sonidos y diálogo de la secuencia.

Técnica del sonido:

En toda la secuencia solo contaremos con sonido incidental, es grabado en sonido directo y se crea la atmosfera sonora en post producción.

Sonidos ambientales:

La secuencia seleccionada y en general en la película, muestra un constante sonido ambiente; los pocos ruidos que aparecen en la casa nos hablan de que viven en un vecindario tranquilo. Solo se presenta sonidos propios de los objetos, como pájaros, puertas, carros, algún reproductor de música, etc. Todo montado para crear el escenario deseado.

Música:

La secuencia no presenta uso de música, en el filme solo aparecen piezas musicales que podemos identificar su origen, refiriéndonos a sonido incidental.

Diálogos:

El peso de esta secuencia recae en los diálogos que presenta, aquí el discurso es lo más importante.

David

Buen día

Lidia

Buen día señor David

David

¿Por qué nunca usas el lavaplatos? Es mucho más rápido.

Lidia

(Sumisa)

Sí señor, pero me quedan mejor así.

David

(Contundente, después de un silencio)

Lidia, no está bien que la niña pase todo el día sin hacer nada... Mi esposa y yo pensamos que es necesario que Guie'dani estudie... Sí te parece bien podría darle clases el maestro particular de mi hija Adriana, no queremos que pierda el año ¿Cómo ves?

Lidia

No tienen por qué molestarse

David

Sí es por el dinero no te preocupes eh...

David

Ya después tú y yo nos arreglamos cuando llegue el aguinaldo

Lidia

(Agradecida)

Son ustedes tan buenos

David

Es lo mejor para ella



Fotograma 14. Plática en cocina.

Lidia

(Convencida)

Guie'dani, agradécele al señor

Guie'dani

Gracias.

David

(Susurrando a Lidia)

Oye... Sería bueno que no hablaran entre ustedes el dialecto... La niña necesita aprender bien español, para que no se aprovechen de ella... En esta ciudad no se puede confiar en nadie.

(David sale de escena)

A partir de aquí los diálogos son en zapoteco.

Guie'dani

Mamá... ¿Cuándo vamos a regresar a Xadani?

Lidia

No sé, mi hija.

Guié'dani
(Decepcionada)

Siempre me dices lo mismo.

Lidia
(Decidida)

Allí no tenemos que comer y aquí sí.

Guié'dani

Podemos sembrar cosas.

Lidia
(Comienza decidida y va tornándose con un tono más leve)

Guié'dani, aquí nos tratan bien y no nos falta nada. Tiene que tener paciencia ¿Sí?... Yo poco a poco me voy acostumbrando.

Escenarios.

En concreto de la secuencia analizada solo hubo uso de la utilería propia de una cocina, toda la acción se realiza en esta (Fotograma 15); en cuestión de vestuario se usan prendas que ya no son típicas de Xadani, es una vestimenta más de la ciudad, tratando con esto el director de transmitir una representación más realista.



Fotograma 15. Cocina.

Cerca del 80% del filme fue en una sola locación, la casa. La utilería consiste en cosas propias del lugar, al ser una familia de clase media acomodada, los objetos del hogar no tuvieron que ser tan lujosos, eso ayudó a que se pudiera recrear el lugar como se tenía planteado en el guión según palabras del director, logrando que la ambientación de la casa si nos remita a pensar en la clase de familia que la habita.

Al inicio del filme se presenta una escena donde salen del pueblo originario de Guie'dani y su madre, para ello se trasladaron hasta Xadani y ahí fue donde se realizó la grabación para que se diera la veracidad del pueblo, también hubo uso de extras y la renta de un microbús en la ciudad.

Interpretación de la secuencia.

Secuencia 1 “En la cocina”

Duración: 39:09 a 42:03

Interpretación del discurso.

Todo el peso de la secuencia recae sobre los diálogos que sostienen en un principio David y Lidia, y luego Guie'dani con su madre. Las acciones se ven muy limitadas, no así la conversación, de la cual se extraen líneas que representan el punto de inflexión en el desarrollo del filme; la primera confrontación del empleador hacia sus empleadas por ser distintas y por ello querer oprimir su identidad y el inicio del comportamiento más contestatario e inconforme de Guie'dani.

David: Lidia, no está bien que la niña pase todo el día sin hacer nada... Mi esposa y yo pensamos que es necesario que Guie'dani estudie... Sí te parece bien podría darle clases el maestro particular de mi hija Adriana, no queremos que pierda el año ¿Cómo ves?

Con el antecedente de burlas entre la familia Ordoñez hacia la lengua de Guie'dani y su madre, tenemos en esta línea el empleo de poder pasivo-agresivo que David tiene sobre ellas, so pretexto de querer ayudar a que la niña no pierda clases y pueda seguir aprendiendo ofrece al maestro de su hija para ayudar en esta cuestión. Las respuestas de Lidia solo muestran el papel sumiso que tiene ante sus empleadores, mientras que su hija no dice nada al respecto, incluso la obligan a decir gracias. David se muestra autoritario y con el tiempo perfecto para, después de unas palabras más, asestar el comentario final con el cual oprimir la identidad de las mujeres zapotecas.

David: Oye... Sería bueno que no hablaran entre ustedes el dialecto... La niña necesita aprender bien español, para que no se aprovechen de ella... En esta ciudad no se puede confiar en nadie.

Notablemente el hombre hace uso de su poder de empleador para pedir que las mujeres no usen más su dialecto, de nuevo utiliza el pretexto de hacerlo por el bien de la niña traducido en un uso pasivo-agresivo del discurso que en el filme David transformará a algo completamente agresivo. Solo en esta línea podemos observar visualmente una pequeña reacción de Guie´dani, sus facciones cambian y su enfado es evidente.

Guie´dani: Mamá... ¿Cuándo vamos a regresar a Xadani?

A partir de esta línea se habla en zapoteco, acción claramente contestataria a la petición de David. Guie´dani muestra aquí su descontento y será el punto de inflexión de rebeldía de la niña, ahora marcará su insatisfacción con acciones más claras para regresar a casa. Podemos observar la premisa que no sale de la cabeza de Guie, regresar a casa y rechazar la nueva vida que acabaría con su identidad.

Interpretación de elementos visuales.

El uso de los planos cerrado y medio de manera alternada refuerza mucho lo que la secuencia quiere decir, ya que la acción se centra meramente en una conversación, el plano medio nos retrata bien la acción del habla entre dos personajes y el plano cerrado la atención y respuesta del personaje que menos interviene en la plática cabe resaltar que la posición de la cámara se usa en su totalidad de la secuencia a una altura normal, para así no sumar o restar importancia de los personajes en el lenguaje visual. Esto, fusionado con un sonido centrado en los diálogos, le da mucho peso al guión.



Fotograma 16. Guie dibujando.

Interpretación de elementos sonoros.

La secuencia presentada y la película en general cuenta con sonidos naturales de las acciones, y aunque haya sonido fuera de campo, son ruidos que son reconocibles inmediatamente y que remiten a algún animal, objeto o acción en concreto. El filme no se vale del recurso de la música para darle un sentido a alguna escena, las canciones que se llegan a escuchar son parte del sonido diegético ya que podemos ver en la imagen la fuente de donde estas salen.

El ombligo de Guie'dani cuenta con sonido directo; esto quiere decir que los diálogos, ambiente y sonido incidental es grabado al mismo tiempo. El cuidado que se emplea en la grabación de imagen/sonido es muy notoria y, junto con el diseño de audio multicanal 5.1, hace que se pueda generar una atmosfera auditiva muy completa, reforzada por la edición de sonido para la creación de los planos, explotando muy bien los canales propios de este diseño de audio. Estos detalles, sumados al desarrollo de la imagen, refuerzan el guión y que la historia gire en torno a las perspectivas de la protagonista.

Conclusión de la secuencia.

Esta secuencia representa un gran punto de inflexión en el filme, Guie'dani parte de este evento para explotar su inconformidad y rebeldía; Lidia en cambio comienza a apartarse poco a poco de su identidad.

Toda la carga está sobre el guión, David emplea un discurso para lograr el ejercicio del poder sobre la mujer y su hija, él sostiene que lo hace por un bien, por ayudar a la niña a ser mejor. Jactándose

de ser más práctico y rápido le menciona como hacer su trabajo a Lidia; ella, tímidamente responde que tiene más eficiencia haciéndolo así. Esto es antesala de lo que se viene, aunque David se muestra como alguien que busca el beneficio de las mujeres, solo lo usa como pretexto para descalificar y pretender cambiar algo que él no considera normal solo porque es distinto a su concepción y vida. Reforzado visualmente con las tomas cerradas de Guie´dani, quien empieza a reaccionar sobre la petición que hace David para darle un maestro particular y así resolver la situación de la inactividad que la niña tiene en la casa y su posible pérdida del año escolar. Aunque en un principio Lidia no se encuentra muy convencida, visualmente se decide usar un plano medio de la plática donde podemos ver como la mujer comienza a vencerse ante la sugerencia que el señor hace y termina cediendo, obligando a su hija a agradecer al empleador, catalogándolo como “Muy bueno con ellas”.

Una vez que esto pasa podemos ver en cámara de nuevo a Guie´dani, no muy convencida y a punto de regresar a su actividad, una actitud desinteresada y apática ante lo sucedido. Esto desaparece al escuchar a David decirle a Lidia “Sería bueno que tú y la niña dejarán de hablar su dialecto”, podemos ver la mirada que la actriz dirige hacia el señor, que cabe resaltar es una gran interpretación de Sótera Cruz; vemos toda esa frustración y enojo por llegar a un lugar ajeno que no quería, salir en una mirada pesada que acompaña a David salir de escena. Explota entonces la situación y como primer actitud meramente rebelde y contestataria, la niña hace un llamado a su madre en zapoteco, su lengua natal, para pedir el regreso a casa y a sus raíces, a no perder esa identidad que con tanto orgullo porta Guie´dani y que lo mostrará durante todo el filme, pero consecuente a su reacción se lleva también la decepción al ver que su madre poco a poco comienza a perder identidad, que será uno de los problemas con los que la niña peleará en la película.

En muchos sentidos la secuencia analizada muestra una de las realidades a las que se enfrentan algunas empleadas domésticas, el sufrimiento del ejercicio de poder a grados tales como para exigirles cosas que poco a poco terminan con su identidad. La trabajadora, al ser cosificadas, da pie a que los empleadores piensen y pretendan moldear a las personas que desempeñan este trabajo de hogar; se piensa que el ofrecer el empleo da derecho a hacer como se quiere a la persona.

Vemos una dualidad de la reacción de las mujeres que protagonizan el filme que se puede plantear sobre situaciones de una vida real, te vuelves aspiracional a una vida diferente a la que venías viviendo y te olvidas de tu identidad o resistes y

obienes una actitud opositora y contestataria ante los discursos empleados para cambiar tus raíces.

Un punto que resaltar es que el estereotipo de empleada doméstica sumisa, amorosa, adaptable y que quiere emplearse para llevar una vida mejor, se rompe en la creación del personaje de Guie'dani, quien durante toda la película muestra una actitud rebelde que irá creciendo y arraigándose más en su origen, en su autenticidad y sus ganas de mantener la identidad que defiende durante toda la historia.

Descripción de la secuencia 2

Secuencia 2 “El trampolín”

Duración 1:05:14 a 1:08:14

En esta secuencia podemos observar cómo mientras Guie'dani (Sótera Cruz) recibe al repartidor del super y cuando está por cerrar la puerta, aparece Claudia (Majo Alfaro) al entrar observa el trampolín en el patio y sin decir nada se pone a saltar, Guie'dani la observa y decide acompañarla, cuando están saltando, llega la señora de la casa, Valentina (Yuridia del Valle) junto con su mamá (Margarita Sanz), y les parece una completa aberración lo que están viendo, agregando a esto, a mención de un problema anterior con Claudia, de inmediato la señora Valentina llama a Lidia (Érika López) y le reclama por la falta de control sobre su hija y el abuso de confianza. Lidia se muestra muy apenada y ofrece disculpas por lo sucedido, la señora Valentina excusa la acción pero corre a Claudia y le ordena que no vuelva nunca, Claudia se retira, haciendo una mueca burlona a la señora Valentina, quien ordena a Lidia servir café a su madre, al entrar a la casa la madre de la señora Valentina, le pregunta a Lidia de dónde es por sus características físicas, alegando que aparenta ser del norte por su estatura, después entra a la casa y al entrar Guie'dani, su mamá le da un golpe en la cabeza.

Por qué se seleccionó

Esta secuencia podemos ver la inclusión de algunas maneras de expresión hacia las empleadas domésticas en dónde se muestra como son subestimadas, incluso llegando a ser comparadas con animales que necesitan ser entrenados, cómo si se tratara de cosas que hay que domesticar, esto está relacionado con la convivencia y diferencia entre las clases sociales como existen límites que no deben ser sobre pasados en la relación empleado-patrón, resaltando las cosas que no deberían hacer, de igual manera habla sobre la normalización de la migración de las personas de provincia a la ciudad para realizar este tipo de trabajos.

Importancia dentro del filme

Esta secuencia es importante porque a lo largo del filme se observa la relación que se entabla entre los Ordoñez, Guie'dani y su mamá la cual puede verse traducida como el encaro de dos clases sociales con maneras de actuar y de pensar distintas conviviendo en un mismo espacio, y es la primera confrontación explícita por la disconformidad de comportamientos, así como la sumisión de las empleadas domésticas ante el poder que ostentan los patrones y el hecho de vivir en su casa.

Decoupage o desglose de la secuencia

Punto de arranque: Suena el timbre (Fotograma 17) y aparece Guie'dani que sale a abrir la puerta al repartidor del super y de pronto aparece Claudia, quien llega a casa de los Ordoñez de sorpresa, a visitar a Guie'dani y le pide que le permita pasar, Guie'dani accede y se quedan en el interior frente a la puerta.



Fotograma 17. Sonido de timbre.

Desarrollo: De inmediato Claudia observa el trampolín y le parece muy divertido, sin decir palabra se dirige a él y se pone a saltar. Guie'dani observa primero a Claudia saltar, un poco confundida pero después decide comenzar a saltar con ella (Fotograma 18).



Fotograma 18. Guie'dani y Claudia saltando.

Clímax: La señora Valentina, llega a casa en ese momento, acompañada de su madre y desaprueban por completo el comportamiento de las Claudia y Guie'dani, por lo que de inmediato comienza a llamar a Lidia (Fotograma 19) para llamarle la atención por el comportamiento de su hija y por el abuzo de confianza, por lo que Lidia se muestra realmente apenada. La señora Valentina disculpa a Lidia y le ordena servir un café a su mamá, después corre a Claudia, quien antes de irse hace un gesto de burla a Valentina, lo que provoca una sonrisa a Guie'dani.



Fotograma 19. Valentina y su madre.

Desenlace: La señora Valentina entra a la casa y Lidia baja la mirada cuando pasa a su lado, seguida por su madre, quien observa con superioridad a Lidia y se detiene a pregunta de dónde es, Lidia baja la mirada al responder que es de Oaxaca, como si se avergonzara, la mamá de la señora Valentina responde que por su estatura aparenta ser del norte del país, y entra a la casa mientras Guie'dani observa con desagrado. Cuando Guie'dani entra su madre le da un golpe en la cabeza y entra tas ella (Fotograma 20).



Fotograma 20. Entran a casa.

Análisis de elementos técnicos

Cuadros de movimiento.



Fotograma 21. Patio.

En esta secuencia podemos observar mayormente planos medios, porque brindan la posibilidad de observar los gestos y un poco de la posición corporal de los actores, esto es importante en esta secuencia pues nos permite apreciarlos en la discusión que se está desarrollando. Tenemos algunos primeros planos y un par de planos generales, movientes de cámara como son un travelling que acompaña a Guie'dani cuando va a abrir la puerta, algunos paneos y cortes directos para no perder de vista la discusión.

Estos encuadres tienen funciones específicas, es decir la secuencia es una completa interacción entre personajes, por lo que se utilizan los planos medios y primeros planos para enfocar la atención del espectador en sus gestos. Los únicos planos generales son utilizados, uno al comienzo, para presentar abrir la secuencia, cuando se escucha el sonido del timbre y el otro para mostrar a las dos niñas saltando en el trampolín, mostrando como se están divirtiendo.

Montaje

Se pretende resaltar las expresiones y gesticulaciones de los personajes por lo que se utilizan principalmente cortes directos, para mantener la relación de la conversación y planos cerrados y medios para poder ver el lenguaje facial y corporal de los personajes ya que es un momento clave en

donde la relación de las empleadas domésticas y la patrona se muestra tensa y se refleja las dificultades de coexistir en un mismo espacio.

En cuanto a los movimientos de cámara, podemos apreciar un pequeño travelling que acompaña a Guie'dani cuando va a abrir la puerta, y algunos movimientos libres de cámara para acompañar los movimientos de Guie'dani y Claudia en el primer corte que dejan ver la inocencia de la acción de usar el trampolín, sin pensar en las consecuencias que esto puede traer.

Vista de cámara, angulación

Podemos observar una posición de cámara, ubicada a una altura normal, en posición frontal y lateral. Esto podría deberse a que no se pretende dar un mayor o una menor importancia a ninguno de los personajes, sino que lo que realmente importa es lo que está aconteciendo y los diálogos que están siendo sostenidos entre los participantes.

La cámara está ubicada mayormente en una posición lateral a los personajes, lo que permite en algunos momentos observar no sólo a la persona que está hablando o realizando la acción, sino también a la persona que se encuentra a su lado y algunas veces de manera frontal permitiendo a espectador centrar la atención en el personaje que se encuentra a cuadro. Esto nos permite ver como Valentina se encuentra realmente furiosa y como explota ante las acciones de Guie'dani y Claudia.

Planos

Podemos observar planos cerrados, medios y planos abiertos.

Cerrados: El personaje predomina sobre el espacio y ocupa la mayor parte de la pantalla.

- Medium close up. Desde la cabeza hasta los hombros del personaje.



Fotograma 22. Valentina enojada.

Planos medios: Destacan al personaje y muestra su relación con el lugar donde se desarrolla la acción.

- Medium shot. Desde la cabeza hasta la cintura,



Fotograma 23. Lidia sumisa.

Planos abiertos: Muestran al personaje, pero no llena todo el cuadro, es parte del ambiente.

- Long shot. Personaje completo como parte del ambiente.



Fotograma 24. Amigas.

Sonido

Técnica de sonido:

Podemos percibir tres tipos de sonidos en esta secuencia, sonido ambiente, sonidos incidentales y diálogos de los personajes.

Sonidos ambientales

Todo el transcurso de la secuencia se desarrolla en el exterior del patio de la casa por lo que el sonido de los pájaros prevalece y se mantiene durante toda la secuencia, aunque llega un momento en dónde se ven opacados por el sonido de trampolín y por las voces, nunca desaparecen.

Sonidos incidentales también se encuentran presentes pues es una escena que va completamente de la mano con lo visual, cuando la puerta se abre y se cierra y cuando están saltando principalmente.

Los diálogos son el punto central de esta secuencia puesto que son en los que se desarrolla todo el contexto, las voces son completamente diferentes, la madre de la señora Valentina, mantiene todo el tiempo un tono de voz uniforme, sin alteraciones, pero al mismo tiempo en su tono se puede apreciar cierta superioridad y un poco de desprecio por las empleadas domésticas, por otro lado el tono de la señora Valentina no es uniforme, aunque todo el tiempo se puede apreciar la molestia que está sintiendo por el comportamiento de las empleadas, aun cuando disculpa a Lidia, por el comportamiento de su hija, no deja de lado su rol de patrona.

En cuanto a Lidia, su tono siempre es sumiso y bajo, no refleja en ningún momento molestia por el tono en que le hablan o disconformidad, claro más que con Guie'dani, por no tener el comportamiento que debería.

Las voces de Claudia y Guie'dani se demuestran amigable, pero porque la única interacción de voz que tienen es entre ellas, aunque se puede notar que Claudia tienen un tono más seguro extrovertido que va más con su personalidad, mientras que el tono de Guie'dani es más bajo y menos confiado.

Diálogos.

Guie'dani:

Pase

Repartidor:

Buenos días.

Claudia.

¿Puedo pasar?

Guie'dani:

Dxi sicarú.

Claudia:

(sonríe)

¡Que chido!

Repartidor:

Adiós.

Guie'dani:

Adiós.

Valentina:

(Sorprendida)

¿Sera posible?

Madre:

¿Esa niña no fue la que se robó la patineta de Andrés?

Valentina:

La misma.

Madre:

Y ¿qué hacen aquí? ¿No deberían estar trabajando?

Valentina:

Ma déjame a mí, es mi casa, sí.

Madre:

Claro, la que no las supo entrenarlas fuiste tú, no yo.

Valentina:

(Gritando)

Lidia... Lidia...

(Molesta)

Bájense inmediatamente de ahí. Y a ti ¿quién te dio permiso de subirte ahí, he?

Lidia:

Buenas tardes, señora.

Valentina:

Lidia esto es el colmo, están abusando de mi confianza.

Lidia:

No puedo con ella señora.

Valentina:

Una cosa es que deje que tu hija viva en mi casa y otra muy distinta es que se piense que la casa es
suya.

Lidia:

Perdón señora, déjeme que hable con ella.

Valentina:

Se me está acabando la paciencia.

Lidia:

Le prometo que no vuelve a pasar.

Valentina:

Ya mujer, no te pongas así, por esta vez pasa.

Lidia:

Gracias, señora.

Valentina:

Vamos adentro y le preparas un café a mi mamá. ¡Y tú, vete a tu casa inmediatamente que no te
quiero volver a ver aquí nunca más!

Claudia:

-Gesto de burla- Mmmh.

-Sonido de puerta cerrándose-

Madre:

¿De dónde eres?

Lidia:

De Oaxaca.

Madre:

No se nota, pareces de norte, estás casi tan alta como mi hija.

Escenario

Toda la secuencia se desarrolla en un mismo escenario, con distintas posiciones de cámara, mostrando tres vistas distintas de un mismo sitio.

Comienza con un plano general del patio delantero de la casa, frente a la entrada. (Fotograma 17).

Después mientras Guie´dani y Claudia saltan podemos ver mejor la parte del estacionamiento, ubicada en el lateral derecho de ese patio delantero (Fotograma 25).



Fotograma 25. Saltando

Y por último podemos apreciar la entrada de la casa (Fotograma 26), que da a este patio principal y frente a la que Lidia se queda parada todo el tiempo y por la que posteriormente entran los demás personajes, menos Claudia.



Fotograma 26. Entrada.

Interpretación de la secuencia.

Secuencia 2 “El trampolín”

Duración 1:05:14 a 1:08:14

Interpretación del discurso

En esta secuencia el mayor peso interpretativo es el discurso, comenzando con las palabras de la madre de la señora Valentina al hacer referencia a las empleadas domésticas como un objeto o algo que necesita ser educado y en donde se exalta la superioridad que debería existir entre empleada-patrón.

Madre: “Claro, la que no las supo entrenar fuiste tú, no yo.”

En este pequeño dialogo se puede observar cómo se menosprecia y se degrada a las empleadas domésticas, como si fueran seres irracionales a los que hay que enseñarles cómo comportarse y la manera en que deben de actuar, eso acompañado de una línea anterior en donde parece que lo que está

mal, no es que estén en el trampolín, sino que debería estar trabajando como si eso fuera lo único que deben hacer.

Como segundo punto, encontramos el discurso de la señora Valentina en dónde deja muy claro que ella le hace un favor a Lidia, permitiendo que su hija viva en su casa dejando ver la relación de autoridad sobre las dos (Guie'dani y su madre), resaltando que lo que ellas hacen es abusar de su confianza, y sobre pasar los límites permitidos.

Como tercer punto podemos ver que el tono y las respuestas cortas de Lidia hacen notar que está de acuerdo con los regaños que están siendo emitidos por su patrona, mostrando su actitud sumisa y conforme.

Al cuestionar sobre el origen de Lidia, se muestra como primer punto, como da por hecho que por sus rasgos físicos, no pueden ser originarias de la ciudad de México, sino que vienen de provincia, y después que su estatura no la hace parecer de Oaxaca, dando por sentado que en ese estado todos deberían de ser de una estatura baja.

Interpretación de elementos visuales

La manera de vestir de los personajes representa diferencias muy notorias, por un lado tenemos a Valentina y a su madre (Fotograma 27), que por ser tener un mayor poder adquisitivo utilizan ropa que aparenta una mayor calidad, así como sus peinados y los complementos que llevan puestos (artes, collares, bolsas, etc.) hacen resaltar que no son de una clase humilde.



Fotograma 27. Apariencia

Y por otro lado tenemos a Claudia, Guie'dani y Lidia que no utilizan ropa que aparente ser costosa (Fotograma 28), su cabello es un poco desarreglado, sin peinados sofisticados, Guie'dani utiliza unos huaraches de que parecen de cuero, que no parecen muy costosos, Lidia tiene unos artes sencillos, artesanales (Fotograma 26).



Fotograma 28. Sencillez.

Los autos estacionados en que se aprecian tras el trampolín, el propio trampolín y el interior de la casa que se aprecia tras de Lidia deja en claro que la familia Ordoñez posee una estabilidad y buena posición económica (Fotogramas 27 y 29).



Fotograma 29. Lujos

Los gestos de los personajes hablan por sí solos, pese a que Guie'dani no tiene un dialogo durante la discusión que comienza con la llegada de Valentina y su madre, sus gestos representan desaprobación y enojo ante lo que está pasando.



Fotograma 30. Enojo.

Cuando Valentina corre a Claudia ella le hace una señal de burla antes de retirarse porque sabe que no habrá una represalia contra ella y reafirma el papel de la mala influencia que tienes de ella Valentina y Lidia (Fotograma 31).



Fotograma 31. Burla.

Por último, la mirada agachada siempre de Lidia refleja su personalidad sumisa y al mismo tiempo el temor tan grande que representa para ella el poder perder su trabajo, teniendo incluso que afectar su relación con su hija (Fotograma 32).



Fotograma 32. Lidia y madre de Valentina.

Podemos ver en esta secuencia y principalmente en los gestos y posturas de los personajes la personalidad de cada uno de ellos, así como el rol que desempeñan a lo largo de la película.

Interpretación de elementos sonoros.

Los diálogos son el punto central de esta secuencia por lo que la ausencia de acompañamiento musical tanto diegéticos como extradiegéticos son un acierto, el que todo el tiempo se escuche el fondo de los pájaros y algunos autos que pasan, acompañados únicamente de sonidos incidentales brindan naturalidad.

Conclusión de secuencia.

El discurso de que las empleadas son como parte de la familia y que pueden sentirse como en casa en la casa de sus patrones, es un discurso común en la sociedad y en algunas partes de esta película, sin embargo, en esta secuencia queda reflejado que no es así, que existen reglas no dichas que deben ser respetadas por las trabajadoras en relación con el espacio que comparten y el cual no les pertenece en lo más mínimo.

La reacción exagerada y explosiva por parte de Valentina son un reflejo de lo anterior, así como echarle en cara a Lidia que le permitieran vivir ahí a Guie'dani, como si le estuvieran haciendo un favor, cuando esta es tratada como a su madre y de la misma manera se espera de ella que brinde sus servicios a la par sin contar con un salario. Para Valentina la falta más importante en la acción de utilizar algo que no les pertenece es que ellas se sientan dueñas de la casa, una total falta de respeto ante sus ojos.

El discurso en esta secuencia es lo más importante pues son tratadas como personas con una menor valía que la familia Ordoñez, la madre de Valentina, aunque no vive en esa casa y no es parte de la dinámica establecida entre los habitantes ella emite opiniones importantes, primero que nada para ella el que estuvieran saltando en el trampolín pasa a segundo término porque lo verdaderamente importante es que las niñas deberían estar trabajando no perdiendo el tiempo y después el degradarlas como personas aun estado ellas presentes diciendo que su hija no fue capaz de entrenarlas, dejando en claro que a las empleadas domésticas hay que enseñarles desde un comienzo cuál es su lugar, que no son más que un objeto que está al servicio de sus patrones y que tienen un lugar y un comportamiento muy específico del cual no deberían salirse ni perder de vista, por ultimo su comentario sobre la estatura de Lidia tiene un tras fondo sobre la normalización de la migración de las mujeres a la ciudad para desempeñar este tipo de trabajos.

La actitud de Lidia refleja por completo lo que se espera de la empleada doméstica, al menos en esta película, que sea sumisa, obediente y que no desafíe jamás la autoridad de sus patrones o cuestione sus órdenes y reglas aun cuando estas transgredan lo que representa la relación de madre con su hija. El papel de Claudia como la mala influencia que sólo alienta a Guie'dani a desafiar las reglas queda reflejado y se convierte en la niña de la ciudad, con malas mañas que pervierte a la niña de provincia ante los ojos de los demás. De igual manera, aunque Guie'dani no tiene una participación de dialogo, sus miradas y su postura son muy expresivas, transmiten y dejan ver cómo se siente inconforme con todo lo que está sucediendo.

Conclusión de la película.

Podemos concluir que El ombligo de Guie'dani es una película que brinda una mirada distinta a la vida de las empleadas domésticas, no trata de romantizar la cotidianidad de estas y es narrada desde la mirada de una de ellas y no desde la de sus patrones.

Podemos resaltar que como era la intención del director, Xavi Salas, el hecho de que las protagonistas pertenecieran realmente al pueblo zapoteco y que sin ser actrices profesionales, brindan un toque de realidad a la película y le da una voz a las empleadas de la vida real que salen de sus comunidades para trabajar en distintos sectores, pero principalmente en el empleo doméstico; es decir, Guie'dani, se siente orgullosa de sus raíces y de su lengua, y no se siente cómoda en la casa de los Ordoñez en donde siente que no encaja, lo que la hace querer volver todo el tiempo a su lugar de origen, en donde ella siente que tiene todo porque ahí pertenece su identidad. Lidia es el rostro de la desigualdad y las carencias de las que son presas estas personas y como se ven obligadas a abandonarlas para intentar tener una mejor calidad de vida, a ella le gana el deseo de darle lo mejor a los suyos más allá de que inconscientemente o bajo órdenes de su empleador esté abandonando lo que siempre fue.

Esta historia nos muestra el choque social que puede representar para una persona el tener que llegar a vivir con personas que no conoce, con las que no comparte una manera de pensar o una educación y crianza, sumado a esto que llegan ahí para servir a la contra parte y verse obligadas a modificar sus propios comportamientos y costumbres como son el tener que evitar su dialecto mientras que la familia si puede hablar en inglés, porque saben que ellas no serán capaces de entenderlo.

Por otro lado, la falsa amabilidad y comprensión de los patrones hacia ellas, es decir, comienzan siendo muy amables y con un trato cordial, pero realmente las ven como personas inferiores a ellos y

no son capaces de comprender las diferencias culturales que hay entre ellos. Todo el tiempo existe un trato de desigualdad y diferencia.

El papel de Claudia es una representación de otros problemas por los que tienen que pasar las empleadas domésticas, cuando menciona que su patrón intentó tocarla. Pero ambas niñas sueñan con poder dejar esa vida y dedicarse a algo diferente, no porque piensen que el empleo es malo, más bien es el hartazgo de tener que servir a personas que no valoran lo que ellas hacen, o que no son capaces de generar una empatía real con ellas y su sentir y vivir.

El clímax de este largometraje representa una situación límite en donde ambas partes, tanto empleador como empleadas son llevados a actuar irracionalmente, cuando David golpea a Guie'dani y ella toma las tijeras, esto nos lleva a la conclusión de que ambos son humanos y actúan de manera visceral sin importar su clase social, su posición económica, cultural, etc.

Pese a que en el año de su estreno competía con Roma, cuya protagonista era igualmente una empleada doméstica sus perspectivas e historias son muy distintas.

Podemos ver reflejado en todo el filme una situación de empleo de poder, se visibiliza el sentir de la empleada doméstica, ya no se aborda la situación desde el empleador y presenta la problemática principal del olvido de la identidad de las personas que vienen a buscar una vida mejor. El objetivo de la película ya no es romantizar el trabajo doméstico, ni la dignificación con base en el comportamiento sumiso del empleado; distinto a otros materiales cinematográficos se muestra el sentir que puede llegar a tener el sector laboral doméstico, del cual estamos acostumbrados a ver plasmado como personas que en todo obedecen a sus patrones, que no tienen voz ni voto, que los hacen creer que se vuelven parte de una familia cuando no es así, solo los obligan a adoptar usos y modos de las personas que los emplean. El filme se presenta como un material de visibilización sobre las problemáticas a las que se enfrentan las personas que desarrollan este trabajo y una crítica a la contraparte, personas que no se dan cuenta de la represión y violencia que ejercen sobre las empleadas domésticas.

CAPÍTULO V. Conclusiones y recomendaciones

Las empleadas domésticas es un tema fundamental para el campo social y laboral que no ha tenido la relevancia y la visibilidad necesaria, son un grupo constantemente explotado y violentado, por lo que asegurar una conciencia más amplia sobre el empleo doméstico es de prioridad social.

El trabajo doméstico ha sido adjudicado culturalmente a las mujeres, desde que se inició la repartición del trabajo, mientras que el hombre desempeñó el papel de proveedor a la mujer se le asignó el cuidado del hogar. Tiempo después, tras varios procesos socio-culturales, las mujeres se ven forzadas, por necesidad, a salir y vender su fuerza de trabajo en un hogar que no es el suyo, siendo estas quienes deben cumplir una doble función dentro y fuera de su hogar, es decir, dentro del hogar como jefas de familia y fuera como empleadas.

En nuestro país sigue vigente esta marcada división, pues el género predominante en este trabajo es el femenino, ya que las mujeres suelen ser las encargadas de todas las labores relacionadas al cuidado de los espacios más íntimos, y de quien en ellos habitan, el cuidado de los niños, la preparación de los alimentos y el aseo del hogar como sus principales obligaciones. Por otro lado, los hombres se ocupan de labores como la jardinería, el mantenimiento de los autos, construcción y reparación del mobiliario, etc.

Por otra parte, el empleo doméstico ha sufrido diversas modificaciones a través del tiempo, estos cambios se han visto reflejados de manera paulatina, en función de mejorar las condiciones laborales de las personas trabajadoras del hogar, sin embargo existen problemas que se mantienen vigentes y que significan un obstáculo, que afecta a las mujeres que se desempeñan en este trabajo, contratos de trabajo verbales, horarios no establecidos, la omisión de su derecho a ciertas prestaciones, siguen siendo problemas existentes que colocan a las trabajadoras del hogar en una situación desfavorable. En este sentido, podemos concluir que esta dinámica puede ser utilizada como una forma de control y violencia para estas mujeres.

El empleo doméstico es un campo laboral donde la supervisión oficial es laxa y por ello no se garantizan las correctas condiciones de trabajo.

Es un hecho que la empleada del hogar es un pilar fundamental en la historia de la mujer y en la fuerza laboral femenina de nuestro país, ganando terreno en campos laborales que antes estaban concedidos

sólo a los hombres, puesto que su trabajo es considerado indispensable para la sociedad, contribuyendo al desarrollo económico del país permitiendo con su trabajo, que más mujeres se unan a diversos campos laborales, sin embargo, no se les ha dado la importancia que merecen por todas estas informalidades que padece el trabajo doméstico.

El cine es un medio de comunicación que registra por medio de imágenes una realidad y acontecimientos bajo una lógica y con ello nos permite comprender ciertas representaciones que reproduce, donde la empleada doméstica ha sido una imagen constante en las pantallas nacionales.

En su representación cinematográfica en el México contemporáneo, ha ido cobrando fuerza y relevancia, en la última década se han realizado cinco películas donde tiene un papel protagónico.

El personaje también conocido como trabajadora del hogar se ha quedado fuertemente impregnado, tanto en el imaginario colectivo como en el quehacer cinematográfico, debido a la naturaleza propia de sus acciones, las cuales son inmanentes al ser humano. Por esta razón, las empleadas domésticas son parte importante de la sociedad, y el cine inspira sus historias en este personaje.

El hecho de que el espectador se sienta identificado con el personaje o la labor de la empleada doméstica, facilita el entender el papel que esta tiene tanto en la trama cinematográfica como en la sociedad.

Las imágenes presentadas en una pantalla, en este caso del trabajo doméstico, por sí solas, carecen de valor, este se consolida gracias a la interpretación del espectador. Gracias a que el cine construye una percepción del mundo pero exalta o hace ver a través de la película una verdad que en la vida cotidiana no se percibe o no se ve.

Todo proceso, intervenido por el ser humano, es susceptible a la subjetividad. Por ende, ningún producto comunicativo, entendido como proceso creativo, está exento de atribuirse valores afectivos, por ello los personajes del cine se vuelven entrañables en muchos casos, o pueden tener un efecto contrario de rechazo, de ahí la importancia de la construcción y representaciones sociales en la pantalla cinematográfica.

Debido a la naturaleza narrativa del ser humano, y a su inherente necesidad de recurrir a la imaginación, este, la mayoría de las veces, desea formar parte del universo imaginario de la historia que el cine relata puesto que encuentra puntos de identidad o situaciones en las que se reconoce, por

esto la empleada del hogar es una trabajadora que de alguna manera se encuentra presente en todo grupo social, y al ser parte de una historia fílmica es muy fácil su reconocimiento y empatía.

El cine al representar a la empleada doméstica como protagonista de las historias pasó de representar acciones triviales a encarnar sucesos con una gran carga simbólica y alto valor afectivo. Esto se debe a que las impresiones otorgadas por la imagen cinematográfica, rayan lo instintivo, a grado tal de posicionarse en un eje paralelo a la realidad, grabándose en nuestro estado de conciencia actual.

El cine ha recreado una serie de estereotipos, donde a la empleada doméstica se le han proporcionado una serie de características, pero cuando analizamos películas contemporáneas encontramos que este estereotipo no cambia, lo que cambia es el rol que desempeña la empleada en el cine.

Los estereotipos presentados por el cine mexicano se transforman en función a la evolución de la sociedad. Toda obra cinematográfica contiene puntos de vista o una ideología sobre situaciones o personajes de la historia narrada, es decir hay posiciones valorativas e interpretaciones particulares que pueden ser aceptadas o rechazadas por el espectador y que van adaptándose de acuerdo al contexto y tiempo donde se produce un filme.

No existe necesariamente una relación estereotipo-rol, es decir, un estereotipo puede desarrollar comportamientos diferentes a los que se esperan, fuera de los parámetros establecidos.

El personaje de la empleada doméstica, ha pasado de ser, tanto en vida real como en el cine, la persona que solo se encargaba de la limpieza de la casa, a ser un tipo de conciencia universal en el ámbito familiar.

El estudio del cine nos permite reconocer personajes que influyen en la orientación y el comportamiento social, porque cada historia que se narra refleja las aspiraciones, preocupaciones y miedos de un grupo social y a la vez se hace referencia a determinadas estructuras productivas.

La representación del personaje de la empleada doméstica no ha presentado mayores variaciones entre las diferentes expresiones cinematográficas contemporáneas mexicanas. En los resultados del análisis realizado, el personaje presenta los siguientes rasgos:

- Son mujeres las que desempeñan el trabajo.

- Sumisión ante su empleador (a).
- Los rasgos sociales encontrados son: mujeres migrantes de estados de la república de escasos recursos y buscan un trabajo.
- Dentro de su área laboral son personas comprometidas con lo que hacen, realizando sus deberes sin importar lo que suceda en su entorno personal.
- La maternidad es otro factor en común y que influye en su historia.
- Son representadas con rasgos de mujer de origen indígena.
- Se encargan del aseo, de la preparación de alimentos y el cuidado de los niños.

Cabe mencionar que en el cine mexicano previo a los años 80, el personaje de la empleada doméstica era encarnado, en ciertas películas, por mujeres de tez clara, cabello rubio, de buen cuerpo y atractivas a la vista. Posteriormente, en el cine contemporáneo esta tendencia cambió, ahora mostrando una representación dirigida hacia una belleza física autóctona mexicana.

Por otra parte, un elemento característico de este tipo de películas es el sometimiento para que puedan integrarse a la civilización por parte de las empleadas, fundamentada principalmente por el miedo a ser despedidas. Lo que claramente indica el ejercicio de la violencia del empleador al saber la necesidad económica al restringir los recursos físicos como lo son alimentos y vivienda, también la poca paga por la realización de un trabajo, pues la mayoría de estas trabajadoras provienen de zonas marginales, a veces en situación de pobreza extrema, circunstancia que provoca la migración de estas mujeres principalmente del sur del país a la Ciudad de México. En relación con lo anterior, el hecho de que la mayoría de las trabajadoras del hogar son trabajadoras de planta, y parte de su salario se paga en especie, propicia que los empleadores no vean necesario brindarles las prestaciones propias de la ley.

En relación con lo anterior, aún siguen vigentes prácticas y costumbres que datan de muchos años atrás, como la ficción sostenida de que la empleada doméstica aparentemente es parte de la familia, y por ende, tiene la obligación moral de proteger y velar en todo momento por el bienestar de los empleadores. Lo que pone de manifiesto su profundo compromiso llevándolas a dejar de lado su vida personal.

Por otra parte, a pesar de que la trabajadora doméstica convive cotidianamente con la familia y en ocasiones comparte la mesa con sus patrones, come los mismos alimentos, viaja en el mismo carro, y

comparte situaciones anímicas y emocionales con los patrones, al final del día, cada quien termina en el lugar que al principio ocupaba.

En las tres cintas analizadas, pese a que no se menciona el grado de escolaridad de las empleadas, se infiere que tiene cierta preparación, pues puede verse claramente su capacidad para hacer uso de las tecnologías propias de la época. Además de que utilizan su lengua madre como factor reafirmante de su identidad además del manejo del español.

Caso contrario, la agresión pasiva implícita en una relación de cordialidad empleado–patrón, a tal grado que los empleadores buscan moldear a sus modos a las trabajadoras, inculcándoles los principios, usos y costumbres que ellos consideran correctos; incluso intentando que olviden un poco sus raíces al prohibirles hablar en su lengua materna. El empleador mantiene una relación de simulación ya que todo el tiempo intenta tener una relación de cordialidad e igualdad, ésta nunca se da, las empleadas siempre comen en la cocina y tienen sus propios cubiertos. Y constantemente se les hacen señalamientos de cómo incorporarse a la civilización, como corte de pelo, manera de vestir.

Una postura constante en los tres filmes analizados es señalar que la sociedad mexicana es profundamente clasista y que se limita a la empleada doméstica para lograr una movilidad social y que el deseo del empleador es que continúen inamovibles desarrollando esa función, influyendo también el medio y su contexto personal, para que se mantenga esta idea de mantenerse en el trabajo doméstico

Bajo esta línea de pensamiento, en esta investigación podemos decir que en ninguna de las películas analizadas se le llama a la empleada doméstica como tal, es decir, nunca se utiliza el término más adecuado, el cual sería “trabajadoras del hogar”. En su lugar, siempre se hace alusión a estas personas trabajadoras con términos peyorativos tales como: “La Chacha”, “La Gata”, “La Criada”, “La Muchacha”, entre otros.

El cine nos permite reconocer y visualizar una parte de la realidad del México actual, en esta investigación, nos permitió conocer la importancia que tiene el personaje de la empleada doméstica dentro de la historia de una película, pero a la vez a entender que el cine es un documento que pone ante nosotros una serie de objetos, situaciones y personajes, donde jerarquizados por medio de imágenes a través de objetos culturales articulando lo económico y lo simbólico en los procesos de

diferenciación y construcción del poder y con ello nos permiten entender el orden social imperante, la estructura de clases su lucha y la búsqueda de la legitimidad y el poder.

Finalmente, consideramos que este trabajo es una aportación al conocimiento del cine mexicano y a la vez pueda ser la base que admita el interés de futuras investigaciones no sólo de la empleada del hogar sino de la representación de la mujer en México.

Bibliografía

ARIZA, M. 1998. Los cambios en las ocupaciones de las mujeres: auge y declive del servicio doméstico. *Revista de la Universidad de México*.

GARRIGUES, J. 1971. Estudios Jurídicos en homenaje a Joaquin Garrigues. *In: METROPOLITANA, D. H. Y. D. U. (ed.) Historia de la Esclavitud en Occidente*.

GAGO, S. M. L. 1998. Legislación laboral y participación de la mujer en el mercado de trabajo. El caso de Suecia y México: un análisis comparativo. *Papeles de Población*, 4, 95-125.

GOLDSMITH, M. 1981. Trabajo doméstico asalariado y desarrollo capitalista. *Fem*, 16, 10-20.

HERNÁNDEZ Y DÁVALOS, J. 2010. Bando del Señor Hidalgo declarando la libertad de los esclavos dentro del término de diez días, abolición del tributo y otras providencias, Memoria política de México. *COLECCIÓN DE DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA DE LA GUERRA DE INDEPENDENCIA DE MÉXICO DE 1808 A 1821*.

INMUJERES 2018. Trabajadoras del Hogar Remuneradas en México.

INMUJERES y CEPAL. 2020. Trabajadoras remuneradas del hogar en América Latina y el Caribe frente a la crisis del COVID-19.

INEGI 2015. "ESTADÍSTICAS A PROPÓSITO DEL... DÍA INTERNACIONAL DEL TRABAJADOR DOMÉSTICO. México

- MARTIN, M. 2008. *El Lenguaje en el Cine*, España, Gedisa.
- MACK, M., MATTA, P. y VALDÉS, X. 1986. *Los trabajos de las mujeres entre el campo y la ciudad, 1920–1982: campesina, costurera, obrera de la costura, empleada doméstica, cocinera de fundo, temporera*, Centro de Estudios de la Mujer.
- MCMAHON, B. y QUIN, R. 1997. *Historias y estereotipos*, Ediciones de la Torre.
- NOGUERA, S. 2015. El cine: transmisor de estereotipos, creador de prejuicios. Buenos Aires, Argentina.
- OTS CAPDEQUÍ, J. M. 1941. El Estado español en las Indias.
- PODCAMISKY GARBER, M. 2006. El rol desde una perspectiva vincular.
- RIFFO PAVÓN, I. 2016. Una reflexión para la comprensión de los imaginarios sociales. *Comuni@ cción*, 7, 63-76.
- ROCHA, M. 2015. Visión panorámica de las mujeres durante la Revolución mexicana. en: SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA. (ed.) *Historia de las mujeres en México*
- RODGERS, J. 2009. Cambios en el servicio doméstico en América Latina. *Trabajo doméstico: un largo camino hacia el trabajo decente*, 71-114.
- SALAZAR, F. 1979. Los trabajadores del " Servicio Doméstico " en la ciudad de México en el siglo XIX.
- SÁNCHEZ, C. A. 2017. Derechos laborales básicos. *Derechos de los trabajadores. Colección Nuestros Derechos*. México Instituto de Investigaciones Jurídicas -UNAM
- SANDHU, R. 2017. *Human rights of domestic workers in India a socio legal study with special reference to the union territory of Chandigarh*. Panjab University.
- STEEDMAN, C. 2004. The servant's labour: The business of life, England, 1760-1820. *Social History*, 29, 1-29.
- TAJFEL, H. 1984. *Grupos humanos y categorías sociales: estudios de psicología social*, Editorial Herder.

TUÑÓN, J. 1998. Mujeres De Luz y Sombra En El Cine Mexicano: La Construcción De Una Imagen. (1939-1952). en: MÉXICO, E. C. D. (ed.).

VALENZUELA, M. E. y MORA, C. 2009. *Trabajo doméstico: un largo camino hacia el trabajo decente*, Organización Internacional del Trabajo Ginebra.

WELTON, M. D. 2008. El derecho internacional y la esclavitud. *Military Review*, 54-64.

Webgrafía

BONNAFÉ, J. 2017 *El Trabajo no Remunerado en México representa 24.2% del PIB* [En línea]. México Forbes, México Disponible en: <https://www.forbes.com.mx/el-trabajo-no-remunerado-en-mexico-representa-24-2-del-pib/#:~:text=El%20Trabajo%20no%20Remunerado%20> Consultado: [30 de septiembre 2020].

CACEH. 2020. *Trabajadoras del hogar una historia de lucha* [En línea]. Disponible en: http://espanol.wiego.org/wp-content/uploads/2020/07/Comic_TDH_Final.pdf Consultado: [8 de septiembre de 2020].

CONAPRED 30 marzo - Día Internacional de las Trabajadoras del Hogar [En línea]. Disponible en: http://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=noticias&id=4769&id_opcion=108&op=214#:~:text=En%201988%2C%20en%20Bogot%C3%A1%2C%20Colombia,fecha%20conmemorativa%20y%20de%20reivindicaci%C3%B3n Consultado: [7 de septiembre de 2020].

CONAPRED 2014. Condiciones laborales de las trabajadoras domésticas. Estudio cuantitativo con trabajadoras domésticas y empleadoras. [En línea]. Disponible en: http://www.conapred.org.mx/userfiles/files/TH_completo_FINAL_INACCSS.pdf Consultado: [7 de septiembre de 2020].

COPRED. s.f. Personas trabajadoras del hogar [En línea]. Disponible en: <https://copred.cdmx.gob.mx/storage/app/uploads/public/5aa/187/dce/5aa187dce0eda722761545.pdf> Consultado: [7 de septiembre de 2020].

DOMÍNGUEZ, A. 2013. *¿Qué acontecimientos marcaron el 2012 en México?* [En línea]. México. Disponible en: https://wradio.com.mx/radio/2013/01/01/nacional/1357068420_818162.html Consultado: [24 de junio de 2020].

ESPERANTO. Por qué la productora de "Gravity" se llama "Esperanto Filmoj". *Esperanto*. [En línea]. Disponible en: <https://www.esperanto.es/hef/index.php/42-noticias-espanol/articulo/176-por-que-la-productora-de-gravity-se-llama-esperanto-filmoj> Consultado: [20 de junio de 2020].

FICUNAM. *Andrés Clariond Rangel* [En línea]. Disponible en: <https://ficunam.unam.mx/invitado/andres-clariond-rangel/> Consultado: [28 de agosto de 2020].

FILMAFFINITY. *Roma* [En línea]. Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/ve/film850453.html>. Consultado: [20 de junio de 2020]

FILMAFFINITY MÉXICO. 2016 *Hilda: Ficha técnica* [En línea]. Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/mx/film228980.html> [28 de agosto de 2020].

GARCÍA, G. 2012. *¿Cómo se llama la que salía de sirvienta?* [En línea]. Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=14762> Consultado: [22 de septiembre 2020].

HABLEMOS DE EMPLEADAS DOMÉSTICAS. *¿Qué es una empleada doméstica?* [En línea]. Disponible en: <https://www.trabajadorasdomesticas.org/empleadas-xm-domesticas-xm/que-es-una-empleada-domestica.html#:~:text=Definici%C3%B3n%20de%20Trabajador%20Dom%C3%A9stico%3A,dem%C3%A1s%20tareas%20propias%20del%20hogar> Consultado: [28 de septiembre 2020].

HOPEWELL, J. 2014. Top Mexican Production Houses Itaca, Lucia Films, Pimienta Unveil New Movies at Los Cabos E.E.U.U. [En línea]. Disponible en:

<https://variety.com/2014/film/festivals/top-mexican-production-houses-itaca-lucia-films-pimienta-unveil-new-movies-at-los-cabos-1201335525/> Consultado: [28 de junio de 2020].

IMCINE. *El Ombligo De Guie'Dani* [En línea]. Disponible en: <http://www.imcine.gob.mx/el-ombligo-de-guiedani/> Consultado: [25 de junio de 2020].

IMCINE Fidecine. [En línea]. Disponible en: <http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/fidecine/> Consultado: [28 de junio de 2020].

IMCINE. 2019. *Anuario Estadístico* [En línea]. Disponible en: <http://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/anuario-estadistico> Consultado: [8 de septiembre de 2020].

IMCINE 2012. Rodaje, Hilda. [En línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nXCWBth8jbM&t=183s> Consultado: [26 de junio de 2020].

IMCINE 2012 Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2012/ Statistical Yearbook of Mexican Cinema 2012 en: ÁREA DE INVESTIGACIÓN ESTRATÉGICA. (ed.). México CONACULTA [En línea]. Disponible en: <http://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/anuario-estadistico>, Consultado: [25 de junio de 2020].

INFOBAE. 2018. Los lugares donde se filmó Roma, la película del cineasta mexicano, Alfonso Cuarón. *Portal INFOBAE*. [En línea]. Disponible en: <https://www.infobae.com/america/entretenimiento/2018/12/15/los-lugares-donde-se-filmo-roma-la-pelicula-del-cineasta-mexicano-alfonso-cuaron/>, Consultado: [30 de junio de 2020].

MARTÍNEZ, M. 2019. Conasami fija salario mínimo diario para trabajadoras del hogar. *El Economista*. [En línea]. Disponible: <https://www.economista.com.mx/economia/Conasami-fija-salario-minimo-diario-para-trabajadoras-del-hogar-20190530-0123.html>, Consultado: [14 de agosto de 2020].

NOTICIEROS TELEVISA 2020. Conferencia Covid en México- 26 de mayo 2020. [En línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9CEroF6XMm4&t=1443s>, Consultado: [1 de junio de 2020].

ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DEL TRABAJO. *Quiénes son los trabajadores domésticos* [En línea]. Disponible en: https://www.ilo.org/global/topics/domestic-workers/WCMS_211145/lang-es/index.htm Consultado: [29 de julio 2020].

PIMIENTAFILMS. 2008. Disponible en: <http://www.pimientafilms.com/index.html>, Consultado: [26 de junio de 2020].

RAMÍREZ, S. 2019. 'El Ombligo De Guie'dani', La Antítesis De La Película 'Roma. *Forbes México*. [En línea]. Disponible en: <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/el-ombligo-de-guiedani-la-antitesis-de-la-pelicula-roma>, Consultado: [30 de junio de 2020].

SALA, X. 2020. *Xavi Sala* [En línea]. Disponible en: <http://www.xavisala.com/biografia>, Consultado: [4 de junio de 2020].

SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN 2019 Decreto por el que se reforman, adicionan y derogan diversas disposiciones de la Ley Federal del Trabajo y de la Ley del Seguro Social, en materia de las personas trabajadoras del hogar. México Diario Oficial de la Federación [En línea]. Disponible en:

https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5564651&fecha=02/07/2019, Consultado: [30 de julio de 2020].

SENADO DE LA REPÚBLICA. 2019. Aprueban por unanimidad reforma que otorga derechos laborales a trabajadoras del hogar., de Coordinación de comunicación social México [En línea]. Disponible en: <http://comunicacion.senado.gob.mx/index.php/informacion/boletines/44612-aprueban-por-unanimidad-reforma-que-otorga-derechos-laborales-a-trabajadoras-del-hogar.html>, Consultado: [24 de septiembre de 2020].

SENSACINE. *Alfonso Cuarón* [En línea]. Disponible en: <http://www.sensacine.com/actores/actor-23413/filmografia/>, Consultado: [25 de junio de 2020].

SIN EMBARGO. 2019. *¿Qué celebran las empleadas del hogar? 98.3% está sin servicios de salud y 99% no tiene contrato* [En línea]. México Disponible en: <https://www.sinembargo.mx/30-03-2019/3558171>, Consultado: [23 de septiembre 2020].

VÉRTIZ DE LA FUENTE, C. 2018. "El Ombligo De Guie´Dani", Película Sobre La Pérdida De La Identidad *Proceso, Portal de noticias*. [En línea]. Disponible en: <https://www.proceso.com.mx/557008/el-ombligo-de-guiedani-pelicula-sobre-la-perdida-de-la-identidad>, Consultado: [25 de junio de 2020].

Filmografía

Acá las tortas. 1951. Duración: 111 minutos, Director J. Bustillo Oro. México.

Confidencias. 1982. Duración: 84 minutos, Director J. Hermosillo. México

El barrendero. 1982. Duración: 113 minutos, Director M. Delgado. México

El ombligo de Guie´Dani. 2018. Duración: 119 minutos, Director X. Sala. México

Hilda. 2014. Duración: 89 minutos Director A. Clariond Rangel. México.

Las cautivas. 1973. Duración: 89 minutos, Director J. Ibañez. México

Los trapos sucios se lavan en casa. 2020. [DVD] Duración: 82 minutos, Director D. Muñoz. México.

María Isabel. 1968. Duración: 116 minutos, Director F. Curiel. México.

Muchachas. 2015. Duración: 63 minutos, Directora J. Fangul. México.

¿Qué le dijiste a Dios? 2014. Duración: 88 minutos, Directora T. Suarez. México.

Roma. 2018. Duración: 135 minutos, Director A. Cuarón. México

Susana. 1951. Duración: 86 minutos, Director L. Buñuel. México.

Índice de imágenes

Imagen 1: Cartel de *Hilda*, [En línea], Disponible en: <https://www.filminlatino.mx/blog/hilda-una-pelicula-con-clase>

Imagen 2: Andrés Clariond Rangel, [En línea], Disponible en: <https://ficunam.unam.mx/invitado/andres-clariond-rangel/>

Imagen 3: Cartel de *Roma*, [En línea], Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/film850453.html>

Imagen 4: Alfonso Cuarón Orozco, [En línea], Disponible en: <https://www.nbcnews.com/news/latino/oscar-winning-filmmaker-alfonso-cuar-n-reaches-overall-deal-apple-n1064771>

Imagen 5: Cartel de *El Ombligo de Guie´Dani*, [En línea], Disponible en: <https://www.sensacine.com.mx/peliculas/pelicula-266715/>

Imagen 6: Xavi Sala, [En línea], Disponible en: <https://www.sensacine.com.mx/actores/actor-847944/biografia/>