

**UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE
FACULTAD DE HUMANIDADES
Departamento de Historia
INSTITUTO DE ESTUDIOS AVANZADOS**



**TRABAJO DOMÉSTICO, COLONIALISMO Y REPRESENTACIONES,
CUANDO CUESTIONAR NO ES SUFICIENTE:
trabajadores domésticos poderosos en el cine latinoamericano
contemporáneo.**

MARÍA FRANCISCA UGARTE UNDURRAGA

Profesora guía: María Carolina Pizarro Cortés

**Tesis para optar al grado de Doctor en
Estudios Americanos**

**Santiago de Chile
2017**

@ MARÍA FRANCISCA UGARTE UNDURRAGA

Licencia Creative Commons Atribución No Comercial.

RESUMEN

Esta investigación se basa en el análisis de un conjunto de representaciones de trabajo doméstico en América Latina, prestando atención a los procesos de empoderamiento y cuestionamiento al colonialismo implícitos en la relación empleado/empleador en el ámbito del hogar. Además, se busca identificar el correlato entre esos procesos —que en el corpus establecido resultan ser fallidos— con la realidad concreta de las sociedades latinoamericanas que producen esas representaciones.

A partir de esta hipótesis de trabajo aparece un objetivo general orientado a determinar cómo el empoderamiento del mundo del servicio problematiza los lazos de colonialismo, y la efectiva correlación de ese empoderamiento y cuestionamiento en las sociedades en las que se insertan estas representaciones.

El primer objetivo específico busca establecer que el empoderamiento de los trabajadores domésticos se produce mediante distintos mecanismos de acuerdo a las diversas situaciones y características de la relación entre empleados y dueños de casa: cómo el empoderamiento varía en cada obra del corpus.

Otro de los objetivos específicos se orienta a estipular que el cuestionamiento al colonialismo es distinto en cada representación y, sin embargo, en todas ellas termina siendo un intento fallido, que si bien, polemiza y problematiza las relaciones colonialistas entre patrones y empleados domésticos, no logra cambiarlas y se reduce a un afán que fracasa dentro de la misma representación.

Finalmente, se busca comprobar que tanto las características físicas de las representaciones de los empleados y los empleadores —los rasgos de pueblos originarios o europeos— como las morales —indiferencia, prepotencia, desconfianza y superficialidad, por parte de los patrones, y humildad, rabia, dignidad y resignación en los empleados—establecen un patrón que fija el colonialismo en la relación entre ambos grupos.

Este trabajo está inscrito en el campo de los Estudios Culturales, lo que le proporciona un carácter interdisciplinario que se acentúa por la forma en que se enfrentará el estudio del trabajo doméstico en América Latina y en las películas propuestas, con el apoyo de novelas que presentan características similares.

Se trabajará con una metodología específicamente diseñada para esta tesis, que integra aspectos técnicos, simbólicos y conceptuales para el análisis de las películas. Por otra parte, en tanto esta investigación permite y necesita la contribución de diversas disciplinas, confluirán en este estudio los aportes de la literatura, la sociología, la antropología, la historia, el derecho y la filosofía.

PALABRAS CLAVE: trabajo doméstico, colonialismo, empoderamiento, cine latinoamericano contemporáneo.

ABSTRACT

This research is based on the analysis of a group of representations of household work in Latin America, paying special attention to the processes of empowerment and questioning of colonialism implicit in the relationship between employer and employee within the house. Moreover, it aims to identify the correlate between those processes—which in these working corpus prove to be a failure—with the concrete reality of the Latina American societies in which these representations are produced.

Starting from this work hypothesis appears a general objective oriented to determine how the empowerment of the household workers problematizes the bonds of colonialism, and the effective correlation between that empowerment and questioning in the societies that made this kind of representation.

The first specific objective looks to establish that the empowerment of the household workers is produced through different mechanisms according to the diverse situations and characteristics of the relationship between the workers and the owners of the house: how the empowerment changes on each movie of the corpus.

Another specific objective is oriented to stipulate that the questioning to colonialism is different in every representation and, nevertheless in all of them ends as a failed attempt that even though it challenges and problematizes the colonialist relationships between employers and household workers, it is not able to change them, and it fails within the representation.

Finally, it searches to prove that the physical features of the characters representing employers and employees—features of Indigenous or European people—and also their moral characteristics—indifference, prepotency, distrust and hollowness on behalf of the employers; and humility, rage, dignity and resignation on behalf of the employees—establish a pattern that fixes the colonialism in the relationship between both groups.

This work is inserted on the field of Cultural Studies which gives it an interdisciplinary nature, enhanced by the way it deals with the study of household work in Latin America and in the films of this research, with the support of novels present similar characteristics.

The methodology used was specially designed for this thesis and integrates technical, symbolic and conceptual aspects for the film analysis.

As this work allows and needs the involvement of different disciplines, contributions from Literature, Sociology, Anthropology, History, Law and Philosophy will converge on the whole analysis.

KEY WORDS: household work, colonialism, empowerment, Latin American contemporary cinema.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a todas las mujeres que me han ayudado. A cada una de las trabajadoras domésticas con las que me he cruzado en la vida. A las que lavaron mi ropa y prepararon mi comida cuando era una niña, las que me cuidaron y limpiaron mi casa.

A las que ayudaron a generaciones de mujeres en mi familia con el trabajo del hogar y con los niños y a las que también me ayudaron a mí, cuando me convertí en madre y dueña de casa, especialmente a Anatolia Quispe.

Dedico esta investigación a quienes han hecho más fácil mi vida y la de muchos otros, a veces mediante sacrificios personales y sin recibir la compensación que merecen.

Se las dedico como homenaje tímido, como reconocimiento de su valor, pero sobre todo de su poder, un poder que espero les consiga un día lo que corresponde.

AGRADECIMIENTOS

Este es el producto de varios años de trabajo mío y de muchos que indirectamente han participado en él, de las formas más disímiles y a veces insospechadas.

Agradezco a mi marido, Felipe, mi centro y mi apoyo constante, si él no habría podido.

Agradezco, también, a mis tres niños, Esperanza, Asunción y Beltrán, que me dan luz y sentido. A los cuatro, que me acompañaron en nuestra aventura en Konstanz.

También quiero dar gracias al resto de mi familia, los que quedaron en Chile queriéndome y ayudándome desde lejos, pero cerca: mis padres, mis hermanos, mi abuela.

Tengo, además, un agradecimiento especial a la Universität Konstanz, que me invitó a realizar una pasantía de investigación para terminar la escritura de esta tesis. De manera particular al profesor Dr. Pere Joan i Tous, al equipo de la Fachbereich Literaturwissenschaft y al Welcome Center.

Junto con ellos, agradezco a la Dra. Carolina Pizarro por guiar esta tesis y a la comisión evaluadora de la misma.

Y doy las gracias a todos los que me acompañaron de alguna forma en estos años de doctorado, a mis profesores del Doctorado en Estudios Americanos de la Usach, a mis amigos de aquí y de allá y a toda esa gente que desde distintos lugares físicos, emocionales, empíricos y espirituales, confluyó en este proceso creativo y aportó, quizás sin saberlo, a esta tesis que espero que siga respirando en el futuro.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
PRIMER CAPÍTULO: TRABAJO DOMÉSTICO EN AMÉRICA LATINA	9
1. RAÍCES	9
2. ANSIAS DE MAYOR STATUS	20
3. VÍNCULO ENTRE EMPLEADOS Y EMPLEADORES.....	23
SEGUNDO CAPÍTULO: COORDENADAS, BASES, DISCUSIONES Y METODOLOGÍA	28
1. CONCEPTOS.....	28
2. ACERCA DE LAS OBRAS DEL CORPUS:	37
3. METODOLOGÍA	48
TERCER CAPÍTULO: TRABAJO DOMÉSTICO EN AMÉRICA LATINA HOY	53
CUARTO CAPÍTULO: ZONA SUR, EL PRIMER PASO.....	110
1. PLANO VISUAL	112
2. PLANO SONORO.....	118
3. PLANO NARRATIVO	120
QUINTO CAPÍTULO: PARQUE VÍA: DE LO COTIDIANO SERVIL A LA VIOLENCIA INESPERADA.....	130
1. PLANO VISUAL	133
2. PLANO SONORO.....	143
3. PLANO NARRATIVO/SIMBÓLICO	148
SEXTO CAPÍTULO: LA NANA: EL PODER TEMIBLE Y ENFERMO	165
1. PLANO VISUAL	168
2. PLANO SONORO.....	197
3. PLANO NARRATIVO	205
SÉPTIMO CAPÍTULO: LA TETA ASUSTADA: REESCRIBIENDO EL INICIO: DE LA POSIBILIDAD DE UN CONVENIO ENTRE IGUALES.....	212
1. PLANO VISUAL	216
2. PLANO SONORO.....	236
3. PLANO NARRATIVO	244
OCTAVO CAPÍTULO: AL FINAL DE ESTE VIAJE.....	250
BIBLIOGRAFÍA.....	262

*Seguirá esta historia,
seguirá este orden,
porque Dios así lo quiso,
porque Dios también es hombre.
Los prisioneros, Corazones rojos.*

INTRODUCCIÓN

Frida Kahlo tiene dentro de su producción, una pintura especialmente simbólica. Me refiero al óleo que ella titula *Mi nana y yo o Yo mamando*, que presenta a la pintora tomado del pecho de una nodriza negra cuya cara está cubierta con una máscara.

Es, entre muchas otras cosas, una reelaboración del motivo de la Virgen con el Niño, en el que la autorepresentación de la autora toma el lugar del Niño y la nana —nodriza, una de las variantes en las que se presenta el trabajo doméstico— asume la posición de la Virgen María: lo que en una tradición cristiana como la de América Latina es, sin duda, una posición venerable, sagrada, de inmenso poder.

En la obra, la artista se está alimentando de la leche de esta mujer, bebe de ella en todo el sentido de la expresión. Desde un enfoque literal, la mujer de la pintura es la persona que nutre su niñez, alimenta su subsistencia y entrega junto con eso, toda la contención, el cariño y el apego de la lactancia —aun cuando no sea su propia madre. Por otro lado, una perspectiva simbólica, el hecho de que la pintora se nutra de la leche de su nana, permite suponer que parte del talento, la creatividad y el arte que ella realiza están influenciados y potenciados por esa herencia africana o indígena dada a través del amamantamiento.

Hay, además, una extraña belleza en la máscara que cubre el rostro de la nana. El uso de la máscara siempre tiene una doble lectura o un doble rol: esconde y muestra. O muestra para esconder. Por un lado, oculta la identidad verdadera de quién está detrás de la máscara, impide ver su rostro e individualizar a esa persona; pero al mismo tiempo, resalta a esa persona, llama la atención y le otorga una nueva identidad: la de la máscara.

En este caso, es una máscara africana que aporta un cariz ritual y sagrado al amamantamiento y a la pintura en general. La nana aparece, así, como un ídolo, como un chamán, como una sacerdotisa realizando un rito trascendente. Es una posición de poder.

Es, justamente, esa situación de poder de esta nodriza, la que muestra otra dimensión de la representación de las trabajadoras domésticas —en su amplio abanico de ocupaciones—, una en la que quienes desarrollan esta actividad aparecen empoderados y ya no respetuosamente sometidos, como han sido tradicionalmente representados. Sin embargo, el poder de estos trabajadores, aunque real, está limitado.

En este caso, Frida Kahlo empodera a su nana, la pinta y la hace aparecer en el título de la obra, le reconoce su importancia. Pero, al mismo tiempo, la deja en el anonimato relativo de la máscara. Dentro de la pintura, es claramente la representación de Frida la que tiene el protagonismo, de ahí también el doble título de la obra: *Mi nana y yo o yo mamando*¹. Es un protagonismo relativo que muestra e invisibiliza al mismo tiempo. Es, tal como las otras representaciones con las que trabajaré en esta investigación, una muestra de poder ambiguo

¹ Las negritas son mías.

pero real, un poder que es y desaparece, un poder que cuestiona y desestabiliza, pero no invierte completamente.

En las siguientes páginas, realizaré un recorrido panorámico por el trabajo doméstico en América Latina, sus raíces coloniales y su situación social, legal y económica actual. Todo esto para entender el contexto en el cuál se insertan las representaciones fílmicas que componen el corpus de trabajo y la forma en que se configura el poder dentro del ámbito hogareño en América Latina contemporánea real y representada.

En el marco de esta investigación se entiende por trabajo doméstico cualquier tipo de trabajo remunerado que realiza, dentro de una casa particular, una persona que no pertenece a la familia que vive en ese hogar. Por lo tanto, se entiende como trabajadores domésticos a empleados que realizan labores de aseo, preparación de alimentos, cuidado y alimentación de niños y adultos mayores, lavado y planchado de ropa, conducción de automóviles y en fin, todas las ocupaciones remuneradas destinadas a mantener el funcionamiento de una casa y el bienestar de los miembros de la familia que la habitan.

En esta investigación se trabajará con un corpus de películas que abordan el trabajo doméstico y la relación entre empleados y empleadores. El primer rasgo distintivo de este corpus es su filiación geográfica: se trata de obras pensadas y realizadas en América Latina y que tematizan un escorzo de la realidad latinoamericana que se inscribe dentro de lo doméstico y lo cotidiano, constituyendo desde ese lugar, una institución social.

Otra de las características que definen el corpus de trabajo para esta investigación es su actualidad. Se trata de representaciones producidas entre los años 2008 y 2009. Esto configura un espacio de tiempo muy actual, que presenta el desafío de analizar la realidad social inmediata en América Latina y permite también establecer una mirada retrospectiva y comparativa acerca de representaciones anteriores y más “tradicionales” del trabajo doméstico y los lazos que éste establece entre los diversos actores que se ven involucrados.

Aunque el corpus principal de trabajo contiene exclusivamente películas, la investigación se apoya de manera recurrente en otro tipo de representaciones que también se adentran en las complejidades de la relación entre empleados y empleadores dentro de una casa. Se trata, principalmente, de novelas que podríamos llamar familiares² —entendiendo esta categoría como aquellas novelas en las que se relata el desarrollo de una familia través de varias generaciones—, en las que siempre aparece el personaje de la trabajadora doméstica dentro de las primeras veinte páginas y en las que además siempre tiene cierta relevancia en el relato.

² En referencia al concepto utilizado por Margarita Saona, quien en su libro *Novelas familiares. Figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*, liga las novelas contemporáneas que abarcan las vidas de familias completas con la situación política de América Latina, basándose en los criterios de nación y familia.

El trabajo con ambos tipos de representaciones también permite ver cómo una tendencia se manifiesta en diversos formatos y podría tener un correlato en la realidad social en la que se insertan esas representaciones.

Sin embargo, lo que realmente define este corpus y fundamenta esta investigación es que se trata de representaciones “no tradicionales” de las y los trabajadores domésticos y sus empleadores. En este caso se entiende como “tradicional”, un tipo de representación del personaje de la trabajadora o el trabajador doméstico que ha sido muy común y difundida tanto en el cine y la televisión —de manera específica y magistral en las telenovelas latinas— como en la literatura latinoamericana.

Se trata de aquella en que el mundo del servicio doméstico asume una posición obediente, dedicada y alegremente sumisa: los trabajadores figuran dentro del ámbito de la casa como parte de ella y como personajes ligados a la infancia, a las confidencias y al apoyo incondicional y perpetuo de quienes son parte del mundo de los patrones, sus empleadores. Este tipo de representación está presente en prácticamente todas las novelas familiares y configura una comparsa que permite que los personajes del mundo de los empleadores se destaquen. En este sentido, la relación entre empleados y empleadores en este tipo de representaciones está fundamentada en el trabajo, pero deja ver una faceta afectiva: las niñeras asumen el rol de madres de los niños —y en algunos casos son las iniciadoras sexuales de los jóvenes— y los empleados en general sienten cariño por sus patrones, dedican su vida completa al trabajo en la casa y a veces son personas de confianza “casi de la familia”. Pero a pesar de esa relativa familiaridad, los roles están bien definidos: los empleados asumen su postura de subordinados y los empleadores una superioridad “natural” marcada por la diferencia racial, educacional, económica, etc.

Frente a esta clase de representación del trabajo doméstico y sus dinámicas relacionales involucradas, se ha desarrollado otra forma de representar. Es la forma que puede rastrearse y que se analiza en este corpus y que en pocas palabras, puede definirse como un empoderamiento que cuestiona al colonialismo.

En todas las películas que se trabajarán, los personajes que realizan el trabajo doméstico se empoderan frente a sus empleadores a través de distintos mecanismos y ejercen ese poder. Este empoderamiento desestabiliza las rígidas jerarquías de poder dentro del ámbito doméstico, que de alguna manera sostienen el trabajo doméstico y que tiene una de sus raíces, como explicaré más adelante, en la institución colonial de la encomienda de indios. Por lo tanto, el empoderamiento de los trabajadores domésticos frente a sus patrones es un cuestionamiento al colonialismo implícito en la relación entre ambos. Sin embargo, a pesar de que es un empoderamiento y un modo de cuestionar efectivo dentro de las representaciones que se trabajan, en todos los casos se puede ver que las jerarquías de poder se desestabilizan pero no se invierten real y definitivamente, por ende, el empoderamiento es sólo temporal y en una situación específica y determinada.

Habría, quizás, una excepción en este respecto y es el caso de la película *Parque Vía*, aunque es más bien una excepción relativa y que por lo mismo, está considerada dentro del corpus de trabajo para representar lo que podría entenderse como un caso exitoso, pero que sigue teniendo un matiz distinto y que finalmente adhiere más que refuta lo que aquí se plantea.

Como es posible colegir, el resultado del empoderamiento puede considerarse como un fracaso: se genera un cambio, pero ese cambio no es duradero y no establece una mejora definitiva en la situación de los empleados ni una erradicación de las estructuras y lógicas colonialistas que siguen operando en el trabajo doméstico y en las relaciones interpersonales que se desprenden de él.

Entre las novelas que se usan como apoyo al análisis de las cintas figuran *El obsceno pájaro de la noche*, *Coronación*, *Casa de campo* y *Este domingo* del escritor chileno José Donoso; de modo particular, *El obsceno pájaro de la noche*, que refleja el tipo de relación no tradicional que se propone en esta investigación de manera absoluta. Si bien, en todas estas novelas las trabajadoras domésticas son protagonistas y son muy poderosas, en la que se considera obra cumbre del narrador chileno, el poder de las empleadas es completo y se vuelve contra sus empleadores de manera tal que termina aniquilándolos, logrando la disolución definitiva del clan Azcoitia a lo largo de varias generaciones de influencia en su contra.

A estas obras se suman también *Un mundo para Julius*, del peruano Alfredo Bryce Echenique y *La rebelión de las nanas*, de Elizabeth Subercaseaux, en las que también es posible encontrar una representación empoderada de los trabajadores domésticos frente a sus empleadores. En la obra peruana, gran parte de la narración se aboca a la relación del protagonista con la serie de trabajadores que mantienen funcionando la casona en la que vive. Este aspecto —la relación de Julius con su niñera y la cocinera, así como la relación entre los dueños de casa y todo su personal doméstico— es el que interesa para esta tesis. En esta novela se empodera la niñera frente a uno de los hermanos de Julius y después, lo que resulta muy interesante, se empoderan todos los trabajadores de la casa y enfrentan a sus empleadores ante una situación que consideran injusta y abusiva y exigen una respuesta adecuada por parte de los dueños de casa. En ambos casos, el autor da cuenta de la incomodidad y de lo difícil que resulta para los empleadores esta reacción de sus empleados. Por tanto, puede decirse que el colonialismo es cuestionado primero individual y luego colectivamente.

Es colectivamente, también, como se empoderan las trabajadoras domésticas de *La rebelión de las nanas*. Esta obra trata directamente el trabajo doméstico y en especial la relación entre empleadas y empleadores. Aborda varios de los escorzos comunes de esta relación, como el maltrato a las trabajadoras y el abuso sexual por parte de los patrones. En este caso, las trabajadoras domésticas de varias casas de un barrio acomodado de Santiago, se organizan para marchar juntas por una de las principales avenidas de la ciudad, demandando pacíficamente mejores condiciones laborales y mayor respeto hacia ellas por

parte de sus empleadores. La marcha se realiza, genera el impacto esperado por las organizadoras, pero el inesperado y dramático final configura claramente el fracaso de esta iniciativa y de este empoderamiento y cuestionamiento.

En cada una de ellas, el poder es distinto y se presenta a través de diversas estrategias, lo que permite un mejor soporte al momento de establecer el análisis de las cintas que se enriquece con estos ejemplos literarios, aportando un panorama más amplio de este fenómeno.

Además, utilizaré algunas novelas en que no está presente esta forma de relación dentro de los personajes vinculados por el trabajo doméstico, pero que resaltan otros aspectos que resultan importantes al momento del análisis. Así, será posible encontrar en esta investigación referencias a *La amortajada* de María Luisa Bombal, *La casa de los espíritus* de Isabel Allende y *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel.

Ahora bien, en cuanto al corpus de trabajo propiamente tal, está compuesto por cuatro películas que en parte dibujan el mapa de América Latina: desde México hasta Chile, pasando por Perú y Bolivia.

La primera de ellas es la cinta del director chileno Sebastián Silva, *La nana*, (2009). Esta película se enfoca específicamente en la dinámica entre Raquel, la trabajadora doméstica y protagonista —la “nana”—, la familia para la que trabaja hace 20 años y las otras posibles trabajadoras que llegan a la casa a ayudarlo, porque está enferma y ya no puede realizar todo el trabajo doméstico sola. De esta manera, el espectador descubre el poder que tiene Raquel dentro de la casa —un poder con visos bastante siniestros y que en algo recuerda a las “nanas” de Donoso— que ejerce sobre los niños de la familia, sobre la dueña de casa y sobre las postulantes. En esta película, el poder de Raquel es trabajado como algo negativo y que hace daño no sólo a los habitantes y posibles habitantes de la casa, sino a ella misma. Hacia el final de la cinta, el poder de Raquel ha desaparecido del todo —junto con una amargura que nunca se explica verdaderamente, pero cuyos motivos intentaré exponer— y podemos ver a la trabajadora doméstica modelo, feliz con su trabajo, llena de alegría e incluso saludablemente deportista. Desde la perspectiva de esta investigación, la nueva actitud de Raquel, su completa y feliz aceptación de la situación en la que vive y trabaja, da cuenta del fracaso de su empoderamiento y de la vuelta completa a un cómodo *status quo*, para los empleadores, claro.

Hay una segunda película latinoamericana reciente que también problematiza las relaciones entre empleados y empleadores en el ámbito doméstico. Se trata de *Parque Vía* (2008) del director mexicano Enrique Rivero. Esta cinta recorre la vida cotidiana de Beto, el cuidador agorafóbico de una casa deshabitada y en venta hace años, que se ve interrumpida por la repentina venta de la casa que lo obligaría a dejar su trabajo y exponerse a la vida de afuera. En esta situación, Beto toma una decisión drástica y de la forma más violenta, utiliza a su empleadora para conseguir su objetivo: seguir en su vida de reclusión. En esta

representación en particular, el empoderamiento es tan efectivo, el objetivo de Beto se cumple tan a cabalidad con el poder que ejerce sobre su empleadora, que casi parece que en lugar del fracaso que se ve en los otros casos, aquí habría un éxito rotundo. Sin embargo, a pesar de que Beto logra lo que se propone, que su poder es superior al de su empleadora y que ese poder, ejercido en contra de ella violentamente permite que Beto alcance su objetivo y además se libere del trabajo doméstico, no me resulta del todo acertado determinar que se trata de un empoderamiento completamente exitoso. El analizar esta película desde la perspectiva que se pretende en esta tesis, presenta una complejidad especial y por lo menos, una doble versión de los hechos. Si se trabaja desde la lógica propia de Beto, el éxito es evidente: él logra su objetivo que es vivir encerrado y la señora “se sacrifica” no voluntariamente, pero obedeciendo a un empoderamiento cargado de violencia. Él se libera del trabajo doméstico y se impone con un plan detalladamente orquestado. Por otra parte, si se analiza desde una lógica más tradicional, el empoderamiento de Beto, si bien le permite lograr su objetivo, es también un fracaso, porque recibe por ello un castigo, el hecho de ser condenado a la cárcel. Parte de la complejidad de esta película y de lo que la hace especialmente interesante para esta investigación, es que para Beto ese castigo social que implica estar preso en la cárcel, es realmente un premio, un objetivo que él busca y consigue; por tanto, un éxito. Esta doble lectura representa, sin duda, un desafío para este trabajo. Sin embargo, hay varias luces que permiten demostrar su adherencia a esta propuesta, por ejemplo, que el poder de Beto se mantiene supeditado al de sus empleadores, como analizaré en detalla cuando corresponda.

Otro de los puntos en que radica la complejidad de *Parque Vía*, es que se trata de la una representación en la que el trabajador doméstico protagonista es un hombre. Un trabajador doméstico en la sociedad mexicana encarna una serie de situaciones difíciles de manejar. Al analizar el trabajo doméstico desde la historia y la sociología, estableceré que en América Latina ha sido realizado por mujeres de origen indígena y campesino: las más discriminadas y más abajo en la escala social de sus respectivas sociedades —sólo las mendigas y prostitutas están en un nivel inferior. Es este sentido, el hecho de que el cuidador sea hombre lo pone en una situación un tanto más aventajada que podría tener alguna repercusión en su supuesto éxito. Podría ser debido a su género que el empoderamiento de Beto se da a través de la violencia física —a la que parece verse forzado para poder zafarse de una situación que lo aterra y de la que no ve otra salida— y que permitiría que él efectivamente revirtiera las jerarquías de poder.

El caso boliviano se presenta en la cinta *Zona Sur* (2009) del director Juan Carlos Valdivia, que ocupa el primer lugar en la sección de análisis de esta tesis. Se trata de un primer paso en la representación de trabajadores empoderados frente a sus empleadores. Junto con reflexionar acerca de distintos aspectos de la realidad política y social de Bolivia, *Zona Sur*, se basa en las relaciones dentro del hogar: entre la madre divorciada y sus hijos adolescentes,

entre el hijo menor y los trabajadores domésticos y, en especial, entre la dueña de casa y los empleados. La cinta tiene dos trabajadores domésticos: Wilson y Marcelina, que además tienen la peculiaridad de asumir los roles invertidamente. Es decir, ella oficia como jardinera, en la parte más tradicionalmente masculina del trabajo doméstico; mientras que él es el cocinero, el que está a cargo del cuidado de los niños y es también una especie de asesor de imagen de su empleadora.

Así, gran parte de la cinta gira en torno a la aparente cercanía y trato familiar —hasta cómplice— que tiene Carola, la dueña de casa, con sus empleados: se preocupa de su salud, de sus problemas sentimentales y de su futuro, incluso le propone a Wilson que envejezcan juntos en un terreno que ella tiene a las afueras de La Paz. Sin embargo, como muchas de las cosas en *Zona Sur*, esto es bastante aparente y la confianza que ambas partes —trabajadores y dueña de casa— se profesan, tiene profundas grietas que se van develando a lo largo de la cinta. Hay pequeños gestos de empoderamiento por parte de Wilson que se producen a espaldas de Carola, como el hecho de usar sus cosas o quedarse con pequeñas cantidades de dinero. Estos pequeños gestos tendrán un salto cuántico al final de la obra, cuando el hombre la amenace directamente. Por su lado, Marcelina es más frontal: ella pone claramente los límites que le parecen correspondientes y de esa forma, muestra también su poder a Carola y a otros miembros de la familia.

La última película que trabajo en esta tesis es la premiada cinta peruana de 2009, *La teta asustada*, de la directora Claudia Llosa. Se trata de una cinta que explora, entre otras cosas, en el desencuentro entre cosmovisiones diversas. Dentro de ese marco amplio se ubica la relación entre la protagonista, Fausta, que se ve obligada a trabajar en una casa de Lima y Aída, la pianista dueña de la casa. Entre ambas se establece un vínculo que va más allá del trabajo doméstico: es también una especie de contrato comercial en el que lo que se tranza, además del trabajo, es la música que produce Fausta. Es así como Aída le propone regalarle perlas a cambio de que Fausta le cante. En esta cinta, el empoderamiento de Fausta se da en distintas ocasiones y niveles. El primero de ellos tiene que ver con la decisión de Fausta de aceptar el negocio de su música que le propone su empleadora. Ella se toma su tiempo antes de acceder a cantar para Aída y no acepta sumisamente a la primera proposición de ésta. Una vez que ambas llegan a un acuerdo —motivado por la necesidad imperiosa que tiene cada una de lo que la otra le puede dar—, este intercambio continúa hasta que Fausta descubre que Aída ha tomado una de sus canciones y la ha llevado al piano para presentarla en un elegante concierto al que habría asistido “todo Lima”. Después del concierto, Fausta se atreve a hacer un comentario a su empleadora sobre su canción transformada: “les ha gustado mucho”. En ese contexto, lo que realmente está diciendo —lo que interpreta la empleadora— es “les ha gustado mucho *mi* canción”, y es eso lo que molesta a Aída: el hecho de que Fausta evidencie que a pesar de que la ha pagado con perlas, la canción no es de Aída sino de Fausta y ella tiene el

poder de hacérselo sentir y junto con eso recordarle a la señora su inferioridad, porque Aída no es capaz de producir su propia música. Así, la empleada hace sentir el peso de su poder creador sobre su empleadora y como consecuencia recibe un castigo y una tremenda traición: es abandonada en la calle en medio de la noche y sin sus perlas. Sin embargo, a pesar de este importante revés, Fausta vuelve a empoderarse y vuelve a la casa de Aída a buscar las perlas que se había ganado. Cabe destacar además, que el hecho de que entre ambas se establezca un trato que les permite negociar de igual a igual, representado en una de las escenas más fuertemente simbólicas de la película, muestra una especie de equivalencia entre estas dos mujeres, se ven igualadas en su necesidad y que funciona como una rearticulación del tradicional acuerdo laboral entre una dueña de casa y su trabajadora doméstica, donde no existe real simetría. Así, nuevamente se puede ver en esta cinta el ciclo de empoderamiento y cuestionamiento al colonialismo y a sus jerarquías de poder, que no logra realmente invertir definitivamente esas jerarquías ni derrocar el colonialismo que las sustenta.

Considerando las especificidades de todas estas películas, así como los criterios que las aúnan, establezco como hipótesis que la representación del vínculo entre empleados domésticos y patrones, en obras contemporáneas, establece un empoderamiento de los empleados con respecto a sus patrones. Ese empoderamiento cuestiona las relaciones de colonialismo implícitas en la sociedad representada y en la que produce esas representaciones; sin embargo, es un cuestionamiento que desestabiliza mas no invierte definitivamente las jerarquías de poder.

De esta hipótesis principal se desprenden dos líneas de investigación que funcionan como hipótesis subsidiarias. Por un lado, se establece que el cuestionamiento al colonialismo que implica el empoderamiento se da de distintas maneras en cada representación, sin embargo, en todas ellas que se reduce a una polémica y no logra desdibujar los lazos de colonialismo, demasiado arraigados en la sociedad representada.

Por otro lado, la diferencia étnica como estrategia de representación, sumada a una caracterización moral que enfatiza rasgos como la indiferencia, la superficialidad y la prepotencia, por un lado, y la humildad, la rabia y la resignación, por otro, afirma la relación de colonialismo reflejada en el vínculo entre empleados domésticos y patrones. Por lo tanto, esta investigación no sólo se enfocará en el ámbito de las representaciones, delimitado por el cine, la novela y la pintura; sino que también se extenderá hacia un estudio de la realidad social del trabajo doméstico en América Latina. Se intentará establecer si existe o no una correlación entre el tipo representación del mundo del trabajo doméstico en las obras del corpus y la realidad social del trabajo doméstico latinoamericano en los últimos años. Es decir ¿hay un correlato entre este tipo de representaciones y la realidad de la sociedad en que se producen?

PRIMER CAPÍTULO: TRABAJO DOMÉSTICO EN AMÉRICA LATINA

1. RAÍCES

Es posible encontrar trabajo doméstico en virtualmente cualquier parte del mundo, es tan común como antiguo y femenino. Ha estado tradicionalmente ligado a las mujeres que son quienes lo realizan, lo contratan, lo supervisan y lo necesitan en muy diversas culturas a través del tiempo.

Al ser algo tan extendido, es esperable que tenga características diferenciadoras que varían de un lugar a otro. No es lo mismo ser sirvienta en la casa de una familia de la nobleza florentina de la época del Renacimiento, que serlo en una hacienda mexicana del siglo XIX. No puede ser igual el trabajo doméstico que realiza hoy una ecuatoriana en Hamburgo y el cómo se relaciona con sus empleadores, que la situación de una joven mapuche que llegaba a trabajar a una casa de clase media santiaguina a mediados del siglo XX.

Dada la naturaleza de esta investigación, se hace necesario adentrarse en las raíces del trabajo doméstico en América Latina, atendiendo especialmente al colonialismo que desde el primer momento hasta hoy forma parte de las relaciones laborales en este campo en Latinoamérica. Por tanto, a continuación haré una revisión de la historia del trabajo doméstico en América Latina.

En Chile, el trabajo doméstico puede rastrear sus raíces y su relación con el colonialismo en el sistema de encomiendas de indios establecido durante la conquista y colonización del continente por parte de la corona española. Este sistema, readaptado para su uso en América, básicamente era una forma de repartir las tierras conquistadas junto con sus habitantes originarios, que eran entregados a destacados soldados como pago por sus servicios y también una manera efectiva de poblar y hacer producir las tierras conquistadas. Los indios entregados en encomienda debían, en principio, recibir educación religiosa y buen trato; dentro de sus obligaciones estaba considerado el pago de tributo al encomendero³. En zonas en las que la economía indígena permitía la producción de excedentes, parte de ellos se utilizaba para el pago del tributo. De acuerdo con Hugo Contreras, los legisladores imperiales establecían que no estaba permitido el trabajo indígena obligatorio, sino que los encomenderos debían tasar los tributos que los habitantes de sus tierras debían pagar. En lugares como Chile, en los que no había excedentes para pagar el tributo, se hacía necesario otro sistema para el pago de esta obligación. Si a esto se suma, tal como lo establece Contreras, que los españoles ya conocían la ubicación de los lavaderos de oro de Marga- Marga, se entiende la necesidad que existe de buscar una justificación para establecer el servicio personal de los indígenas en Chile y

³ Agradezco especialmente a la Dra. Macarena Codero de la Universidad Adolfo Ibáñez, por su generosa ayuda en lo referente a la historia colonial de Chile.

probablemente también en otros sectores de América bajo el imperio español. El proceso para establecer el servicio personal como modalidad tributaria "...generó una serie de argumentos por parte de gobernadores, encomenderos e, incluso, de quienes no tenían repartimientos, todos los cuales esgrimieron que los indios eran pobres, casi no tenían bienes ni una producción de excedentes, por lo cual solo podían tributar mediante su trabajo" (50). Así se forjó la justificación para el trabajo indígena que desde los lavaderos de oro se extendió a otros ámbitos, entre ellos, el del trabajo doméstico.

Desde la perspectiva de la formación colonial de una clase trabajadora, Gabriel Salazar explica el sistema de encomiendas para América en los siguientes términos:

...el Rey de España decidió reconocer a los indios americanos como súbditos legítimos. Esto equivalía a desconocerles, por edicto, su soberanía propia, y a conferirles, por el mismo edicto, una sujeción "europea" que impedía a los colonos conquistadores administrar por sí mismos la soberanía "conquistada" a los indígenas en el terreno. (...) Los flamantes súbditos quedaron obligados, pues, a pagar a su "soberano" un cierto tributo anual, que podía ser cancelado en dinero, o en productos, o en trabajo. (...) [El Rey] cedió, por períodos determinados, la recolección de los tributos indígenas a los conquistadores más distinguidos. (...) En la práctica, el sistema de encomienda no fue sino el sistema de equilibrio en el que transaron, localmente, los empresarios coloniales y los funcionarios del Rey (24).

De esta manera, los súbditos debían pagar su tributo al Rey en la figura del encomendero. En los casos en que la producción indígena permitía excedentes, el tributo se debía de haber pagado a partir de ellos. Sin embargo, hay otra derivada que influye también en este sistema; tiene que ver con la necesidad de mano de obra —barata o mejor aún, gratis— para extraer el oro, para el abastecimiento alimenticio, en fin, para mantener funcionando la empresa colonizadora. Por lo tanto, es probable que se haya incentivado el pago del tributo en trabajo indígena, o más bien en lo que se llamó "servicio personal" de los indios encomendados a sus encomenderos. Este tipo de servicio sería motivo de grandes debates con diversas aristas durante la época colonial, en los que participaron diversos miembros de la iglesia Católica, siendo el más conocido de ellos Bartolomé de las Casas.

Concretamente, en el caso de Chile, el tributo de los indios fue pagado en trabajo, lo que era justificado por los españoles aduciendo que "si los indios pagaban el tributo en especie y no en trabajo, entonces no habría ninguna base adecuada donde sostener la economía colonial" (Salazar, 25), lo que además implicaba no tener forma de sostener la guerra de Arauco ni la explotación de las minas. Se entiende, entonces, que existe una motivación, si no perversa, al menos cuestionable, para mantener el pago de tributo a través del servicio personal; a pesar de las políticas reales encaminadas a reglamentar el trabajo, o más bien la explotación indígena.

Esta situación era transversal para todas las colonias hispánicas. El sistema de encomienda, tal como lo plantea James Lockhart: “was the basic instrument of Spanish exploitation of Indian labor and produce⁴” (11). De manera que es posible encontrar este sistema en todas las colonias, pero con variaciones específicas dependiendo de las condiciones políticas, sociales y geográficas de cada territorio. Así, en algunos lugares había gran cantidad de encomenderos a cargo de pequeños grupos de indígenas, como en el caso de Chile, ya que la organización política de sus pueblos originarios, su geografía y la ferocidad de los indígenas hacía imposible el manejo de grupos y territorios más extensos. En el caso de Perú, por el contrario, la organización del imperio Inca permitió encomiendas extensas en manos de pocos encomenderos que aprovecharon la organización existente a su llegada para llevar a cabo su explotación y administración. Dada la riqueza del territorio Inca, los encomenderos peruanos no sólo utilizaban el trabajo indígena, sino que también contaban con el trabajo de un mayordomo español que hacía las veces de administrador de la encomienda. De esta forma, las encomiendas peruanas se asemejaban mucho al sistema feudal europeo: “Hiring Spaniards to exploit encomiendas naturally had social as well as economic implications. In their own eyes as in the eyes of others, the encomenderos were something like feudal lords with a court of hired Spanish retainers and Indian vassals⁵” (12-13).

Esta posibilidad de acceder a riquezas y a un status señorial que la encomienda entregaba a quienes tenían la fortuna de recibirla, contribuyó a fijar las jerarquías sociales del Nuevo Mundo. Si bien no todos los españoles tenían una encomienda, la riqueza y la posibilidad de acceder al servicio personal permitió que incluso aquellos que tenían un origen más bien humilde en España, vivieran en América con privilegios propios de sectores mucho más acomodados y de mayor status social. Sobre esto volveré más adelante.

Continuando con la evolución histórica del trabajo doméstico en América Latina, se puede establecer que la decadencia y abolición definitiva de la encomienda, junto con el proceso de mestizaje que operó en la sociedad completa dieron paso a un nuevo sistema de trabajo en el campo y también doméstico: el inquilinaje. Éste ha sido estudiado ampliamente por el historiador Mario Góngora, quien en *Origen de los inquilinos de Chile Central* afirma que:

En 1602-3, yanaconas de Macul e indios “de servicio personal” venidos de Peteroa y otros pueblos del Maule, encomendados a Luis Jufré, y arraigados en sus chacras de Ñuñoa, forman un conjunto de 31 tributarios que sirven, sea como artesanos rurales (...), sea como vaqueros y caballerizos, ya como

⁴ “Era el instrumento básico español de explotación del trabajo y la producción indígena.” (La traducción es mía).

⁵ “El contratar españoles para explotar las encomiendas, naturalmente tenía implicancias sociales y económicas. A sus propios ojos y a los ojos de otros, los encomenderos eran algo parecido a los señores feudales con una corte de empleados españoles y vasallos indígenas” (La traducción es mía).

gañanes o trabajadores comunes de campo, sea, en fin, como “muchachos” o “pajes” “en lo que les mandan” (27).

Por lo que es posible establecer que la encomienda ya había dado paso a todo tipo de trabajo ya no sólo indígena sino mestizo. En este contexto, la figura de la hacienda o casa grande —también transversalmente presente en Latinoamérica— es la que absorbe gran parte del trabajo mestizo, tanto en las faenas propias del campo como en las más domésticas.

En el mismo texto, Góngora cita a Claudio Gay como el primer historiador que da cuenta de una imagen del inquilinaje en Chile. Gay lo define en los siguientes términos:

Se trata (...) del alquiler de pequeñas porciones de tierras de secano a labradores pobres, a razón de una fanega por cada una que se siembra. (...) La relación se contrae libremente, por pactos verbales fijados por la costumbre. (...) El inquilino posee plena libertad de movimiento, aunque se marca espontáneamente una tendencia hereditaria. Inicialmente sus deberes eran menores que los actuales. Hoy en día (...) están obligados a ayudar en el rodeo a separar y marcar los animales de la hacienda, a llevarlos a la engorda para la matanza; limpiar las acequias, trillar el trigo, acompañar a caballo al dueño y otros pequeños trabajos que generalmente le son pagados. (...) El arrendatario o inquilino paga siempre un canon; por todo trabajo que excede al convenio o la costumbre recibe un salario en dinero, pan, charqui y papel para cigarros (13-14).

De esto se desprende que la figura del inquilino, más desmarcada del indio encomendado, ya que incluye también a mestizos y españoles pobres, es el paso que viene a continuación de la encomienda. A pesar de tener algún nivel de autonomía, sigue estando bajo el amparo del dueño de la tierra que arrienda y para el que realiza los más diversos trabajos. Esta diversificación es la que daría paso luego al trabajo doméstico. El inquilinaje implicaba también, directa o indirectamente, el trabajo de las mujeres e hijas de los inquilinos en las faenas domésticas de la casa del patrón. Es así como muchas niñas entran a corta edad al trabajo doméstico, manteniendo, mucho después de finalizada la colonia, este sistema de trabajo que algunas veces era remunerado en efectivo y en otros casos —como se verá más adelante en la situación peruana— también en bienes intangibles, como el acceso a la educación.

Para el caso peruano, Bunster y Chaney también resaltan que el sistema de la hacienda permitió el desarrollo de:

A regular practice for the landowner to exact labor in the fields from both men and women, but the latter also were required to serve by turn in the hacienda's big house, or the houses that the landowner maintained in the nearby provincial town and/or in Lima. One source has suggested that domestic service today can be considered in some sense to as an extension of the “unavoidable pressure

on the campesino to hand over his daughter..., and her work in the patrón's house a prolongation of the social relationships of her parents and the family with the landowner" (Sindicato de Trabajadoras del Hogar del Cusco 1982, p. 19)⁶ (28).

Tal como en lo afirma esta cita, esta situación de inquilinaje no solo se dio en Perú y Chile, muy probablemente también en toda la región, bajo nombres distintos y situaciones muy similares.

La situación de estas jóvenes, puestas a trabajar en la casa del dueño de las tierras en las que vivían es casi la misma de muchas de las mujeres campesinas migrantes que llegan a trabajar a Lima, en el estudio de Bunster y Chaney que analizaré en detalle más adelante. Por ahora, interesa destacar que se trata de situaciones y estrategias que se repiten casi iguales de un país a otro y que son tributarias de ese pasado encomendero colonial español que comparte América Latina.

Por su parte, Alejandra Araya en "Sirvientes contra amos: Las heridas en lo íntimo propio", encuentra las raíces del trabajo doméstico latinoamericano en varias vertientes:

...la servidumbre campesina o (...) la esclavitud, persistieron en las figuras de la encomienda y el asiento de trabajo. Asimismo, en las relaciones de intercambio de servicios intervenían las herencias del vasallaje, el derecho del padre de familia de la tradición romana y estrategias de sobrevivencia tan antiguas en sociedades de conquista y de precariedad económica como el depósito de niños y mujeres, una forma de cautiverio forzoso destinado a los "débiles" (162-163).

Vistas casi como una forma de ayuda a quienes no tenían más opciones, estas otras modalidades de entrar al trabajo doméstico se extendieron ya no solamente en las haciendas o en el ámbito rural sino también en los sectores urbanos.

Junto a la figura de la encomienda y antes del inquilinaje, Araya sitúa también la figura del "depósito", como forma de establecer el trabajo doméstico y, de paso, ayudar a civilizar a sujetos que se encontraban al margen de la sociedad. Concretamente, se trataría de individuos que estando en lo que podría entenderse como "estado de barbarie", son depositados en una casa⁷ en la que quedarán sujetos, servirán y serán domesticados. El depósito estaba pensado,

⁶ "Una práctica regular del dueño de la tierra para extraer trabajo en los campos de hombres y mujeres, pero las últimas también debían servir por turnos en la casa grande de la hacienda o en las casas que el dueño de la tierra mantenía en las cercanías del pueblo y/o en Lima. Una fuente ha sugerido que el servicio doméstico de hoy en día puede ser considerado, en algún sentido, como una extensión de "la inevitable presión al campesino para que entregara a su hija... y su trabajo en la casa del patrón como una prolongación de las relaciones sociales de sus padres y la familia con el dueño de la tierra" (La traducción es mía).

⁷ Araya trabaja la noción de "casa" ligada a la de "familia" y "señorío": "Las jerarquías establecidas entre los miembros de la familia tenían un espacio de dominio que era un símbolo público: la casa. La casa

inicialmente, para individuos díscolos o mujeres de mala vida, en el entendido de que estas personas debían ser recogidas y reeducadas dentro de una casa que las enrielaría. Hacia la segunda mitad del siglo XVIII su uso ya se había extendido a quienes eran considerados débiles como para valerse por sí mismos y en consecuencia, eran depositados en casas. De esta manera, se acostumbró depositar niños y mujeres para el trabajo doméstico (165). Los niños y mujeres depositados pasaban a ser lo más cercano posible a una propiedad de la casa en la que eran depositados —un alarmante parecido con la esclavitud—, ya que “la crianza, la educación y el vestuario dado a otro daban posesión sobre quien lo recibía, siguiendo con ello la tradición señorial occidental” (167). La autora advierte que el depósito, como sistema, permite disponer de mano de obra indígena a personas que en otras circunstancias no podrían haber tenido servicio personal: “como la encomienda debía ceñirse a ciertas regalas y no todos tenían acceso a ella y los asientos de trabajo implicaban un salario y la posibilidad de romper el pacto de trabajo, el depósito permitió acceder a la mano de obra de indios, pero también poner niños y mujeres en ‘casas’ de ‘gente bien’ con el pretexto de ser adoctrinados” (170).

Además de ser propiedad del amo, herencia que Araya rastrea en la cosificación de las personas esclavizadas —para lo cual cita a Marcus Mauss y sus postulados acerca de la familia romana y la etimología de la palabra familia en sánscrito, que incluye a las posesiones de una casa o casta—, las personas depositadas o sujetas a un amo protector no tenían los mismos derechos que los que realizaban otro tipo de trabajo o tenía otra forma de vida: “El adscrito al poder de un amo, padre de familia, aunque fuese libre, era un sirviente al alero de su protección (...) y aunque inquiete, eran sujetos sin plenos derechos y que más bien adquirirían derechos sólo por estar protegidos por un señor” (169).

Esta posición adversa de quienes realizaban el trabajo doméstico bajo esta situación, se mantiene de una u otra forma, hasta hoy. Como se analizará un poco más adelante, en el rubro del trabajo doméstico, hasta las leyes sociales hacen una discriminación bastante brutal hacia las trabajadoras con respecto, por ejemplo, a lo que sucede con la reglamentación que regula el trabajo en general. Lo anterior es justificado, en muchas ocasiones, por la “naturaleza propia o distinta” del trabajo doméstico.

Por otro lado, en Chile, en el siglo XIX, el trabajo doméstico toma un cariz distinto que permite una doble interpretación de esta actividad: como castigo o como posible redención. Tal como lo establece Gabriel Salazar, el contexto social del país en ese momento motiva a los legisladores a establecer el trabajo doméstico sin remuneración como una pena para mujeres de vida escandalosa. Dice el autor que:

como edificio hecho para habitar en él, era la materialidad de la protección; sus techos y paredes defendían de las inclemencias del tiempo o del dominio de otros. (...) Por casa también se entendía ‘la familia de criados y sirvientes, que asisten y sirven como domésticos al señor y cabeza o dueño de ella’. (...) Casa también entraña la noción de señorío, reafirmando con ello el poder político de ella, poder que se resume en el concepto de lo doméstico, lo domesticado y la acción de domesticar.” (164-166).

Antes de 1860, el servicio doméstico femenino tuvo predominantemente las características de un trabajo forzado. (...) [S]e promulgó una serie de bandos por los cuales las mujeres solas, sin ocupación conocida y “sin amo”, fueron obligadas a servir en casa honorable, so pena de cárcel y/o destierro. Ya en 1823, se ordenó que las mujeres que fueran sorprendidas en la calle después del toque de queda debían servir “en casas principales hasta que éstas (las mujeres) lleven boletos de sus señoras al Gobierno de haber cumplido” (291-292).

Se establecía así la servidumbre obligatoria y punitiva en una casa de honor, que “limpiaría” a las mujeres vagabundas de sus costumbres escandalosas y les daría la posibilidad de lograr ganarse el sustento —comida y vestuario para ella, proveídos por el amo, ya que no hay remuneración para estas mujeres— de una manera honrada. Los bandos no dicen cómo podría una mujer en esta situación asegurar el sustento de sus hijos. Lo que sí establece es que esos niños, expuestos al mal ejemplo de la madre, debían ser entregados a algún familiar y, de no existir, a otra casa de honor que los empleara como sirvientes también.

Es interesante fijar la mirada en la forma en que se entiende el trabajo doméstico y el rol de la mujer en esta época. Salazar explica que estos bandos fueron motivados por la necesidad de hacer algo con la gran cantidad de mujeres que no tenían una ocupación socialmente aceptada —es decir, que vivían de oficios que iban desde la tenencia de ranchos en los que alojaban campesinos pasajeros que podrían ser peligrosos, pasando por mendigas, prostitutas u otros— y que, en su calidad de independientes y madres —esto es, modelo para los niños que estaban criando— representaban un peligro para una sociedad en la que la mujer no podía tener un papel fuera del alero de un hombre, de una familia, de una casa. Por lo tanto, la solución para estas mujeres, la forma de limpiar su nombre y de hacerlas útiles a la sociedad, era moldearlas para que encajaran en ese perfil: el de la buena “mujer de su casa”, o de la casa de otra, como es este caso. Se define claramente así que, para ser aceptada socialmente, para ser un buen modelo de madre, para ser una persona útil e incorporada a la sociedad, el trabajo doméstico ofrece no solo una forma de sustento —con lo cuestionable que resulta esto, ya que trabajaban gratis— sino un moldeado social. Así, este tipo de trabajo es también un salvavidas, uno pesado y poco eficiente a largo plazo, pero muy práctico también para esas otras mujeres, las dueñas de casa que, dueñas también de un buen nombre y reputación, podían extender esa honorabilidad a sus trabajadoras.

Luego de examinar diversos documentos históricos, Gabriel Salazar expone sus conclusiones acerca del trabajo doméstico femenino en el siglo XIX en Chile y las características específicas que este tiene. Como abarca puntos centrales para esta tesis y que dialogan con visiones más coloniales del trabajo doméstico, reproduzco, a continuación, sus conclusiones:

1) Aunque el servicio doméstico femenino estaba concebido como un trabajo asalariado, de hecho operaba como un servicio compulsivo no remunerado, puesto que no permitía la vida independiente de las sirvientes; 2) los métodos de reclutamiento no incluían un concierto de trabajo entre el amo y la sirvienta, pues, en una elevada proporción, la mano de servicio femenina se obtenía por medio del forzamiento policial y judicial; 3) también en alta proporción, los métodos de reclutamiento incluían la confiscación de niñas de tierna edad, bajo pretexto de la conducta inadecuada de sus madres; 4) el reparto de las niñas confiscadas lo realizaban las autoridades entre sus parientes o amigos, sin consulta a las madres de las niñas; 5) el hecho de que una fracción de las sirvientas se compusiera de muchachas compradas “a la usanza”, determinaba que una parte de la servidumbre femenina del siglo XIX (‘las chinas’) tuviera un valor comercial de traspaso, al modo de la esclavitud; 6) (...) el servicio doméstico podía prolongarse indefinidamente, a voluntad el amo y/o de las autoridades locales; 7) los amos solían castigar físicamente, o abusar sexualmente, a sus servidores femeninos; 8) las mujeres que quedaban embarazadas a consecuencia de esos abusos, solían ser echadas de “la casa de honor”, sin compensación aparente; 9) las sirvientas expulsadas de ese modo, rara vez tenían mejor alternativa que “andar vagando por ahí”, y 10) las hijas de las sirvientas repudiadas se hallaban altamente expuestas a ser confiscadas y forzadas a servir a un amo, reproduciéndose así el callejón sin salida de la servidumbre (298-299).

Esta revisión descarnada del trabajo doméstico chileno del siglo XIX demuestra que en esa época este tipo de actividad representaba el corolario de lo que había sido la explotación indígena establecida desde la encomienda y luego el trabajo de las mujeres e hijas mestizas de los inquilinos. Sin duda se trata de una descripción que limita con la esclavitud mucho más que con el empoderamiento que se propone en las representaciones de esta tesis — representaciones, claro, mucho más contemporáneas de esta clase de trabajo—, y que parece normada por lo masculino, por el sistema jurídico y policial del Chile de la época. Sin embargo, y sin contradecir a Salazar, me parece que el trabajo doméstico y las situaciones afectivas y relacionales que lo rodean son algo femenino dentro de nuestra región, considerando los testimonios disponibles en los documentos históricos que he revisado y las representaciones que abarcan el trabajo doméstico.

Habiendo establecido lo anterior, resulta necesario agregar que junto a los casos en que se dio una explotación casi indiscriminada del trabajo indígena, hubo también ciertas ocasiones en que este tipo de relación laboral parece haber estado inscrita dentro de un marco legal que podría proteger a ambas partes. Uno de estos casos queda consignado en un

documento que lleva por título “Asiento de trabajo de una india de Osorno para servir por dos años. 16 de marzo de 1599”. Se trata de lo que actualmente podría considerarse un contrato de trabajo. En él se establece que:

La dicha Isabel, india, dijo que como mujer casada y persona libre y no sujeta a cacique ni encomendero (...) de su libre voluntad y sin ser forzada a ello, quiere servir a Inés de Cervantes, su señora, tiempo y espacio de dos años, (...) esto por razón de que durante el tiempo que le ha servido le ha hecho buen tratamiento y dado vestuario que le prometió y al presente le ha de dar en cada uno de los dichos dos años dos piezas de ropa de lana de la tierra por el dicho su servicio y alimentalla y curalla en sus enfermedades y dalle doctrina y vida razonable (Jara y Pinto 144).

Una serie de aspectos resultan relevantes en esta cita. El primero de ellos es que la india que suscribe el contrato de trabajo —de servicio— es una persona libre; se establece que está casada, pero como no está bajo el mando de ningún cacique y tampoco está encomendada, ella puede decidir sobre su situación laboral. En este punto en particular, cabe destacar que esa libertad, aunque sea sólo en el papel de un contrato que ninguna de las dos interesadas está en situación de firmar, porque no saben⁸, muestra a una mujer india empoderada, que goza del poder de escoger trabajar para Inés de Cervantes, porque ha recibido buen trato de ella y presumiblemente, también del poder de negociar sus condiciones laborales, que son las establecidas en el contrato. Si bien no estamos hablando aquí de un trabajo remunerado propiamente, sí existe un documento con validez legal que avala la retribución que la india recibirá por su trabajo: alimentación, vestimenta, cuidados de salud, doctrina religiosa y “vida razonable”. Este conjunto de “beneficios” es el paquete básico que debe recibir todo indio por su servicio —en especial los encomendados— según las disposiciones reales. De esto puede desprenderse que no parece haber gran ganancia para Isabel al ponerse al servicio de Inés, especialmente considerando que como mujer libre no estaría necesariamente obligada a hacerlo. Sin embargo, si aceptamos como verídicas las condiciones propuestas en el texto, en esta transacción Isabel tiene el beneficio de escoger a su señora, algo imposible para un indio encomendado; además, la escoge en atención al buen trato que ya ha recibido de ella en el pasado, es decir, es una especie de renovación del acuerdo de trabajo.

Otro aspecto importante que se desprende de este contrato es su mera existencia, lo que establece la necesidad de un marco legal que se verificaba en la justificación del servicio personal indígena. Aun si se tratara de una mera formalidad, en este contrato se reconoce la opción y la libertad de esta india, así como la validez de un contrato que, de no cumplirse,

⁸ El contrato termina de la siguiente manera: “No firmaron porque dijeron que no sabían y a su ruego firmó un testigo en este registro y su merced del dicho alcalde. A ruego de las otorgantes, *Alonso de Toledo. Tomás de Pastén. Pasó ante mí, Miguel Jerónimo Venegas, escribano público.*” (Jara y Pinto 145).

podría facultar a cualquiera de las partes otorgantes —Inés e Isabel— para acudir a la justicia y buscar un arreglo. Se trata, tal como lo afirmaba también Alejandra Araya en el texto que ya he citado, de una de las formas que existían para acceder al servicio personal, utilizada especialmente por aquellos que no tenían encomiendas.

¿Estaríamos, entonces, frente a un documento que refleja un primer empoderamiento de una empleada frente a su empleadora? No necesariamente, ya que los términos que aquí se manejan son, como veíamos, los mismos de la encomienda, con la excepción de que Isabel no está encomendada a Inés y puede decidir por su cuenta. A esto habría que sumar el hecho de que este tipo de Asiento de Trabajo tiene que haber sido común en su época y por tanto, no representa un caso excepcional.

Aún así, me parece que hay un aspecto más que es importante destacar: ninguna de estas mujeres sabe escribir o siquiera firmar, por lo que deben rogar a un hombre que lo haga por ellas. No se trata de una situación fuera de lo común para mujeres en la época colonial chilena, pero las pone, guardando todas las diferencias que efectivamente las separan, en un plano de igualdad: uno al menos. En el contexto de esta tesis, el empoderamiento de una trabajadora de casa particular también se relaciona con la posibilidad de ponerse en alguna mínima igualdad de condiciones con sus empleadores, como es el caso de Fausta y Aída en *La teta asustada*.

Si contrastamos el citado Asiento de Trabajo del año 1599 con la visión que Salazar entrega del siglo XIX, parece haber una gran diferencia que no tiene que ver sólo con las condiciones en las que se encuentran quienes ejercen el trabajo doméstico en ambos períodos, sino también en cómo se entiende y cómo se valora socialmente dicho trabajo.

Más allá de lo expuesto en el papel, en el documento histórico y concretamente, en este Asiento de Trabajo en particular, es posible establecer que a pesar de no estar sujeta a ningún cacique ni encomendero y ser libre en su elección, las condiciones en las que trabajaría Isabel para Inés no serían muy distintas a las de cualquier otra indígena encomendada o tomada prisionera. Tanto Isabel —o cualquier otra india, libre o encomendada— como las mujeres puestas a trabajar en una “casa de honor”, no recibían pago alguno por su trabajo, más allá del techo, la alimentación y algo de vestimenta. En ambos casos, también, junto con este pago de subsistencia mínima para la trabajadora, venía otro que parecía tener mayor valor social: adoctrinamiento y “vida razonable” —léase, “civilizada”— para Isabel y una vida digna y honorable para las mujeres vagas forzadas a trabajar. Resulta inevitable destacar el poder reformador que las instituciones judiciales decimonónicas chilenas le atribuyen al trabajo doméstico gratuito en una “casa de honor”.

Junto con ser un castigo para las mujeres que se habían empoderado⁹, el hecho de trabajar en una casa respetable, aunque fuera de manera obligada y sin un pago efectivo, tenía el poder de eliminar la vida “licenciosa” de estas mujeres y darles la oportunidad de ganarse el sustento de manera honrada. El hecho de estar en contacto con la gente que vivía en las casas que ellas servían, parecía ser la forma de enrielar a estas mujeres perdidas y bajo esa excusa —tan absurda como incomprensible— se justificaba, una vez más, la explotación mediante el servicio personal; ya no de indígenas encomendados, pero sí de mestizas. Mestizas encomendadas, se podría decir, ya que su forma de trabajo es casi exactamente la misma que la de sus pares 200 años atrás. Son mujeres puestas bajo el “amparo” de una familia honorable, noble y poderosa, para la cual trabajarán a cambio de comida, techo, ropa y una especie de certificado que emiten sus señoras y que avala su calidad de trabajadoras honorables frente al Gobierno.

Esta forma de trabajo doméstico configura algo muy cercano a la esclavitud, ya que la libertad de vientre parece suspenderse en a estas mujeres violadas en las “casas de honor”. Luego de esto estaban forzadas a volver a “ser vagas” —al despedirlas por sus embarazos— y luego parir hijas que serán puestas, a su vez, bajo el amparo cuestionable de familias que les permitirán trabajar para ellas y fundirse en lo que Salazar denomina “el callejón sin salida de la servidumbre” (299); este tipo de trabajo doméstico configura la máxima sumisión de las mujeres populares. Estamos frente a una sumisión económica, moral, jurídica y social de estas prototrabajadoras de casa particular a la iglesia Católica, el aparato policial y jurídico del Gobierno y a los honorables dueños de la casa donde trabajan.

Nuevamente, no hay que dejar de lado la motivación subyacente que también patrocina este sistema de reclutamiento de trabajadoras. Al igual que los lavaderos de oro del Marga-Marga en la colonia, acarrearón la necesidad de mano de obra indígena y ayudaron a determinar la justificación del pago de tributo de indígenas encomendados en servicio personal; la existencia de estas mujeres populares, libres y autónomas conjugó nefastamente con la

⁹ Al respecto, Salazar plantea que este tipo de trabajo forzado surgió como una solución que el aparato policial y judicial de la primera mitad del 1800 ideó para lidiar con el peligro moral que representaban mujeres del mundo popular que eran independientes y que un tiempo atrás habían sido “arranchadas”, es decir, tenían un rancho en el que alojaban y alimentaban a los peones y campesinos de paso en su migración campo-ciudad y proletarios en general. Estos ranchos, así como sus dueñas —que en ocasiones de fiesta se trasladaban y armaban ramadas en las que pernoctaban para vender y cuidar sus productos— eran tremendamente mal vistos por las autoridades y la iglesia, por considerar que favorecían “la mezcla de sexos”, protegían ladrones y difundían todo tipo de vicios. Estas mujeres se vieron obligadas, en muchos casos a abandonar ese modo de subsistencia para ser declaradas vagas, viciosas, sus hijos repartidos y ellas puestas en una “casa de honor” para lograr un modo de vida mucho más honorable para ellas, al tiempo que proveían de trabajadoras gratis para las nobles familias que las recibían. Me parece tremendamente interesante dar cuenta de cómo una sociedad tan machista como la chilena del siglo XIX “se hace cargo” de sujetos femeninos poderosos, independientes y disruptivos para ese orden patriarcal. La solución, nada elegante ni novedosa, es desacreditarlas, castigarlas a ellas y sus familias y de paso, acrecentar el bienestar de las mujeres “honorables”, dueñas de las casas donde las “viciosas” trabajaban gratis. Para mayor detalle, consultar Salazar, Gabriel, “El peonaje femenino: iniciativa empresarial, servidumbre y proletarización (1750-1900)” en *Labradores, peones y proletarios*, Santiago de Chile, LOM, 2000, pp. 260-328.

posibilidad de tener servicio doméstico gratuito en casas de honor y el resultado fue un bando que en el papel beneficiaba a los hijos de estas mujeres, librándolos de lo que era considerado un mal ejemplo —el hecho de que fueran separados de sus madres y puestos en manos de familiares que quizás no eran los más aptos o peor, forzados a trabajar no parece haber estado dentro de la ecuación—, a la sociedad en general, que se libraría del problema de las “vagas” y los vicios que ellas fomentaban y, de manera especial, a las clases más acomodadas que obtenían sirvientes/esclavas sin tener que pagar.

En Argentina, hacia fines del siglo XIX, la llamada Campaña del Desierto, que buscaba ampliar la frontera nacional internándose en territorio mapuche y ranquel, y que terminó siendo una campaña militar en contra de estos pueblos originarios para despojarlos de sus tierras, fue otra forma de “reclutar” mujeres para el trabajo doméstico sin la necesidad de pagarles un sueldo.

Una de las consecuencias de esta guerra fue que muchos indígenas fueron hechos prisioneros y puestos a trabajar en las estancias, viñas y casas de sus captores; las mujeres y niños, especialmente, comenzaron a realizar el trabajo doméstico en casa de los vencedores de la campaña. Fue un hecho tan extendido que incluso se escribieron manuales para la comunicación entre el mundo de los vencedores y el de los vencidos que hablaban en lenguas distintas¹⁰.

Parece ser que en el Cono Sur del siglo XIX, el trabajo doméstico punitivo era una práctica común y validada para enrielar a las escandalosas y civilizar a los indígenas conquistados, tal como se habría intentado hacer a principios de la conquista.

No deja de llamar la atención esta tremenda carga simbólica que aún pesa sobre los hombros de quienes ejercen el trabajo doméstico, como una de las ocupaciones más discriminadas en la sociedad latinoamericana.

2. ANSIAS DE MAYOR STATUS

En la mayoría de los textos que abordan el trabajo indígena, el servicio personal y el trabajo doméstico se establece que hay otra motivación subyacente para tener indígenas realizando labores domésticas o de cualquier otra índole. Se trata de la necesidad imperiosa

¹⁰ Es el caso, por ejemplo, del *Manual ó vocabulario de la lengua pampa y del estilo familiar. Para el uso de los jefes y oficiales del Ejército, y de las familias a cuyo cargo están los indígenas*, de Federico Barbará. Este manual incluso contiene algunos diálogos comunes en la relación entre empleada doméstica y empleadora en mapudungun y en español, para facilitar la comunicación entre las señoras y sus nuevas trabajadoras. Para más información al respecto, puede verse el documental *Tierra adentro*, realizado por Ulises de la Orden.

que tenían algunos españoles —los conquistadores que venían de una situación más humilde en España, especialmente— de conseguir, a través de ellas, reconocimiento social de manera rápida y fácil a su llegada a América.

Por lo tanto, la búsqueda de personal para realizar el trabajo hogareño y que muchas de las mujeres recién llegadas hacían por cuenta propia en España, obedecía no sólo al intento de satisfacer la necesidad de tener ayuda en las tareas domésticas, sino también como una muestra de un status superior, ya que “los conquistadores y posteriores criollos en estas tierras guardaron en su memorias, y reprodujeron toda vez que pudieron, los anhelos de una vida de señores” (Araya 161), buscando el prestigio social que les proporcionaba tener poder no sólo sobre las cosas sino también sobre las personas. La sola presencia de la sirvienta cerca de su ama —ambas denominaciones vigentes aún en 1850, al decir de Alejandra Araya (162)— tenía el poder de mostrar la superioridad social de la ama. En este punto, quiero destacar que a pesar de que la poderosa es la ama, la sirvienta —o la trabajadora— es, en su calidad de trofeo, la que tiene el poder de darle ese status a su ama.

Tal como ya lo han establecido otros autores, el status o lo que en la época colonial se entendía por “calidad” de una persona era, en esta región, un concepto bastante permeable, que permitía cambios y tránsitos de los individuos de un estamento a otro. Al respecto, Verónica Undurraga desarrolla una investigación sobre el uso del tratamiento “don” en Chile durante el siglo XVIII. En ese contexto, propone que el ser tratado de “don” o “doña”: “derivaba originalmente de *Dominus* o ‘Señor’; es decir, de la referencia a aquel cuyo dominio se honraba” (285). Por lo tanto, es posible igualar el trato de “don” o “doña” con el de “señor” o “señora” y en ambos casos, se trataba de un título que era en primera instancia atribuido solo a “descendientes de conquistadores, a los personajes principales o a aquellos originarios de las regiones de España donde la población contaba con el privilegio de hidalguía” (288). El término estaba muy ligado al ser español, y no cualquier español, sino alguno de alcurnia. Sin embargo, Undurraga plantea que ya a fines del siglo XVII, quienes formaban parte del grupo de los que merecían ser llamados “doña” o “don”, debieron dejar lugar a otros que también pasaron a “merecer” ese tratamiento, no tanto por su españolía o su hidalguía, sino por sus recientemente amasadas fortunas que les permitían, entre otras cosas, comprar esclavos y sirvientes. A pesar de esto, la autora explica que “un sujeto no recibía beneficio alguno al considerarse merecedor del trato con el ‘don’ o el ‘doña’, si dicha autopercepción no era refrendada por la comunidad ante la cual pretendía hacer valer su precedencia” (299). Entonces, si no se tenía el título de “doña” o “señora” por sangre, era posible obtenerlo “por fama” o por los bienes que podían hacer a una mujer merecedora de dicho nombre; pero esos bienes debían ser lo suficientemente conocidos por la comunidad para que ésta validara el título para la “señora” o “doña”. En este sentido, el tener una “sirvienta”, “criada” o cualquier otra denominación para el trabajo doméstico, era de gran importancia para demostrar el status necesario para ser llamada

“señora” y presumiblemente, a partir de lo expuesto también por Araya y Salazar, esta es la razón por la que era importante que la trabajadora fuera vista cerca de su empleadora, para reforzar la calidad de “señora”¹¹ de esta última. Es fundamental constatar que el trato de “señora” de las trabajadoras a sus empleadoras, se mantiene hasta el día de hoy y se ve también en las obras del corpus de esta investigación, como otra herencia de ese pasado colonial y colonialista que pesa sobre el trabajo doméstico y la relación entre quienes están involucrados en él.

James Lockhart dedica un capítulo de su libro *Spanish Peru. 1532-1560. A Colonial Society* a hacer una descripción detallada de las mujeres españolas que llegaron a Perú durante este período. Establece que se trataba de mujeres de distintas regiones de España, de distintas clases sociales e incluso de diversos grupos étnicos. Al respecto, cita el caso del registro preciso que los administradores coloniales hacían del grupo de procedencia de las mujeres españolas que llegaban a Perú, puntualizando si se trataba de moriscas, mulatas u otras (1968:151). Asimismo, destaca que las diferencias sociales de estas mujeres en España se mantenían a su llegada a Perú —o al menos eso se intentaba— y se sumaban nuevas distinciones fabricadas en América y relacionadas con el señorío y la posesión de encomiendas (159). A lo anterior, el autor añade que:

...yet at the same time, because of the fabulous wealth available to the intruders, and the presence of a large servile population, even those Spaniards who were thought of as poor and plebian could afford things that in Spain were perquisites of wealth. Most Spanish woman dressed in fine stuffs, none were without servants. An artisan's wife could be expected to have a considerable staff, who would call her “señora” and relieve her of most of the burden of daily housekeeping¹² (159).

De manera que se confirma una vez más que el sueño español de ascender en status en América estaba fuertemente ligado a las posesiones que pudiera obtener en este lugar y al reconocimiento que su comunidad pudiera hacer de esas posesiones. Por tanto, junto con las riquezas, el hecho de ser llamado “señor” o “señora” —“don” o “doña”— era un signo de ese recién ganado status frente a la comunidad. Una vez más, vemos ese uso doble del trabajo

¹¹ El diccionario de la Real Academia Española, en la primera entrada para la palabra “señor(a)” establece como definición: “Que es dueño de algo; que tiene dominio y propiedad en ello”; lo que da cuenta de un origen casi feudal del término, que al ser aplicado en una relación laboral, remite a una muy colonial apropiación del otro, en este caso, ligado al territorio del que proviene. De hecho, otra de las entradas de este diccionario define “señor(a)” como “Amo respecto a los criados”, circunscribiendo el término al ámbito del trabajo doméstico.

¹² “Sin embargo, al mismo tiempo, dada la fabulosa riqueza disponible para los invasores y la presencia de una gran población servil, incluso los españoles que eran considerados pobre y plebeyos podían costear cosas que en España estaba reservadas para los ricos. La mayoría de las mujeres españolas se vestían con ropas finas, ninguna carecía de sirvientes. De la esposa de un artesano podía esperarse que tuviera un personal considerable que la llamaba “señora” y la relevaba de la mayoría de la carga del trabajo doméstico diario” (La traducción es mía).

doméstico: como forma de ayuda en las tareas del hogar y de manera especial, como fuente de reconocimiento de una calidad económica y social superior.

Desde las perspectiva más actual, Bunster y Chaney afirman que con respecto al trabajo doméstico en Perú, la realidad de la época de la conquista, no está muy distante de la actualidad: “The ‘lordly dream’ of Spanish colonial Peru never has been relinquished by Peru’s dominant classes, only scaled down. It still is possible for even modest lower-middle-class or upper-lower-class homes to have at least one servant¹³” (28). Estas autoras explican que, a pesar de que existe la creencia de que con la creciente industrialización, el trabajo doméstico debería ser una actividad en franca retirada, la realidad en el Perú de fines del siglo XX demuestra lo contrario. La mantenida migración de jóvenes campesinas desde sus pueblos a los centros urbanos —la ciudad de Lima, de forma especial— aporta un contingente permanente de mano de obra que mantiene el trabajo doméstico a bajo precio para las empleadoras y permite, como lo establece la cita, que éste no sea privativo de las casas acomodadas, sino extendido también a las clases media y media-baja.

Cabe destacar la inquietante cosificación de la trabajadora doméstica como un bien adquirible para realizar un servicio y demostrar una clase. A continuación revisaré este punto, ligado al vínculo afectivo que implica la relación laboral del trabajo doméstico, en especial al detallar que en esta actividad, lo que se contrata del empleado no es sólo su trabajo, sino también su persona.

3. VÍNCULO ENTRE EMPLEADOS Y EMPLEADORES

Hasta aquí he tratado de configurar una visión general de algunos aspectos de la historia del trabajo doméstico en América Latina. Ante un panorama semejante resulta casi imposible pensar en una trabajadora doméstica empoderada, ya que hasta fines del siglo XIX, por lo menos, siguen operando muy poderosamente los códigos coloniales en el trabajo doméstico y esas pautas regulan también la relación que invariablemente se establece entre empeladas y empleadoras. Este vínculo seguía estando marcado por la búsqueda de status que tiene sus raíces no sólo en el sistema de encomiendas de indios en América, sino que en el muy europeo feudalismo; con un énfasis especial en que dicha relación fuera lo más publica posible, de manera que la comunidad completa pudiera verla y validarla.

Así, Alejandra Araya entiende el vínculo entre empleados y empleadores en el ámbito de lo doméstico, como una relación de señorío patriarcal:

¹³ “Las clases dominantes peruanas nunca han renunciado al ‘sueño señorial’ del Perú español colonial, éste sólo ha descendido. Todavía es posible, incluso para modestos hogares de clase media-baja o baja-alta, tener al menos un sirviente” (La traducción es mía).

...los sirvientes (...) convivieron y compartieron los espacios domésticos de sus patrones bajo la noción de 'pacto' en el que un poderoso, que lo era por tener capacidad de proteger a otro, extendía su manto benefactor (...) a un desvalido. Éste (...) aceptaba la subordinación, pero capitalizaba a su favor el pacto como promesa de que, en caso de incumplimiento, podría cobrar como palabra de honor empeñada (161).

Este punto tiene su correlato en la investigación sociológica que, a mediados de la década de los 80 llevan a cabo Bunster y Chaney sobre la situación de mujeres que se dedican al trabajo doméstico y a la venta callejera en Lima: *Sellers and Servants. Working Women in Lima, Peru*, publicado en 1985. En este trabajo, las autoras definen, entre otras, la figura de la "madrina". Se trata de una mujer de confianza de la familia de la que procede la joven que se va a dedicar al trabajo doméstico en alguna ciudad importante —principalmente, Lima— y que actúa como intermediaria entre la familia de la joven y la dueña de la casa donde entrará a trabajar. La madrina, muchas veces, se lleva niñas menores de edad que entran al servicio doméstico sin recibir una remuneración en dinero, sino con la promesa de buen techo, buena alimentación, buen trato y la posibilidad de empezar, continuar o terminar sus estudios, en el tiempo que le dejen libre sus quehaceres domésticos. Son tratos que siguen vigentes a fines del siglo XX y que son hereditarios de ese feudalismo colonial establecido en la relación entre empleado y empleador. Es interesante destacar que Araya está haciendo referencia al caso chileno y sin embargo, la situación en Perú es casi la misma.

A pesar de la evidente sumisión colonialista que hemos establecido, existen momentos que podrían entenderse y denominarse como empoderamientos de las trabajadoras. Una de estas formas es la que Araya trabaja en el texto que he citado; se trata de las instancias en las que los trabajadores recurren a la justicia para buscar reparación frente a un abuso o injusticia cometida por sus empleadores. Estos actos, que considero como incipientes empoderamientos de quienes se dedicaban —más o menos voluntariamente— al trabajo doméstico, son, para Araya: "un cuestionamiento a la legitimidad del poder cuando no se cumple lo pactado que se considera justo" (170). Ese cuestionamiento al poder es lo que, me parece, permitiría después otros empoderamientos y otros cuestionamientos, como los que aparecen en las representaciones que he propuesto como corpus.

De la mano con la condición feudal que vincula a trabajadores y patrones, viene siempre un elemento que es altamente conflictivo en esta relación: se trata de lo que denomino la variante afectiva de la relación empleado/empleador. Cuando los trabajadores viven en la casa de los empleadores comparten diariamente con ellos todas las etapas de su vida, crían a sus hijos, lavan su ropa, preparan sus comidas, reciben sus confidencias y un largo etcétera más de situaciones vitales cotidianas, es imposible que no se cree un lazo afectivo entre ambas partes. Este lazo puede ser estudiado desde al menos dos dimensiones. Alejandra Araya lo aborda desde el aprovechamiento que de él hacen los patrones como una forma de control

sobre sus empleados y también como una manifestación pública de la superioridad del empleador, la reafirmación de su status mayor.

Dice la autora que “apelar a la fidelidad, el agradecimiento y el afecto como argumentos para seguir manteniendo el orden social, también era una forma de evidenciar los múltiples conflictos que entrañaba la convivencia privada en medio de tantas trampas psicológicas y tratos de niños a personas adultas” (176). La relación de poder de señorío y paternalismo tiene necesariamente su contraparte en la infantilización del sirviente, la espera de que reaccionen como hijos, sin ser tratados como tales y siendo personas “libres”, adultas e independientes. Es una forma de inferiorización —al tratarlos como hijos, o como niños obedientes sujetos por el paternalismo— del trabajador que crea un conflicto afectivo que amarra al trabajador. Nuevamente, esto se ve reflejado de manera clara en la investigación de Bunster y Chaney, en la que entrevistan a mujeres que realizan trabajo doméstico sin recibir un sueldo, sino a cambio de propinas, comida, techo y algo de vestimenta; pero como reciben un buen trato de parte de sus patronas y como están ligadas a ella por la gratitud, no se atreven a pedir lo que les corresponde, un pago en dinero por su trabajo (51-56).

Así como aún existe la trampa afectiva que establecen las empleadoras que tratan a sus empleadas “como si fuera de la familia”, creando un vínculo complejo y conflictivo —como lo analizaré en algunas de las representaciones que forman parte del corpus de trabajo de esta investigación—, en el Chile tradicional del siglo XVIII y XIX que estudia Araya, también se produce este tipo de vínculo afectivo, con la diferencia, quizás, que se espera que el trabajador lo demuestre en público y en privado:

El respeto por parte del inferior era el valor principal para un amo o señor, eso lo hacía tal. La expresión material de ese respeto era ejercerlo en privado y en público a través de comportamientos, gestos y actitudes que a su vez demostraran la sumisión: gratitud y fidelidad. Afectos y sentimientos que incluso llegaban a integrar al subordinado a la familia del superior, pero que también eran la fuente de odios, venganzas, frustraciones y resentimiento (178).

Con todo lo dañino que resulta este tipo de lazo, como lo comprobaremos en el análisis de algunas de las obras del corpus, es, sin embargo, aún más devastador cuando ese lazo se rompe al empoderarse la empleada frente a su patrona, momento en que se negocian o “echan en cara” los afectos más que las obligaciones laborales de cada parte. Desde el punto de vista de las implicancias que el quiebre o la falta de respeto, sumisión y fidelidad por parte de sus siervos tenía para los amos, Araya plantea que esta situación desestabiliza todo un sistema de comportamiento y genera crisis —heridas— dentro del mundo de la casa, de lo íntimo y también a nivel público, ya que cuestiona un dominio y un señorío que es parte de la imagen social del señor, a lo que se suma la posibilidad grave de que este tipo de comportamiento pueda ser adoptado por otros sirvientes.

Pero, sin dudas, la peor de las traiciones y el peor acto de rebeldía era sufrir una agresión corporal por parte de los esclavos, sirvientes o trabajadores. En este punto, Araya se detiene sobre el caso de una esclava que ha tenido el valor de intentar golpear a su dueña y explica que “más peligroso que una sublevación colectiva, estos gestos y acciones eran la constatación de que el inferior podía borrar las barreras y quebrar los espejos” (180-181). De manera que, para este orden, lo más temible es un miembro del mundo del trabajo doméstico que se empodere y ejerza ese poder en contra de su amo, patrón, empleador, etc. Es quizás este miedo inconfesable a una desestabilización de esas rígidas jerarquías de poder lo que hacía tan necesaria la pública y evidente actitud agradecida que los depositados y sirvientes en general debían guardar celosamente frente a sus “protectores”.

Visto desde una perspectiva actual, parece casi una patología siquiátrica la necesidad de los “superiores” por ver en sus sirvientes un agradecimiento sumiso que muchas veces no era real, pero, dentro de la lógica en la que operaba esa sociedad tradicional, este tipo de rituales, especialmente en público, era lo que mantenía, en parte, el orden patriarcal y señorial establecido. Por lo tanto, era de gran importancia que las muestras de agradecimiento y fidelidad de los subordinados fueran lo más efusivas posibles y reguladas con un estricto código de conducta que junto con el agradecimiento, potenciaba la más servil sumisión: “No se podía alzar la mano o agredir al superior, ni siquiera hablar sin autorización, so pena del delito de insolencia. No se podía mirar directamente a los ojos, caminar al lado de un superior (igualarse), se debía bajar la cabeza en su presencia, dar el paso o ceder los lugares” (Araya 181). El incumplimiento de estas normas implicaba insubordinación y autorizaba al “empleador” para infringir castigos físicos “educativos” que iban desde el corte ignominioso del cabello del ofensor, hasta azotes y palos¹⁴. Existían conductos legales para que los castigados pudieran quejarse y buscar compensación ante los excesos de sus patrones; pero no eran muy eficientes, ya que el castigo era entendido como un derecho paternal que tenía el superior sobre el inferior.

Cabe destacar que, al menos en todos los casos que cita Araya y desde su perspectiva, no existe mayor diferencia en el trato que reciben los sirvientes, los encomendados, los que tienen asiento de trabajo, los depositados y los esclavos.

El momento en que los trabajadores domésticos se empoderaban, dentro de lo posible en esta lógica de servicio esclavizante, era cuando acudían a la justicia buscando algún acuerdo compensatorio. Junto con la probable sentencia favorable que podían obtener estos “inferiores” al querellarse contra sus empleadores, que los obligaría a acatar lo que dispusiese el juez, el otro gran peligro para los empleadores era la publicación de detalles domésticos que

¹⁴ Araya cita, entre varios otros, el caso de Paula, mulata esclava que en 1759 acudió a la justicia para quejarse de que su ama la había maltratado: “Paula compareció a declarar con la cabeza rapada y rota, el ‘trasero azotado de los cardenales’. El castigo, según la perspectiva del ama, había sido educativo, puesto que —más allá del ‘libertinaje’ de que se acusaba a la mulata— al responder y replicar a su ama, ésta había incurrido en el ‘delito de insolencia’.” (184).

este tipo de querellas podía conllevar, y el daño que eso podía provocar al “buen nombre” de los patrones.

Así, hablando de los documentos en los que aparecen los testimonios de dichos procesos, Alejandra Araya establece que en ellos “abunda la información sobre intimidades (que tanto avergonzaban a los aspirantes a nobles), las que eran reveladas cuando las esperanzas se frustraban, cuando la decepción era muy grande, cuando el abuso era evidente” (190). Si, como quedó establecido anteriormente, el hecho de tener “sirvientes” o “criadas” era un símbolo de status para muchos de los colonizadores que llegaron y para su descendencia en América Latina —porque los acercaba mucho más al ideal señorial que probablemente no tenían en su Europa de origen—, el que se ventilaran sus intimidades más oscuras y vergonzosas, atentaba gravemente contra ese tan trabajado status; peor aún si se ventilaba por boca de un “inferior”.

Este es, como lo estableceré con más detalle más adelante, uno de los poderes ocultos que ha tenido siempre el mundo del trabajo doméstico. Un poder que a veces se ejerce y a veces no: muchas veces las trabajadoras domésticas son depositarias de confidencias y secretos que sus mismas empleadoras les entregan y ellas guardan; sin embargo, siempre existe la terrorífica posibilidad —para las empleadoras, claro— de que esa confianza se quiebre y que los secretos sean revelados. En otras ocasiones, el simple hecho de convivir y servir a una familia, le permite a quien realiza ese trabajo, tener información íntima sobre lo que sucede en la casa, sin necesariamente haber recibido una confesión. En todos los casos, esa información y el potencial de divulgarla es un poder que tiene el mundo del trabajo doméstico frente a sus patrones y que es efectivo, aun cuando la información no sea revelada; es la posibilidad de que se sepa y el hecho de poseer ese conocimiento lo que les da poder. Y en algunos casos, las hace temibles.

SEGUNDO CAPÍTULO: COORDENADAS, BASES, DISCUSIONES Y METODOLOGÍA

1. CONCEPTOS

Los principales sustentos teóricos que soportan esta tesis son los conceptos de trabajo doméstico, colonialismo, empoderamiento y representación, contenidos en la hipótesis de investigación. Estos conceptos serán abordados desde distintas perspectivas: filosófica, sociológica, antropológica e histórica, de manera de articular un lugar epistemológico que permita acercarse a la representación del trabajo doméstico en la literatura y la filmografía contemporáneas, observando estas representaciones desde una dimensión cultural, más allá de sus rasgos formales.

Al comienzo de esta investigación establecí cuál es el concepto de trabajo doméstico que se utilizará en esta tesis. Se trata básicamente, de cualquier tarea doméstica que lleva a cabo dentro de un hogar alguien que no pertenece a esa familia y que recibe una remuneración por ese trabajo.

Esta definición está en sintonía con la que la Organización Internacional del Trabajo (OIT) propone en el “Convenio sobre las trabajadoras y trabajadores domésticos, 2011 (núm. 189)”:

- (a) la expresión **trabajo doméstico** designa el trabajo realizado en un hogar u hogares o para los mismos;
- (b) la expresión **trabajador doméstico** designa a toda persona, de género femenino o género masculino, que realiza un trabajo doméstico en el marco de una relación de trabajo;
- (c) una persona que realice trabajo doméstico únicamente de forma ocasional o esporádica, sin que este trabajo sea una ocupación profesional, no se considera trabajador doméstico (s/n).

Para situar teóricamente este trabajo, también es necesario definir cómo y desde qué perspectiva se va a utilizar el concepto de colonialismo, que tiene diversas definiciones y enfoques.

Con respecto a la utilización del término “colonialismo”, existe un debate entre la historiadora Annick Lempérière y el antropólogo Gastón Gordillo. Lempérière ha cuestionado el uso, para ella acrítico y maquinal, del adjetivo “colonial” para describir datos y fenómenos americanos del período anterior a las independencias, así como la reificación del concepto “colonial” (s/n). Situándose en la perspectiva de la historia política para analizar el uso de este término, afirma que: “de colonia a colonial, se pasó, en el siglo XIX, a «colonialismo», con lo

cual «la cuestión colonial» entró de plano en el campo de la ideología y de la política” (s/n). Desde esta perspectiva revisa los distintos usos históricos del concepto “colonial” (apartados 4, 6, 7, 10, 13, 15, 19, 21, 22) en referencia a la situación regional pre-independencia y los plantea como un eje para interpretar un pasado histórico; desde su aparición, en la Roma Antigua, pasando por la época independentista, la crítica anticolonialista de la teoría de la dependencia de 1960-1970 y hasta nuestros días. Dada la carga positiva —escasa— y negativa —abundante— del término en diversas corrientes, la autora propone: “apartar cualquier sistema de valor de nuestra reflexión y cualquier valoración de nuestros objetos de estudio, en provecho de una actitud comprehensiva (...) frente al pasado” (s/n). Así, la autora destaca que:

...la profunda injusticia de la colonización como dominación no negociada sobre pueblos extranjeros autóctonos no apareció (...) sino después de la elaboración de una serie de conceptos y principios enteramente nuevos respecto a lo que se concebía como la justicia y el derecho en las relaciones entre las comunidades humanas y dentro de ellas : igualdad de los individuos en el estado natural y ante las leyes civiles, derechos del hombre y del ciudadano, soberanía de los pueblos y de las naciones, derecho de los pueblos a su «autodeterminación»” (s/n).

Luego de su análisis histórico, Lempérière plantea que como historiadora, le resulta difícil admitir que se pueda denominar con un mismo término a una situación que ha tenido diversas realidades a lo largo de 300 años o más y de ahí el problema del uso de “colonialismo”. Como solución propone acompañar al término con conceptos “trasplantados” de la sociología, como “integración, reproducción y control social” y articular el tiempo y el espacio, ya que no todo el colonialismo se da de la misma manera en estos dos ejes.

Como respuesta a estos planteamientos, Gastón Gordillo, desde su postura como antropólogo critica la idea de Lempérière de entender el colonialismo sin una valoración positiva ni negativa, con el fin de establecer una perspectiva no ideológica y no valorativa (s/n). El antropólogo llama la atención sobre lo problemática que resulta la neutralidad frente al concepto de colonialismo, dada la carga ideológica que éste contiene, de modo que: “negar este posicionamiento [en relación a la ideología y valoración que “colonialismo” tiene] es caer en una ceguera epistemológico-política que no hace más que naturalizar, y en última instancia legitimizar (...), las relaciones de poder que constituyeron el colonialismo” (s/n).

El autor se opone así a la neutralidad del colonialismo y finaliza su texto haciendo una referencia al concepto propiamente tal: “lo que se ha llamado colonialismo hace alusión (entre otras cosas) a una geopolítica basada en la violencia y donde hubo ganadores y perdedores, vencedores y vencidos” (s/n).

Iris Gareis en su artículo “Identidades latinoamericanas frente al colonialismo. Una apreciación histórico-antropológica”, que funciona como introducción al dossier *Colonialismo e identidad cultural*, rescata el concepto de colonialismo no sólo en relación a la dominación

política y la explotación económica, sino que pone el énfasis en su aspecto cultural: “como por ejemplo, la influencia ejercida por el dominio colonial sobre las identidades culturales de los colonizados” (11). Además, esta autora hace una revisión comparativa del colonialismo portugués y español, desde el siglo XV hasta la actualidad, deteniéndose en aspectos históricos como los afanes evangelizadores y civilizadores que respaldaban las acciones colonizadoras de ambas naciones europeas en América y da cuenta de la base ideológica del colonialismo: la presunta inferioridad del otro (12). La autora establece que después de las guerras de Independencia y hasta nuestros días se mantienen formas de colonialismo en las sociedades de la región. En este punto, se acerca mucho al concepto de colonialismo que se utilizará para esta investigación y que aplica aún en nuestros días.

El texto de Gareis se centra principalmente en el problema de la identidad en relación al colonialismo: la identidad de la que son despojados los colonizados y la identidad que son obligados a asumir por los colonizadores.

Otra mirada al colonialismo es la del grupo de investigadores entre los que se encuentran Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Edgardo Lander, Santiago Castro-Gómez, Catherine Walsh, Eduardo Restrepo, Arturo Escobar y otros, unidos en el Programa de Investigación Modernidad/Colonialidad. Más que colonialismo, ellos utilizan el término “colonialidad” ligado al de modernidad. El colonialismo sería constitutivo de la modernidad, entendiendo ésta como un proyecto totalizante que periferializa al resto del mundo que no es Europa moderna y se encuentra dominado y encubierto como América Latina (Escobar 2003); todo esto ligado a la noción de “falacia desarrollista” de Dussel.

Dentro de los conceptos que desarrolla este programa, hay algunos que resultan especialmente útiles e interesantes para la presente investigación. Se trata de “colonialidad del poder”, sugerido por Quijano: “un modelo hegemónico global del poder, instaurado desde la Conquista, que articula raza y labor, espacio y gentes, de acuerdo con las necesidades del capital y para el beneficio de los blancos europeos” (Escobar, 2003, 62), que puede servir para entender el sistema del trabajo doméstico, y “colonialidad del ser”, de Maldonado-Torres, que es “la dimensión ontológica de la colonialidad en ambos lados del encuentro” y que apunta al “exceso ontológico” que se produce cuando seres particulares se imponen sobre otros y la supresión como resultado de ese encuentro (62), para entender el vínculo entre empleados domésticos y patrones.

En un texto que recoge los postulados de Castro-Gómez en un seminario, Víctor Hernández define el colonialismo según Marx, quien lo considera parte de un pasado feudal precapitalista, algo transitorio, derivativo y consecuencia de la expansión del capitalismo (149-150). Luego de exponer esta visión marxista, Castro-Gómez distingue colonialismo: “la ocupación de un territorio, por parte de un reino (o Estado) colonial, de tierras que no le pertenecían y que una vez conquistadas son administradas económica y políticamente” (150), diferenciándolo de “colonialidad”, que: “se refiere a la dimensión cultural, a la herencia cultural

del colonialismo. Es una dimensión simbólica que se constituye por el colonialismo y que persiste después del mismo” (150).

Por su parte, Aimé Césaire, en *Discurso sobre el colonialismo*, entiende el término como una empresa económica y de dominación que ha sido impregnada por el cristianismo y una idea falsa de civilización que además lleva a la barbarie y deshumanización de los mismos colonizadores (13-22).

Para efectos de esta investigación, el colonialismo será entendido como la sujeción de un individuo a otro que pertenece a una cultura diferente. Esta sujeción —en la línea de lo propuesto por Castro-Gómez, en cuanto colonialidad— no obedece sólo a un parámetro económico, sino que abarca también todas las expresiones culturales del individuo sujetado: intelectualidad, religiosidad, etnia, identidad. Por otro lado, siguiendo a Gareis, se entiende que el colonialismo sigue plenamente vigente en las obras que se trabajan y además, es cuestionado en ellas.

Una vez establecido el concepto de colonialismo que se usará en esta investigación, corresponde dar un paso más allá, y pasar al nivel de la crítica.

Una de las formas de cuestionamiento al colonialismo posible de rastrear en la literatura es el pensamiento decolonial. Alejandro de Oto señala que el pensamiento decolonial engloba manifestaciones o formas de subjetivación que se articulan allí donde la “herida colonial” sigue abierta. Es decir, “modos de subjetivación que actúan en el momento exacto donde no se naturalizan las relaciones sociales de la colonialidad [...] porque es evidente, tanto por su despliegue práctico como por la crítica intencional llevada a cabo, la sumisión de género, de clase, étnica, racial y económica de la modernidad colonialidad” (s/n). Este pensamiento es una respuesta y en ese sentido, un cuestionamiento al colonialismo desde y por parte de América Latina. Se diferencia de otras críticas al colonialismo porque “se organiza a partir de la crítica a la matriz colonial del poder y en la articulación de múltiples genealogías que se diseminan a escala planetaria” (s/n).

Castro-Gómez y Grosfoguel, en el prólogo de su libro *El giro decolonial*, recorren los postulados de diferentes planteamientos críticos al colonialismo, como la modernidad/colonialidad y la teoría poscolonial anglosajona. Ellos plantean la necesidad de una “*decolonialidad que complementa la descolonización* llevada a cabo en los siglos XIX y XX” (17) y en relación a eso buscar un pensamiento heterárquico (Kontopoulos, 1993) que logre articular un nuevo lenguaje fuera del paradigma de las ciencias sociales eurocéntricas.

En cuanto al giro des-colonial propiamente tal, el concepto es de Nelson Maldonado-Torres y hace referencia a “un cambio radical en la actitud del sujeto que confronta o es testigo de la expansión de este mundo de amos y esclavos” (66).

En el marco de esta tesis, se considerará como cuestionamiento al colonialismo, cualquier acción por parte de quienes son víctimas de él, que vaya en dirección a intentar revertir esa sujeción. Esta noción permite un campo amplio de acciones, reacciones y

movimientos del poder; siguiendo en parte, lo que Foucault define como “microfísica del poder”, al proponer que las relaciones de poder “no son unívocas; definen puntos innumerables de enfrentamiento, focos de inestabilidad cada uno de los cuales comporta sus riesgos de conflicto, de luchas y de inversión por lo menos transitoria de las relaciones de fuerza” (36). Dentro de esta forma de entender el poder es que se localiza mi propuesta de empoderamiento y cuestionamiento al colonialismo.

Para poder llegar a ese cuestionamiento, sin embargo, los individuos que están sujetos al colonialismo primero deben empoderarse.

Un primer antecedente del empoderamiento, visto desde una matriz filosófica, puede rastrearse en la propuesta que Hegel hizo en *La fenomenología del espíritu*. En “Independencia y sujeción de la autoconciencia: Señorío y servidumbre”, segmento conocido también como la “Dialéctica del amo y el esclavo”, el pensador alemán se refiere a la necesidad de la conciencia de entrar en relación con otra para adquirir autoconciencia. En esta lucha por el reconocimiento aparece el problema de la independencia, representado a través de la vinculación entre señor y siervo y su relación mediata o inmediata con las cosas. Para Hegel, estas posiciones no son estáticas; de hecho, se invierten. En el último momento de la relación entre ambas conciencias, esto es, la inversión, resulta especialmente relevante la relación que ellas sostienen con las cosas. En este sentido, apunta que:

...el señor se relaciona *con la cosa de un modo mediato, por medio del siervo*; el siervo, como autoconciencia en general, se relaciona también de un modo negativo con la cosa y la supera; pero, al mismo tiempo, la cosa es para él algo independiente, por lo cual no puede consumir su destrucción por medio de su negación, sino que se limita a *transformarla*. Por el contrario, a través de esta mediación, la relación *inmediata se convierte*, para el señor, en la pura negación de la misma o en el *goce* [...]. La apetencia no podía lograr esto a causa de la independencia de la cosa; en cambio el señor, que ha intercalado al siervo entre la cosa y él, no hace con ello más que unirse a la dependencia de la cosa y gozarla puramente, pero abandona el lado de la independencia de la cosa al siervo, que la transforma (118).

Entonces, en su relación con la cosa, vemos que el siervo y el señor se encuentran en posiciones diferentes. A pesar del nivel de superioridad o independencia que el señor tiene frente al siervo —que está encadenado a la dependencia—, el siervo tiene una relación más independiente con la cosa, la puede transformar. Es por esto que puede postularse una superioridad dialéctica del siervo sobre el señor, tomando en cuenta que:

...la *verdad* de la conciencia independiente es, por tanto, la *conciencia servil*. Es cierto que ésta comienza apareciendo *fuera* de sí y no como la verdad de la autoconciencia. Pero, así como el señorío revelaba que su esencia es lo inverso de aquello que quiere ser, así también la servidumbre devendrá también, sin

duda, al realizarse plenamente lo contrario de lo que de un modo inmediato es; retornará a sí como conciencia *repelida* sobre sí misma y se convertirá en verdadera independencia (119).

Desde el punto de vista de la relación con las cosas, el siervo parece en una posición más ventajosa que la del señor —es capaz de lograr la independencia de ella, mientras que el señor se mantiene en la dependencia de la cosa— y esto es lo que puede entenderse como una superioridad dialéctica del siervo sobre el señor.

Si bien hay que tener presente que Hegel está planteando todo esto desde la esfera filosófica, de la conciencia que tiene el individuo, describiendo una dialéctica en la que el señor se encuentra en una posición de dependencia y el siervo en la de independencia —que también puede verse como una inversión de las jerarquías tradicionales de poder entre estos dos sujetos—, es posible relacionarla con el empoderamiento de los trabajadores domésticos, que los lleva, en algunos casos, a una posición de superioridad sobre sus empleadores. De esta forma, en el pensamiento hegeliano se configura un primer acercamiento al concepto de empoderamiento que interesa para esta tesis. Esta matriz filosófica, como veremos a continuación, tiene un correlato en el mundo social. Es por ello que el empoderamiento puede ser visto también desde una perspectiva sociológica.

Una definición de empoderamiento surgida de esta vertiente es la que aporta Gita Sen, quien lo explica en términos literales: empoderamiento sería cambiar las relaciones de poder en favor de quienes no tenían poder antes del cambio (121 y ss.). Sen analiza los distintos significados y extensiones de “poder”: control, capacidad de ser y expresarse, acceso a recursos externos, entre otros. Establece que el empoderamiento influye en la autopercepción de las personas y en el control que tienen de sus vidas y ambientes materiales. Además, el empoderamiento no puede transferirse de una persona a otra, ya que los cambios deben ser propios: “las personas se empoderan a sí mismas” (127).

Por otro lado, plantea que el proceso de empoderamiento, precisamente por ser un cambio en las relaciones de poder, puede llevar a disturbios (127). Esto último está en íntima relación con la hipótesis de esta investigación, el empoderamiento de los empleados domésticos lleva al “disturbio” de cuestionar el colonialismo implícito en su relación con los empleadores y la desestabilización que eso conlleva en la relación entre ambos.

Por su parte, Sonia Montañó, también desde una mirada sociológica, aborda el concepto de empoderamiento, apoyándose en Durston y lo define como “el proceso por el cual la autoridad y la habilidad se ganan, se desarrollan, se toman o se facilitan” (366). Señala asimismo que el empoderamiento es la “antítesis del paternalismo, la esencia de la autogestión, que construye sobre las fuerzas existentes de una persona o grupo social sus capacidades para ‘potenciarlas’, es decir, de aumentar esas fuerzas preexistentes” (366). Esta última parte, también enlaza con la investigación propuesta, por cuanto el paternalismo es una de las

características de los empleadores y su antítesis, el empoderamiento, estaría en manos de los empleados domésticos como una forma de cuestionar también ese paternalismo.

En la mayoría de los casos, se liga directamente el empoderamiento con las mujeres y la pobreza. No es de sorprender, pues tradicionalmente las mujeres pobres son quienes se encuentran más abajo en lo que podría ser una “estructura del poder”. Siguiendo esta lógica, en un estudio dedicado al empoderamiento femenino, Cecilia Fraga propone que:

el empoderamiento de las mujeres es uno de los principales instrumentos de investigación de las condiciones en que ellas viven en relación a los hombres. En este sentido, la noción de empoderamiento cobra relevancia como forma alternativa de percibir el poder y el desarrollo, de abajo hacia arriba y como aporte de las bases que apunta tanto al cambio individual como a la acción colectiva (2707).

Este empoderamiento femenino desde la pobreza calza con los sujetos de estudio de esta investigación, empleados domésticos, en su mayoría mujeres.

También desde las ciencias sociales, María de los Ángeles Pérez Villar y Verónica Vázquez García abordan el empoderamiento de mujeres indígenas mediante el trabajo y el acceso a financiamiento. Desde esta perspectiva, definen empoderamiento como “el aumento en la capacidad de las mujeres para ampliar sus opciones de vida y tomar sus propias decisiones. Puede ser visto en tres dimensiones: personal, relaciones cercanas y colectivo” (187). Estas tres dimensiones que las autoras distinguen, también pueden rastrearse y analizarse en la investigación aquí propuesta, dado que sus representaciones presentan un empoderamiento que se mueve en dichos niveles. Por lo tanto, se aplicará también esta propuesta a la tesis.

Finalmente, Carmen Silva y María Loreto Martínez, elaboran el texto “Empoderamiento: Proceso, nivel y contexto”, desde la perspectiva de la psicología social y comunitaria. Ellas plantean que el concepto de empoderamiento en psicología comunitaria tiene una orientación valórica e implica un proceso con componentes cognitivos, afectivos y conductuales. De esta manera, las autoras trabajan el término a partir de cuatro componentes relevantes: empoderamiento como valor, como proceso, situado en un contexto y experimentado en distintos niveles del agregado social.

El empoderamiento como valor “implica un tipo de intervención comunitaria y de cambio social que se basa en las fortalezas, competencias y sistemas de apoyo social que promueven el cambio en las comunidades” (s/n). Por lo tanto, se basa en los aspectos positivos del comportamiento y se entiende como una acción comunitaria, no individual.

A continuación, el texto abarca el empoderamiento como proceso cognitivo, afectivo y conductual mediante el cual las personas, las organizaciones y las comunidades ganan control sobre sus vidas. Lo que implica que antes del proceso de empoderamiento, estas entidades no tenían control sobre sus vidas. Desde la perspectiva psicológica social comunitaria, el

empoderamiento no se produce solo de manera espontánea, sino que cuenta también con el apoyo de un experto que ayuda y guía a quienes están en este proceso para tener éxito en él. Adicionalmente, puede estudiarse como un proceso en contexto y en este punto, Silva y Martínez citan a Trickett (1994) quien señala que “la cultura y el contexto afectan la definición misma del concepto de empoderamiento, (...) el empoderamiento cobra sentido como tal cuando responde a la diversidad de condiciones y necesidades dadas por el contexto local, que tiene un trasfondo histórico, sociopolítico y sociocultural” (s/n). De modo que el empoderamiento debe ser puesto en contexto, ya que situaciones que pueden representar empoderamiento en un contexto determinado, pueden no serlo en absoluto, en un contexto diferente.

Uno de los aspectos más interesantes de este texto y que se conecta con el propósito de esta tesis es el su propuesta del concepto de “contexto empoderador”, que define ampliamente como “entornos potenciadores de procesos de empoderamiento” (s/n). Es decir, un empoderamiento personal, comunitario u organizacional apoyado por en el entorno en que se desenvuelven los individuos. Volveré sobre este concepto cuando analice los entornos sociales en los que se han producido las representaciones de trabajadoras domésticas empoderadas, así como el contexto social interno de las representaciones mismas —es decir, revisar el si el contexto en que se desarrollan las películas y novelas, especialmente, se trata en sí de un contexto empoderador según los términos de Silva y Martínez.

Para complementar el concepto de empoderamiento, es preciso establecer también el modo en que se entiende el poder. En esta investigación se trabajará el poder desde la perspectiva que propone Michel Foucault en *Vigilar y Castigar* y sobre la que vuelve después en textos como *Microfísica del poder*. Una de las propuestas más interesantes que hace el francés sobre el poder tiene que ver con su relación con los cuerpos. Desde esa perspectiva y en cuanto son trabajadores manuales, se asocia al poder que tienen los empleadores sobre los cuerpos de sus trabajadores domésticos. De este modo, afirma Foucault que: “el cuerpo (...) está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción, pero en cambio, su constitución como fuerza de trabajo sólo es posible si se halla inmerso en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado)” (35). Son precisamente esas relaciones de poder y sus cambios —la representación del vínculo entre trabajador doméstico y patrón— las que se estudian en este trabajo, de manera que esta propuesta teórica resulta de gran utilidad.

Por otro lado, Foucault entiende el poder no como algo emanado desde las altas esferas “hacia abajo”, sino como una compleja red de relaciones de poder que se apoyan en los diversos participantes. Es lo que denomina “microfísica del poder”:

...el poder que en ella se ejerce no se conciba como una propiedad, sino como una estrategia, que sus efectos de dominación no sean atribuidos a una ‘apropiación’, sino a disposiciones, a maniobras, a tácticas, a técnicas, a funcionamientos; que se descifre en él una red de relaciones siempre tensas,

siempre en actividad, más que un privilegio que se podría detentar; que se le dé como modelo la batalla perpetua más que el contrato que opera un traspaso o la conquista que se apodera de un territorio (36).

En otras palabras, busca entender y explicar el poder mediante las relaciones de los implicados en él, tanto quienes lo detentan como quienes lo “padecen”. Es especialmente relevante para esta tesis, el hecho de que este autor proponga que las relaciones de poder, la microfísica del poder están constantemente en tensión, son inestables y no se configuran de la manera “tradicional” de uno sobre otro de manera permanente y definitiva. Por el contrario, la propuesta de Foucault permite abarcar las desestabilizaciones que se producen dentro de las relaciones de poder y rastrear el conflicto que puede permanecer oculto o bien expresarse, por ejemplo, luego del empoderamiento del sometido en estas relaciones de poder. Tal como lo afirma en *Vigilar y castigar*: “[Las relaciones de poder] no son unívocas, definen puntos innumerables de enfrentamiento, focos de inestabilidad que comportan riesgo de conflicto, de luchas y de inversión, por lo menos transitoria, de las relaciones de fuerzas” (37). Es uno de esos puntos de inestabilidad y de quiebre en el que se localizan las relaciones de poder que se estudian en esta investigación y abarca la manera en la que ese micropoder que se establece en el ámbito doméstico se ve cuestionado e invertido temporalmente. Es claro, entonces, que los planteamientos sobre el poder de Michel Foucault constituyen una plataforma adecuada para funcionar como soporte teórico y conceptual a esta tesis.

Otro de los conceptos centrales de esta investigación es el de representación.

Stuart Hall ha trabajado este tema en extenso y me remitiré al concepto de representación que desarrolla en su libro *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. En este trabajo, Hall parte de una definición clásica y simple de representación: “Representation means using language to say something meaningful about, or to represent, the world meaningfully, to other people”¹⁵ (15). A partir de esta base, el autor va introduciendo distintos enfoques sobre cómo el lenguaje produce sentido en la representación, como por ejemplo el discursivo. Acerca de este enfoque, Hall plantea que se basa no sólo en cómo el lenguaje y la representación producen sentido, sino en cómo el conocimiento producido por un discurso particular se conecta con el poder, regula conductas, construye identidades y subjetividades y define la forma en que algunas cosas son representadas, pensadas, practicadas y estudiadas (6). Es la noción de representación contenida en este enfoque y que entiende el lenguaje de manera amplia —es decir, que abarca no sólo el lenguaje oral y el escrito, sino la música, las imágenes y todo tipo de código compuesto por signos—, la que se utilizará en el marco de esta tesis. Esto resulta especialmente adecuado, al considerar que se está trabajando con una nueva forma de representar la relación entre trabajadores domésticos y sus empleadores y se busca ver qué correlato existe entre la sociedad en la que se producen

¹⁵ “Representación significa usar el lenguaje para decir algo con sentido sobre o para representar el mundo significativamente a otras personas”. (La traducción es mía).

dichas representaciones y las representaciones mismas, rastreando los posibles cambios sociales, legales, políticos y relacionales que puedan potenciar este cambio en la manera tradicional de representar esta relación.

Los conceptos que se han definido anteriormente encuentran un grado de concreción importante en el trabajo doméstico propiamente tal, cuyo desarrollo histórico y estado actual en América Latina también debe ser observado para efectos de esta tesis.

2. ACERCA DE LAS OBRAS DEL CORPUS:

En cuanto a la bibliografía primaria, referida directamente a las obras del corpus, revisaré primero la que corresponde a la película mexicana de 2008, *Parque Vía*.

No fue posible encontrar trabajos académicos al respecto, sin embargo, existe una serie de reseñas y críticas de cine sobre esta obra que dan cuenta de algunos aspectos interesantes de esta cinta.

La primera de ellas es de Ignacio del Valle, quien hace un análisis fílmico de los planos y diferentes recursos de la película, al tiempo que destaca su función doblemente poética cristalizada en “una batalla entre dos formas opuestas de acercarse a las cosas” (s/n).

En el catálogo de uno de los festivales en los que participó este film: “19th Films from the South Festival: Film Fra Sør” realizado en Oslo, Noruega del 8 al 18 de octubre de 2009, un crítico que firma como B.B. describe la película como: “skillfully and stylistically assured film, with taciturn and intimate studies of the few people in the story¹⁶” (28) y destaca que “the film is visually strong, relying heavily on close studies of interesting faces¹⁷” (28). Es una reseña muy breve que se enfoca en los aspectos característicos de la película.

En relación a la presente tesis, las dos citas rescatadas dan cuenta de aspectos que resultan interesantes: el estudio íntimo de los personajes, por un lado —que afirma la manera en que la película se adentra en los personajes de la señora y de Beto, y especialmente en la relación entre ellos—; y por otro lado, al referirse a la dedicación que la cinta pone en los rostros de los protagonistas, se enlaza con la importancia de la diferencia étnica como forma de representación que da cuenta del colonialismo que impera en las relaciones laborales que presenta *Parque Vía*.

Desde una perspectiva más académica dentro de estudio del cine, esta reseña establece que “the film belongs to the new Latin American hyper-realistic school and has more

¹⁶ “Film hábil y estilísticamente seguro, con estudios íntimos y taciturnos de las pocas personas de la historia”. (La traducción es mía).

¹⁷ “La película es visualmente potente, descansando fuertemente en estudios cercanos de rostros interesante” (La traducción es mía).

in common with Lisandro Alonso's formalism than countryman Carlos Reygadas' nihilism¹⁸ (28). Así, sitúa esta obra dentro de una escuela que se caracteriza por el realismo y la atención casi obsesiva que el director presta a los detalles. Este último rasgo será destacado una y otra vez en las críticas y reseñas dedicadas a *Parque Vía*.

Resulta interesante rescatar que esta crítica sitúa a *Parque Vía* más cerca de la influencia del argentino Alonso que de Reygadas; mientras que otros críticos, como Peter Bradshaw en una reseña que le dedica a la cinta en la revista *Sight & Sound. The International Film Magazine*, señalan que esta película está claramente influenciada por Reygadas.

En el mismo número de la citada revista, María Delgado se detiene también sobre el aspecto social de la película: "The film shows a terrific eye for detail, crafting a portrait of both Beto and the social hierarchies of Mexican society without ever falling in the trap of overdramatisation¹⁹" (20). De esta manera, da cuenta de la importancia que las jerarquías sociales y de poder juegan dentro de esta obra y que son fundamentales para el análisis que se llevará a cabo en esta investigación.

Edward Champion ahonda un poco más en este aspecto de la cinta y se refiere también a la muy interesante división entre mundo exterior y mundo interior que explota Rivero en *Parque Vía*. Afirma que "this troubling series of dilemmas isn't just limited to class. There's an interesting dialectic here, operating often in a yin-yang between the interior and exterior worlds²⁰" (s/n). La dialéctica o más bien la forma binaria de entender la realidad a la que alude este autor, además de ser interesante, se suma a otras que también rodean las representaciones de trabajadores domésticos y sus empleadores, y que han sido explotadas por autores como José Donoso.

Champion da un paso más allá y critica la manera que tiene Rivero de encerrar a sus personajes en un rol social que en ocasiones, le juega en contra: "Rivero's intimacy is often false, and that's only because his characters are locked into specific society roles that we might perceive if only we could get beyond the class system²¹" (s/n). Quizás la posibilidad de ir más allá del sistema de clases, que parece tan remota para Champion, sea lo que permite interpretar de otro modo el tan violento como inesperado final de la película. Sin embargo, creo que dentro

¹⁸ "El film pertenece a la nueva escuela híper realista latinoamericana y tiene más en común con el formalismo de Lisandro Alonso que con el nihilismo de su compatriota Carlos Reygadas". (La traducción es mía).

¹⁹ "El film muestra un gran ojo para el detalle, creando un retrato tanto de Beto como de las jerarquías sociales de la sociedad mexicana, sin caer jamás en la trampa de la sobredramatización" (La traducción es mía).

²⁰ "Esta problemática serie de dilemas no está sólo limitada a la clase. Hay una interesante dialéctica aquí, operando a menudo como yin-yang, entre el mundo interior y el exterior" (La traducción es mía).

²¹ "La intimidad de Rivero a menudo es falsa y eso es sólo porque sus personajes están insertos en roles sociales específicos que podemos percibir solamente si logramos ir más allá del sistema de clases" (La traducción es mía).

de la lógica de la película, los roles de cada personaje no pueden ni deben entenderse fuera de los parámetros de clase y raza.

Volviendo sobre el inesperado final de la película, es posible encontrar un comentario al respecto en el texto de Martín Turnes “Una historia mínima mexicana”. En éste, el autor afirma que “*Parque Vía* es una película de observación que sorprende y rompe con todo, incluso con la vida del personaje, que furioso por la venta de la casa y al ver que no consigue otro trabajo, desata su ira y quebranta la ley, aunque haciéndose cargo por completo de sus hechos” (s/n). Me parece que esta interpretación reduce completamente el sentido de la acción final de Beto y se aleja de manera radical de la esencia de la película. Se trata de una interpretación muy pobre de la película y que desconoce su significado más íntimo. No estamos frente al arrebato de un hombre violento que actúa por furia, se trata de una acción cuidadosamente planificada y motivada por un empoderamiento del trabajador sobre su empleadora. Evidentemente, no es un odio desatado por la pérdida de un trabajo y la imposibilidad de encontrar otro, estamos hablando de algo mucho más profundo e imbricado.

Al contrario de Turnes, Stéphane Caillet tiene una visión más fina sobre la relación entre los protagonistas y se acerca, a través de lo que denomina como exclusión y dominación, a la idea de colonialismo que se maneja en esta tesis. Caillet establece que:

En filmant ce processus d'exclusion aliénante, Rivero décrit avec pertinence la fracture sociale mexicaine : les classes populaires sont maîtrisés par des dominants qui les asservissent grâce à des tâches ingrates et en les abreuvant de flots d'informations télévisés anxiogènes. Ils s'enferment ainsi dans la peur de l'autre et du monde extérieur. La bourgeoisie, qui cherche à préserver ses acquis et ses privilèges, peut ainsi dominer tranquillement et éviter toute contestation violente. C'est ainsi que vit Beto ; il passe tout son temps cloîtré dans la demeure, travaillant et regardant une télévision abrutissante. Chacune de ses sorties dans un univers de bruits, de klaxons et de foule est une véritable épreuve, qui l'amène jusqu'à l'évanouissement. Le jeune cinéaste fait ainsi quelques incursions discrètes dans les rues de la capitale, son personnage documentaire observant de loin les quartiers pauvres qui sont confinés derrière une frontière de classe. Cette figure de la frontière tient d'ailleurs un rôle essentiel dans *Parque Vía* : le vieux gardien hésite constamment à franchir le pas de sa porte ; il a également un rapport presque familial avec sa propriétaire, sans jamais dépasser la ligne qui marque leur statut. Muré et exclu de la modernité environnante, il fait son deuil, le futur lui apparaissant effrayant et tellement lointain. Cela entraîne une frustration chez un personnage qui retient sa rage, le poing serré, jusqu'à une explosion de violence finale qui l'amène à l'emmurement total. Cette exclusion ne peut amener que la violence et la révolte

contre des classes dirigeantes, qui ne l'ont toujours pas compris. La réflexion de Rivero est alors très juste²² (s/n).

Así, Caillet rastrea, en *Parque Vía*, la manera en que la familia de los empleadores va construyendo la realidad de Beto, rodeándolo de imágenes de violencia —a través de los diarios viejos que le entregan para que se entretenga, de las salidas en las que acompaña a la señora por barrios ruidosos y violentos de la capital mexicana y también mediante los programas de televisión que Beto ve— que van configurando, según este crítico, el encierro de Beto en sus funciones domésticas. Caillet propone que ese encierro es necesario para que la clase dominante mantenga sus privilegios y su control sobre este trabajador doméstico; incluso sugiere que es la familia burguesa la que propicia la enfermedad de Beto —supongo que se refiere a la evidente agorafobia del personaje— para mantenerlo encerrado y excluido en su trabajo. Se trata, bajo esta mirada, de la más maquiavélica explotación. Una explotación que es motivo de la furia que mueve al protagonista en su acto de violencia final. Esta interpretación del final, a pesar de que no es la misma que yo propondré en mi análisis de la película, me parece más acertada que la de Torres.

Finalmente, Caillet califica esta ópera prima como el anuncio de un interesante cine social por parte de Rivero.

Por último, Mario Martínez en “El sonido minimalista en el cine mexicano: aciertos y desconciertos” realiza un trabajo interesante acerca del sonido —y la falta de él— en *Parque Vía*. Relaciona el efecto que el silencio, el encierro y el sonido excesivo de las escasas salidas al exterior tienen sobre Beto, el protagonista. Dice: “el encierro le ha provocado una especie de agorafobia. ¿Cómo nos damos cuenta de esto? La respuesta es: gracias al sonido. Cuando el personaje sale a la calle, los ruidos de la ciudad se hacen insoportables, muy fuertes. El hecho de que los efectos sonoros se salgan de lo común hace que el espectador se sienta incómodo, haciéndolo participe de la incomodidad del personaje en el exterior” (s/n). De manera que mediante esta estrategia, Rivero logra que la angustia del personaje pueda ser vivida también por la audiencia, creando una complicidad con Beto que, sin embargo, no logra que el

²² Al filmar este proceso de exclusión alienante, Rivero describió acertadamente la brecha social mexicana: las clases populares son controladas por las clases dominantes que las esclavizan a través de tareas domésticas y flujos de información televisiva que provocan ansiedad. Así, están encerrados y temerosos del mundo exterior. La burguesía, que busca preservar sus privilegios, puede así dominar en silencio y evitar cualquier protesta violenta. Así vive Beto: pasa todo el tiempo encerrado en la casa, en su trabajo y viendo una televisión que adormece la mente. Cada una de sus salidas a un universo brutal ruidos, cláxones y multitudes es una verdadera prueba que lo hace desmayar. El joven cineasta hace algunas excursiones discretas por las calles de la capital, de carácter documental, observando desde lejos los barrios pobres que limitan detrás de una frontera de clase. Esta figura de la frontera también tiene un papel clave en *Parque Vía*: el cuidador vacila constantemente sobre franquear la puerta; igualmente, tiene una relación casi familiar con la dueña de la casa, pero nunca excede la línea que marca su estado. Amurallado y excluido de la modernidad que lo rodea, hecho el duelo, el futuro le parece aterrador y lejano. Esto provoca la frustración en un personaje que contiene su rabia, su puño cerrado, hasta una explosión de violencia final que lleva al encierro total. Esta exclusión sólo puede conducir a la violencia y a la rebelión contra las clases dominantes que todavía no han comprendido. La reflexión de Rivero es, entonces, muy justa”. (La traducción es mía).

espectador prevea la última reacción del cuidador. Esta propuesta de Martínez, en la que junto a *Parque Vía* analiza dos películas más, es la que tiene el corte más académico, destacando entre el resto de los trabajos citados que son críticas y reseñas compuestas por expertos en cine.

A estas se suma una entrevista al director y los protagonistas realizada en Locarno, Suiza a propósito de su participación en el Festival Internacional de Cine de Locarno realizada por Sergio Ferrari. Esta entrevista resulta interesante para esta investigación, porque revela la relación familiar y laboral de los actores, lo que resultará importante al momento de analizar el film y establecer desde qué punto de vista se representa el trabajo doméstico en él y cómo se configura la relación entre empleadores y empleados dentro y fuera de la pantalla.

Una situación distinta es la de la película chilena *La nana*, que causó un impacto más profundo a nivel nacional y motivó una serie de críticas, crónicas y artículos de diversa índole al respecto. Recojo los artículos de corte académico, por ser los más cercanos a este tipo de investigación.

La revista electrónica evolutiva americanista *Nuevo Mundo*, *Mundos Nuevos* publicó cuatro artículos relacionados con esta película. El primero de ellos, de María Eugenia Albornoz, destaca, entre otras cosas, el poder y el control que Raquel, la protagonista, tiene dentro de la casa; lo que está en la línea del empoderamiento que propone esta investigación. Además, la autora se detiene en la representación disminuida de los hombres en el ambiente de la casa y los poderes femeninos que regulan el ámbito doméstico y se reparten entre empleada y empleadora. Adicionalmente, Albornoz hace un trabajo con los cuerpos de los personajes.

Por su parte, Romané Landaeta pone el énfasis en lo cotidiano de la película, que llevado al cine, obliga a reflexionar. Alude también al poder femenino en desmedro de lo masculino en el hogar y las microjerarquías de poder y presta atención a la cuestión etaria entre las mujeres. Por otro lado, también hace referencia al lenguaje corporal, en especial relacionado con los silencios y la enfermedad.

Aude Argouse entiende la película como una “una alegoría viva y pertinente del Chile contemporáneo y de su capital, Santiago, luego de veinte años de Concertación política” (s/n) y desde esta óptica relaciona personajes y situaciones con la Concertación y el fin de la dictadura.

Finalmente, Manuel Gárate comienza haciendo una descarnada descripción de lo más oscuro del servicio doméstico en Chile, las humillaciones, las discriminaciones y malos tratos, para llegar a una visión un poco más optimista de la situación, dando cuenta de los avances — previsionales, legislativos y de protección social— que se han conseguido en el campo del trabajo doméstico. Por otro lado, afirma que la comparación con Europa es simplemente imposible, dada la diferencia en cuanto a protección social entre ambas sociedades. Propone hacer un juicio contextualizado de esta realidad en particular.

Recojo también dos entrevistas realizadas al director de la cinta, ya que en ellas habla sobre la relación entre empleados y empleadores en el trabajo doméstico y cómo su experiencia personal con el tema permea la película. Desde ese punto de vista, resultan especialmente útiles al momento de analizar *La nana*. Me refiero a una entrevista concedida por Sebastián Silva a Marcela Escobar para la revista *El Sábado* del diario *El Mercurio* titulada “Retrato puertas adentro” y a “La nana: cómo se hizo la película chilena más elogiada del año”, entrevista hecha por Rodrigo González a Silva y Pedro Peirano, guionista de la cinta para la versión *online* del diario *La Tercera*.

La muy premiada cinta peruana *La teta asustada*, junto con las correspondientes críticas de cine y varias entrevistas a su directora que aportan interesantes datos al análisis, también motivó algunos estudios académicos.

Nuevo Mundo, *Mundos Nuevos*, la misma revista que dedicara varios artículos a *La nana*, también publica un texto de Marie-Eve Monette sobre dos de las obras de Claudia Llosa: *Madeinusa* y *La teta asustada*. En su texto “Negociaciones entre la cultura andina y la cultura urbana limeña en *Madeinusa* y *La teta asustada* de Claudia Llosa”, Monette se enfoca en las complejidades culturales que se presentan en ambas películas al ser sus protagonistas exponentes de la cultura andina en el contexto urbano. En este sentido, destaca la forma en que ambas películas representan el modo en que el consumismo e individualismo afectan destructivamente a las culturas e identidades indígenas. En el caso de *La teta asustada* hace hincapié en la familia de Fausta que al insertarse en el contexto urbano de Lima “se ha sometido a la homogenización de las formas culturales y materiales de la capital” (18), lo que ha llevado también a la “desconexión de los andinos de las barriadas con la tierra” (19). Esa desconexión es parte también de una aculturación de la familia de Fausta que “también conlleva la suspensión de la memoria histórica” (20). Esto, sin embargo, no es así en el caso de la protagonista, Fausta y su madre, Perpetua, que no pueden olvidar la violencia de la que fueron víctimas y desde ahí se niegan a aculturarse en el ámbito urbano.

La autora también se detiene en el uso que en la película se le da a la papa “símbolo fuerte de la identidad andina” (22).

Finalmente, establece que Fausta y Madeinusa —protagonistas de *La teta asustada* y *Madeinusa*, respectivamente— son “representantes de la resistencia y la fuerza andina que desmitifican la imagen victimizada de los indígenas del Perú” (30). En este sentido, se sitúa en una línea similar a la propuesta de esta investigación, que establece un empoderamiento de los trabajadores domésticos, en este caso en particular, de Fausta, sobre sus empleadores.

Por su parte, Vitelia Cisneros en “Guaraní y quechua desde el cine en las propuestas de Lucía Puenzo, *El niño pez* y Claudia Llosa, *La teta asustada*” establece una comparación entre ambas cintas desde su forma de percibir a la mujer hablante en lengua indígena y los rasgos

comunes entre ambas películas: abuso sexual, trauma, canto en quechua y guaraní y también sus diferencias.

Además del aspecto lingüístico de ambas obras, Cisneros hace referencia a la relación entre empleador y empleado en la cinta de Llosa. Dice:

Este aspecto de la relación económica patrón-empleado se subraya sostenidamente a lo largo de la película a través de las negociaciones entre Aída y sus empleados. (...) En estas situaciones el espectador observa una diferencia económica y étnica. La patrona negocia desde una posición solvente, económicamente privilegiada e identificada a rasgos europeos. (...) Al otro lado de las negociaciones están trabajadores como Fausta, de claros rasgos indígenas, o de ascendencia africana, como la sirvienta a la que reemplaza (58).

Es interesante esta forma de enfocar la diferencia étnica y económica de ambos grupos, y cómo esto influye en la manera que se establece la relación entre ellos, ya que comparte ciertos aspectos con los planteamientos de esta tesis.

Tina Escaja reseña la película para *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana* y también se refiere a la diferencia étnica, un rasgo que al parecer resulta ser insoslayable al analizar esta cinta. Así, describe la entrada de la protagonista al trabajo doméstico en una casa donde se mueven personajes contrastados: “la dueña de casa (...) cuya blancura casi albina enfatiza su posición social y racial de poder; y Noé (...) el jardinero quechua sensible y respetuoso. (...) La primera, consistente con su posición y un espacio asociado al colonialismo y al poder, engañará a Fausta robando sus canciones para presentarlas como propias en un concierto y no respetando el pacto...” (280). La reseña se centra en la forma en que Fausta se comporta frente a ese robo cultural y cómo se restablece de su enfermedad al enfrentar a su empleadora y recuperar lo que le pertenece y luego contrasta esto con el trato al que “ha sido sometido un pueblo históricamente explotado, marginado y sentenciado al silencio” (281).

Tal como lo haré yo, esta autora relaciona el poder de un sector con el colonialismo y la explotación de otro y la forma en que la protagonista lidiará con eso, enfrentándose y recuperando lo que le corresponde: en otras palabras, empoderándose.

Finalmente, Gastón Lillo analiza la película a partir de los conceptos de memoria y olvido de Moser, Sarlo, Todorov y Ricoeur, con el enfoque puesto en las ambigüedades de *La teta asustada* en cuanto a la memoria de los acontecimientos políticos de lo que denomina guerra civil peruana y “una lectura de las vías de liberación del trauma de Fausta” (421). En este sentido, se detiene en la forma en que Fausta y su madre se relacionan con la memoria, como un imperativo que pasa de una generación a otra y en la necesidad de preservar la memoria de la madre, enterrándola en su pueblo, como motivo para que la hija entre al trabajo doméstico.

Así, plantea que la memoria de Fausta puede leerse como “la memoria posible de la generación de jóvenes peruanos (...) cuyos padres fueron asesinados, violados, torturados o fueron ‘desaparecidos’ durante la guerra interna” (436) y luego, interpreta el final de la cinta bajo el concepto de los “efectos benéficos del olvido”, como ejemplo del manejo de un pasado trágico.

En cuanto a la presencia del trabajo doméstico en la película y el vínculo entre la protagonista y su empleadora, Lillo afirma que la película se vale de la estructura de los cuentos de hadas que oponen a buenos y malos: “Según este esquema narrativo tenemos: la pérdida madrastra (la patrona) rica, neurótica vieja, y en crisis de creatividad, que traiciona a su sirvienta (Fausta) que a pesar de sus desgracias se mantiene natural, joven y bella, y como una verdadera Cenicienta será liberada por el bueno, dulce, protector y encantador enamorado, el jardinero Noé” (440). De esta forma, entiende la representación de la relación entre empleada y empleador según un modelo muy básico. Me parece que esta forma de verlo deja fuera gran parte de las complejidades y riquezas de la cinta.

En cambio, reconoce que el convenio que la dueña de casa le propone a su empleada se relaciona con el primer contacto colonial español en América Latina. De manera que afirma que “esta escena remite al primer contacto intercultural en el origen de la colonización española en América en el cual Colón intercambia con los indígenas sus ‘perlas de vidrio de poco valor’ por la ‘sumisión’ de éstos (...), lo que resalta aquí es el objetivo final del intercambio (...) es la rentabilidad económica” (442). Y a continuación rescata la diferencia de *La teta asustada* con el intercambio de Colón, afirmando que en el caso de la película, la joven indígena, inserta en el sistema económico de su empleadora: “negocia las condiciones del intercambio y cuando ésta última [Aída] intenta engañarla, será capaz de hacer valer sus derechos” (442). No me queda claro de qué forma Fausta negocia las condiciones con su empleadora y difiere de Lillo en ese punto, pero sin duda, existe un empoderamiento al momento de evitar un engaño y hacer valer sus derechos.

Por último, Lillo plantea que: “El filme nos sitúa de esta manera ante una acción que tiende a la autonomización y empoderamiento (...) del subalterno frente a una relación de dominación y de instrumentalización económica y cultural” (443), que es muy cercano a lo que se propone en esta investigación.

En cuanto a las entrevistas sobre esta cinta, destacan la realizada a Claudia Llosa por el diario El Comercio, para su versión *online* en febrero de 2010. En ella la directora habla sobre el simbolismo y las metáforas que trabaja en *La teta asustada*. Algo similar, pero desde un punto de vista más técnico es lo que aporta la directora de fotografía de esta película, Natasha Braier en una entrevista publicada en la página web *British Cinematographer*, en la que alude al contenido metafórico que funciona como soporte de la narrativa de la obra. Y finalmente, la propia Claudia Llosa entrega una serie de datos acerca del uso del quechua, las

elección de las locaciones y los hechos históricos que motivaron la película en una entrevista ofrecida a Michael Guillén y que aparece en su blog sobre cine, *The evening class*.

Por último, la boliviana *Zona Sur*, también ha cosechado críticas, reseñas y trabajos académicos. En el año 2014 vieron la luz dos tesis de Master en las que se trabajaba con esta cinta.

La primera de ellas, “El mestizo *ch’ixi*. Identidades representadas en *Yvy Maraey: Tierra sin mal*”, de Estelí Puente, se centra en otra película de Juan Carlos Valdivia: *Yvy Maraey*. Apoyándose en conceptos como potscolonialismo y colonialismo interno, se interna en la categorización de identidades, para detenerse particularmente en la de mestizo *ch’ixi* o mestizo abigarrado, en el que conviven identidades opuestas que no llegan a fundirse entre ellas. La autora utiliza la figura del mestizo *ch’ixi* como eje para el análisis de *Yvy Maraey*. En un momento se detiene sobre el mestizo en *Zona Sur* para ver la forma en que el mestizo blanco, representado por la familia de clase alta en decadencia en la película, está necesitado de contacto con el indígena. Liga esto con la situación política de Bolivia, con un presidente de origen indígena —Evo Morales— y con la situación de cambio en el país altiplánico. Así, afirma: “El mensaje de esta película [*Zona Sur*] es, como en *Yvy Maraey*, que las cosas están cambiando y que ya no se puede pensar a la sociedad boliviana de la misma manera. Las relaciones de poder se transforman y ambos grupos, mestizos e indígenas, necesitan dialogar para poder convivir siguiendo otras reglas” (43).

Por su parte, Ana Vega, en su tesis “La representación de la otredad en las películas *La nación clandestina* de Jorge Sanjinés y *Zona Sur* de Juan Carlos Valdivia en tiempos de nación y plurinacionalidad”, sitúa ambas películas en el contexto político y social de Bolivia. A través de un detallado análisis fílmico que también consideraré para mi propio trabajo, se propone “identificar la Otredad, sus dimensiones y las características de los personajes otros” (3). Propone que el cine de Valdivia dibuja un cambio en la Otredad en el contexto boliviano: “...en la película *Zona Sur* de Valdivia, el marginado, discriminado y desterrado deja de ser el indígena y esa carga es asumida por la clase alta y elitista boliviana, pero se mantienen otros niveles de otredades como la de género y sexualidad” (39). Y reflexiona sobre el lugar de esa clase alta en decadencia en una Bolivia donde los tradicionalmente marginados, los indígenas están ahora en el poder político.

Sebastián Morales, en su artículo “Un cine mediterráneo: el espacio fílmico en las películas bolivianas”, analiza el uso del espacio fílmico desde el concepto de la estética de la singularidad y el de espacios dicotómicos. Trabaja con *Zona Sur* centrándose en el espacio de la casa, que es donde transcurre la mayoría de la película. Básicamente analiza la casa como espacio burgués en oposición al espacio indígena o altiplánico y las relaciones dialécticas que se establecen entre las dos clases. Así describe un mundo interior —de la casa, burgués, “jailón”— para una clase y otro mundo externo, del afuera, para la otra clase, el espacio

indígena que el mundo burgués insiste en negar. Junto con esto, el autor también se detiene en varios aspectos técnicos de la obra, como la circularidad de los espacios y la forma en que eso se logra con movimientos de cámara y el uso de espejos, cristales y la arquitectura misma de la casa.

En “Lo más bonito y sus mejores años, Cine boliviano de los últimos 50 años (1964 – 2014)”, Mary Carmen Molina hace una revisión panorámica del cine boliviano, revisando la tradición a través de un análisis comparativo de las obras. También liga a *Zona Sur* con el contexto político y social de Bolivia. Propone que con esta cinta el Valdivia: “inicia una nueva forma de pensar su cine (...) y la reflexión sobre la cultura desde el arte en Bolivia, en el momento de su transformación política inaugurado por la elección de Evo Morales. (...) El quiebre político halla una respuesta en el quiebre cinematográfico de la primera década del siglo XXI, que tiene como la pieza central a la película de Valdivia” (161).

Establece también que la elección del primer presidente indígena marca tan profundamente la forma en que Bolivia se mira a sí misma que eso se refleja también en la producción artística y en las subjetividades que están en juego. De modo que en el cine de Juan Carlos Valdivia: “especialmente en sus dos últimas películas, *Zona Sur* (2009) e *Yvy Maraey* (2013) (...) se asume la construcción de esta subjetividad a partir de la decadencia y el desencanto, la revelación del choque de imaginarios culturales que conviven disímiles” (178-179). Esto es, exactamente lo que sucede al interior de una casa en la que hay trabajadores domésticos: conviven dos cosmovisiones distintas, dos mundos distintos y a veces de manera un tanto conflictiva, pero siempre jerárquica. Es lo que sucede en *Zona Sur*, pero también en *Parque vía*, en *La nana* y especialmente en *La teta asustada*.

Hay también algunas entrevistas al director que aportan datos interesantes en cuanto a su experiencia personal y su posición dentro de la sociedad, desde la que aborda el mundo indígena y la forma en que se relaciona con el mundo mestizo burgués del que proviene este director. En este punto es interesante mencionar que los directores de todas estas películas forman parte de uno de los dos mundos que configuran la relación laboral en el trabajo doméstico: el mundo de los dueños de casa. Se trata en todos los casos de directores de cine que pertenecen a la clase acomodada de sus países y eso determina, sin duda, la mirada desde la que enfocan sus producciones, el matiz desde el que se adentran en la representación y deja un sesgo innegable que se puede rastrear en unos más que en otros.

En una entrevista publicada en *Americas Quarterly*, Juan Carlos Valdivia habla acerca de su relación con el mundo indígena y el hecho de estar o no capacitado para hablar y exponer ese mundo, siendo él perteneciente a otro. Otro punto interesante de esta entrevista es que se detiene en la temática de esta investigación. Al comienzo de la entrevista, se hace una pequeña descripción del panorama del cine actual en América Latina que se refiere a las películas de esta investigación: “Con esta película, Valdivia se inscribe en la generación de cineastas latinoamericanos como Claudia Llosa (Perú) [*La teta asustada*] y Sebastián Silva (Chile) [*La*

nana], que exploran con talento las dinámicas de clase en el continente” (Colanzi s/n). Más adelante, Liliana Colanzi, la entrevistadora, le pregunta directamente: “¿A qué crees que se debe que el cine latinoamericano está indagando las relaciones entre patrones y sirvientes (pensando en películas como *La Nana*, *La teta asustada* y *Zona Sur*)?” (s/n), a lo que el director responde: “En América Latina tenemos muchas cuentas pendientes, muchas cosas que no hemos querido ver. Es fascinante todo lo que podemos hacer. No hay mejor lugar en el mundo en este momento para hacer cine. Es interesante ver que en un año salen estas y otras cuantas más con este tema. Para mí es una muy buena señal, quiere decir que estamos abiertos a mirarnos al espejo” (s/n).

Es un momento en el que el cine genera una reflexión específica, una situación política y social que alberga un contexto en el que se mira al otro, al indígena y a la historia. Esto es especialmente claro para el caso boliviano, y es posible rastrear la influencia del hecho de que Evo Morales sea el primer presidente indígena del país en varios textos referentes a *Zona Sur*, pero también se da en otras latitudes del continente, en las que estas temáticas se llevan al cine.

Luego de revisar toda esta bibliografía, se puede establecer que dentro del debate acerca de la relación entre empleados domésticos y patrones, esta investigación propone un aporte novedoso.

El carácter predominantemente reciente de la bibliografía que se dedica al estudio del trabajo doméstico, da cuenta del creciente interés y desarrollo del estudio de estas problemáticas. Estos estudios van por el lado de la historia, la sociología, la antropología y los estudios de género desde diversos autores e instituciones. Es decir, todas estas obras trabajan directamente con lo que se puede denominar “la realidad social” y, en muchos casos, sólo tratan un lado de esa realidad, el de los empleados.

La investigación aquí propuesta, por su parte, amplía la perspectiva, en un momento inicial, para entender las representaciones no sólo de un lado de la relación, sino de ambos, poniendo el acento en el vínculo entre empleados y empleadores.

Tomando como base los Estudios de la Cultura, el análisis de estas representaciones —que muestran un cuestionamiento a los lazos de colonialismo en relación laboral definida, que es producido mediante el empoderamiento de los empleados— este trabajo vuelve a fijar la mirada en la realidad y rastrea las relaciones de colonialismo vigentes en la sociedad que producen las representaciones analizadas.

En el marco de la pesquisa bibliográfica encontré sólo un texto que trabaja con representaciones: *Se necesita empleada doméstica, de preferencia cholita: Representaciones sociales de la trabajadora del hogar asalariada en Sucre*, de Katrina Peñaranda, Ximena Flores y Álvaro Arandia y que trabaja la construcción social de la empleada doméstica a través de la historia. Por lo tanto, esta tesis se diferencia de la de Peñaranda et al. en que aborda no sólo

las representaciones que se hacen de la empleada doméstica, también las de los empleadores y las de su relación y aborda las temáticas del empoderamiento y el colonialismo desde una perspectiva novedosa y sobre un corpus actual y transdisciplinario.

3. METODOLOGÍA

Trabajar bajo la perspectiva de los Estudios de la Cultura, permite tratar las películas y novelas como obras de arte y analizarlas desde un punto de vista cultural y simbólico que integra las especificidades de cada género, pero al mismo tiempo, permite equipararlos y trabajarlos comparativamente.

Teniendo esto en mente, así como la necesidad de considerar y potenciar las características y aportes propios del cine y la literatura —las novelas que funcionan como complemento al análisis de las películas—, he decidido utilizar una metodología que tiene distintos niveles, uno más técnico y específico y uno simbólico y conceptual que permite dar cuenta de otros aspectos de cada obra y unificar el trabajo de análisis.

De manera más concreta, la metodología que propongo es realizar un análisis narrativo de las películas, es decir, “leerlas” e interpretarlas desde una matriz narrativa, considerándolas como portadoras de un relato.

A esto se suma el análisis de la puesta en escena de cada cinta, según los criterios establecidos por John Gibbs en su libro *Mise-en-scène. Film Style and Interpretation*. En esta obra, el autor hace un desglose de los principales elementos de la *mise-en-scène* —en adelante, “puesta en escena”— que aportan sentido a la cinta y que deben considerarse en un análisis filmico. Gibbs establece que son especialmente significativos la luz, el vestuario, el color, los accesorios, el decorado, la acción y la actuación, el espacio y su utilización por parte de los personajes, la posición de la cámara, el encuadre, el *casting*, la edición y el sonido. Todos estos elementos —que deben ser analizados independientemente, pero también en conjunto— para dar sentido a una película, deben mantener una relación coherente entre ellos y establecer lo que se puede calificar como un diálogo de sentido y correspondencias entre uno y otro, y entre todos a lo largo del film.

Por lo tanto, se emprenderá en análisis de *Parque Vía*, *La teta asustada* y *La nana* considerando este enfoque metodológico como complemento al análisis narrativo de las cintas como relatos, y con el fin de contrastar ambos análisis, para dar mayor profundidad a las conclusiones que se extraigan de ellos.

En el segundo nivel de la metodología, se trabajarán las obras desde el punto de vista del significado y las implicancias. En este nivel, la metodología estará guiada según los planteamientos de Ernst Gombrich en *Arte e ilusión*, de Edwin Panofsky en *El significado en las*

artes visuales y de Stuart Hall en *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*.

Particularmente, tomaré de Stuart Hall la comparación que establece entre el enfoque semiótico de Saussure y los aportes que Roland Barthes hace al enfoque semiótico, que Hall resume en que “Barthes (...) brought a *semiotic* approach to bear on ‘reading’ popular culture, treating these activities and objects as signs, as a language through which meaning is communicated²³” (21). Lo que resulta relevante de esta cita es que permite leer las películas como objetos y símbolos culturales que vehiculan un mensaje. Este autor da un paso más y agrega el aporte de Lévi-Strauss a este enfoque, al citar el estudio que hace de los pueblos amazónicos en Brasil. En este estudio —sostiene Hall— Lévi-Strauss trabajó con objetos culturales de estos pueblos —costumbres, rituales, diseños, objetos totémicos, etc.— y analizó su significado, no mediante una interpretación de su contenido, sino rastreando las reglas y códigos subyacentes mediante los cuales esos objetos o prácticas producen significado. De esta manera, fija la mirada ya no en los objetos mismos, sino en las estructuras subyacentes que los conectan y que construyen el sentido de esos objetos culturales. Es la forma de mirar y analizar que adoptaré para trabajar las representaciones que componen el corpus de esta investigación, y que me permite ver las conexiones que existen entre ellas partiendo de mi hipótesis de trabajo, al mismo tiempo que posibilita el diálogo entre esas representaciones, sus códigos de sentido implicados y la realidad social de los países latinoamericanos en los que las representaciones se producen y se sitúan.

Como guía para leer las representaciones me apoyaré en lo que afirma Ernst Hans Gombrich sobre las bases con las que trabaja un pintor y su relación con el espectador de su obra: “Lo que un pintor investiga no son las leyes del mundo físico, sino la naturaleza de nuestras reacciones ante el mismo. No le conciernen las causas, sino la naturaleza de ciertos efectos. El suyo es un problema psicológico: el de conjurar una imagen convincente a pesar de que ni uno solo de sus matices corresponde a lo que llamamos ‘realidad’” (45-46). Se puede adaptar esto al cine. Se trata de tener siempre en mente que se trabaja con representaciones que no son necesariamente la realidad, pero que funcionan como tales al asumir el público el “pacto del espectador” y que el autor de dichas representaciones es plenamente consciente —y de hecho, explota, como en caso del cine de manera especial— el efecto que tiene su obra en el espectador. De esta forma, Gombrich plantea que lo que el autor reproduce no es la naturaleza en sí, sino que usa técnicas que tienen el efecto de hacer que el espectador relacione esas imágenes con la naturaleza. Se puede llevar un paso más allá, como ocurre en el cine, y proponer, aplicando también el sistema de análisis de la puesta en escena de John Gibbs, que los distintos elementos presentes en una película son estratégicamente manejados por su autor para producir un determinado efecto en el público. Esas estrategias son las que

²³ “Barthes (...) llevó al enfoque semiótico a permitir ‘leer’ la cultura popular, tratando estas actividades y objetos como signos, como un lenguaje a través del cual se comunica el sentido” (La traducción es mía).

busco rastrear, tal como lo hiciera Lévi-Strauss, y ver la forma en que existe un diálogo o una similitud entre ellas que corrobore el efecto que estas representaciones tienen sobre los espectadores y que se refleja, en parte, en lo propuesto en mi hipótesis de investigación.

Más adelante en su libro, Gombrich se refiere también al papel que las expectativas del público juegan en la forma en que se descifra una obra de arte. Si bien, el autor está refiriéndose al proceso físico y psicológico mediante el cual una pintura cobra sentido ante los ojos de quien la mira, también es posible adaptar esto al proceso de comprensión y significación que una persona lleva a cabo al leer una novela o ver un film. Concretamente, Gombrich establece que “Llegamos ante las obras con nuestros receptores ya adaptados. Esperamos que se nos presente cierta notación, cierta situación del signo, y nos hemos preparado para hacerle frente” (53), y esto también puede entenderse y aplicarse a ciertos prejuicios sociales, relacionales y de comportamiento que están presentes no sólo en la mente del director o escritor y su público, sino en la sociedad completa en la que se instala la obra. Así, resulta interesante escrutar los prejuicios o las expectativas que están en juego en estas representaciones, por ejemplo, la forma en la que tradicionalmente se ha representado el trabajo doméstico y la relación empleado/empleador, la forma en que efectivamente se representa eso mismo en las obras de esta investigación y los prejuicios raciales y de clase que subyacen en ambas representaciones, entre varios otros. Una vez establecido eso, utilizaré esta idea de Gombrich para identificar cómo los autores manejan las expectativas del público y el efecto que eso tiene en la recepción de estas obras.

Finalmente, al abarcar el tema del estilo, este autor se refiere también a las condiciones propias del artista que se reflejan en su trabajo, así como las limitaciones técnicas que pueda tener en cuanto a sus materiales: “El ‘temperamento’ o ‘personalidad’ del artista, sus preferencias selectivas, pueden ser una de las razones de la transformación que el motivo sufre en las manos del artista, pero tiene que haber otras: de hecho, todo lo que ensacamos dentro de la palabra ‘estilo’, el estilo del período y el estilo del artista” (55). Sin duda, puede agregarse que el estilo también tiene una importante influencia social, es decir, está muy determinado por el ambiente —en el sentido más amplio del término— en el que se mueve el artista. Es por esto que es posible ver en las obras del corpus, una correlación entre la sociedad representada y la sociedad real. Es importante destacar que esta correlación no es completa ni perfecta, que estamos hablando de representaciones y obras ficcionales y que esto, evidentemente, no es válido para todo tipo de representaciones: en este caso está acotado a las representaciones que se trabajarán aquí. Sin embargo, Gombrich insiste en la vinculación del artista con su medio: “El estilo como el medio, crea una ‘disposición mental’ por la cual el artista busca, en el escenario que lo rodea, ciertos aspectos que sabe traducir” (73). Me parece que a pesar de que esta afirmación es difícil de aplicar al cine y la literatura de fantástica, por ejemplo, se ajusta muy bien a las novelas y películas que se trabajan acá y también permite buscar en la sociedad latinoamericana contemporánea las marcas que estos artistas ven y traducen en sus obras.

En *El significado en las artes visuales*, Erwin Panofsky define algunos conceptos básicos para captar la significación de una obra de arte: *significación primaria o natural*, que se subdivide en *significación fáctica* y *significación expresiva* y se aprehende identificando formas puras como representaciones de objetos naturales y las relaciones mutuas entre esos objetos (47). Luego distingue una *significación secundaria o convencional* que se basa en el reconocimiento de imágenes o conjuntos de imágenes que tienen un significado establecido y ampliamente conocido y que el autor asocia con “iconografía” (48). Y en tercer lugar, ubica la *significación intrínseca o contenido* y dice de ella que “se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra” (49). Ligada a este tipo de significación y en contraposición a la iconografía, el autor sitúa a la “iconología”, cuyo objeto sería “El descubrimiento y la interpretación de estos valores ‘simbólicos’ (que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede ser que difieran de los que deliberadamente intentaba éste expresar)” (50). Este autor elabora además un cuadro en el que resume y explica esquemáticamente los tres tipos de significaciones (60) y que servirá también de guía para este trabajo de análisis, adaptándolo desde las obras pictóricas a las películas en cuanto obras de arte.

Para el análisis de las obras, recurriré a estos tres tipos de significación, sin embargo me parece que es esta última, la intrínseca, la que resulta más interesante de rastrear en las obras y que permite establecer conexiones entre ellas. Por otro lado, el trabajo con este tipo de significación también permite desarrollar una de las aristas más interesantes de esta tesis: establecer un correlato entre lo que se presenta en las películas y los posibles cambios en las mentalidades de las sociedades a las que pertenecen quienes idean esas representaciones.

Dentro de su estudio de obras antiguas, medievales y renacentistas, Panofsky da cuenta de la manera en que ciertos motivos o tipos de representaciones se adaptan y resignifican según las necesidades y estilos de cada época. Así, pone como ejemplo la manera en que los personajes de la mitología antigua se reinterpretaron en los tiempos de Petrarca (63). Más adelante en su texto, este autor vuelve sobre este tema y cita algunos casos en los que lo que podría entenderse como un “símbolo icónico” —como una serpiente o la imagen del “más hermoso de todos los hombres”— se reinterpreta y resignifica desde su uso antiguo para darle un uso nuevo, más adecuado a las costumbres y cosmovisiones en las que se inserta de nuevo este tipo de imágenes —en el caso citado, la serpiente como “serpiente del tiempo” que acompaña a la imagen de Apolo y también la imagen del “más hermoso de todos los hombres” para representar primero a ese dios y luego a Jesucristo (179). Lo que más me interesa rescatar de esto es que un mismo motivo o imagen puede reinterpretarse para adquirir un significado distinto. Para el caso que me ocupa, el personaje de la trabajadora doméstica y su relación con sus empleadores también pueden tener distintos significados y formas de representarse, como es la que se abarca en esta tesis. En ese mismo análisis, este autor da

cuenta de las implicancias y significaciones que hay detrás de una representación de un motivo iconográfico: la *Alegoría de la Prudencia* de Tiziano, rastreando y adentrándose en las diversas representaciones que se ha hecho de la prudencia hasta la de Tiziano y explicando sus significaciones. Ese modelo de análisis también será aplicado, aunque no en un modo tan detallado, al comparar las representaciones tradicionales del trabajo doméstico en América Latina con aquellas especiales que conforman el corpus de esta tesis.

En resumen, se trata de una metodología que se mueve en un nivel simbólico y desde ahí abordaré las obras, complementando este análisis con lo obtenido mediante la metodología del nivel técnico. Esta combinación me permite sacar el máximo provecho de las obras a analizar y apuntalar mi hipótesis desde diversos campos y disciplinas, trabajando de manera transdisciplinar.

TERCER CAPÍTULO: TRABAJO DOMÉSTICO EN AMÉRICA LATINA HOY

Con el fin de situar contextualmente las obras del corpus y poder establecer un correlato —de haberlo— entre un cambio social y el nuevo tipo de representaciones de los trabajadores domésticos y su relación con sus empleadores que se plantea en la hipótesis de este trabajo, es necesario primero pesquisar cuál es la situación actual del trabajo doméstico en América Latina. Al comienzo de esta tesis, revisé los orígenes históricos, corresponde ahora ver si esa historia ha evolucionado, ha dado paso a cambios en la situación de los trabajadores o se mantiene relativamente igual. Revisaré textos antropológicos, legales, sociológicos, testimoniales, de organismos internacionales e incluso periodísticos, que abordan el tema desde distintas aristas. De la misma manera, he seleccionado textos que se refieren a la situación del mundo de las y los trabajadores de casa particular de distintos países de Latinoamérica, con el fin de establecer un diálogo entre éstos y sus representaciones y también entre las realidades sociales de cada nación. Ya que el corpus considera obras de la década de 1970 en adelante, he recopilado textos que coinciden con ese espacio temporal, por lo que también se puede ver una evolución a lo largo de las décadas.

Cabría agregar que el trabajo doméstico puede y debe ser estudiado desde distintas aristas, ya que no sólo tiene el peso de ser una de las principales actividades remuneradas para mujeres de escasos recursos y preparación o migrantes, sino que tiene una importante dimensión social en dos sentidos: como base que permite que las mujeres se inserten en el mercado laboral —como trabajadoras de casa particular y también como trabajadoras fuera del hogar, con otra mujer que asume sus tareas domésticas a cambio de una remuneración— y también en cuanto a la relación social de personas que conviven en una casa y pertenecen a mundos distintos, personas que se relacionan “como familia” sin serlo y las complejidades asociadas a eso. La introducción del documento de la OIT *Trabajo doméstico: un largo camino hacia el trabajo decente*, afirma que las “particularidades del trabajo doméstico lo transforman en un área de estudio relevante para las ciencias sociales: la ubicación de esta ocupación en el engranaje de distintas jerarquías sociales: género, clase social, raza y etnicidad, ofrece un prisma privilegiado para el análisis de los sistemas de estratificación social y sus componentes” (Valenzuela y Mora, 17).

En 1985, Ximena Bunster y Elsa Chaney publican el libro *Sellers and Servants. Working Women in Lima, Peru*. Se trata de un estudio sociológico realizado por las autoras a 50 entrevistadas en la capital peruana a comienzos de los 80. Entre las entrevistadas hay 28 mujeres que realizan trabajo doméstico general, 11 lavanderas, 10 cocineras y una costurera a tiempo completo (12-13). A través de entrevistas guiadas por cuestionarios y observación de fotografías, las autoras buscan establecer un panorama sobre el trabajo doméstico en Lima con

la particularidad de enfocarlo desde el punto de vista de las protagonistas de este grupo laboral. Son las mismas trabajadoras, a través de sus testimonios —mediados, hasta cierto punto, por las autoras— quienes dan cuenta de su propia realidad y de cómo ésta se configura desde el trabajo que realizan y que las condiciona.

Bunster y Chaney postulan que el trabajo doméstico y la venta callejera son las principales actividades de mujeres pobres y campesinas migrantes que llegan con ese fin a la capital peruana. Su hipótesis central es que la modernización en los ámbitos urbanos no incrementa las oportunidades para las mujeres, sino que reduce sus opciones, especialmente para las mujeres migrantes, cuyas posibilidades son aún más restringidas que las de los hombres migrantes o nativos. Así, demuestran que las posibilidades de empleo inicial para las mujeres migrantes se limitan al trabajo doméstico, venta callejera, venta en ferias, trabajo en fábricas y mendigar (15-16).

Los principales aspectos que abordan mediante el trabajo de campo reflejado en una serie de entrevistas a este grupo de trabajadoras domésticas, van direccionados a dar cuenta de la visión que ellas tienen sobre su trabajo, su vida personal, su familia y la relación que establecen con la “señora”, su empleadora.

En las primeras páginas de su trabajo, citan un estudio de la Oficina Internacional del Trabajo publicado en 1978:

In practically all of the countries, more than one-half of the feminine work force in Latin America works in the service sector. Within it, between 50 and 70 percent of women work in domestic service, which constitutes between 30 and 45 percent of the total urban female economically-active population. This female role constitutes a transition between the socialization of the woman in rural life and her new adaptation to the urban²⁴ (74). (14).

Por lo tanto, el mundo del trabajo en casas particulares abarca un sector tremendamente representativo de la fuerza laboral femenina en América Latina de fines del siglo XX y comparte, como se expondrá más adelante, características a lo largo de toda la región.

Uno de los primeros puntos que llama la atención en el estudio de Bunster y Chaney tiene que ver con la relación entre trabajo doméstico y fertilidad. Las investigadoras afirman que uno de los descubrimientos que hicieron es que las mujeres que se encuentra en ocupaciones marginales dentro del contexto urbano, no se encuentran expuestas a los valores y actitudes modernas y en consecuencia, no ajustan su fertilidad de acuerdo a su trabajo, como asumen algunos demógrafos (14). Establecen que su fertilidad no se ve afectada ni reducida, ya que a

²⁴ “En prácticamente todos los países, más de a mitad de la fuerza de trabajo femenino en América Latina trabaja en el sector de servicio. Dentro de él, entre un 50 y 70 por ciento de las mujeres trabaja en el servicio doméstico que constituye entre el 30 y 45 por ciento del total de la población urbana femenina económicamente activa. Este rol femenino constituye una transición entre la socialización de la mujer rural y su nueva adaptación a lo urbano” (La traducción es mía).

algunas trabajadoras domésticas, por ejemplo, se les permite tener a sus hijos en la casa en la que trabajan. De hecho, una investigación de Violeta Sarah Lafosse de 1980, citada en *Servants and Sellers*, estima que el 40% de las trabajadoras domésticas son madres solteras (Lafosse, 1980:315), lo que, a juicio de Bunster y Chaney desafía el estereotipo de trabajadora doméstica joven, soltera y sin compromiso. Sin embargo, esto no se verifica en todos los casos, ya que como se establece en este estudio, existen muchas vendedoras callejeras que derivaron en ese oficio luego de haber quedado embarazadas y haber sido expulsadas de sus antiguos trabajos en casas particulares porque las señoras no las aceptaron con hijos (17).

En este punto es posible establecer que en 1985 se mantiene la situación que Salazar describía para las mujeres que eran obligadas a realizar trabajo doméstico sin paga en la primera mitad del siglo XIX en Chile, con el objetivo de que enriularan su vida, pero que eran expulsadas si quedaban embarazadas, sin considerar que muchas veces esos embarazos eran producto de los abusos del dueño de casa.

Otro aspecto interesante que estas autoras rastrean es la abierta discriminación que reciben las mujeres indígenas —migrantes o no— por su aspecto físico. En otras palabras, el ser “chola” implica no tener la “buena presencia” exigida para ciertos trabajos mejor considerados y mejor pagados (17-18). Esto reduce aún más las posibilidades laborales para este grupo de mujeres en la ciudad.

En cuanto a un posible carácter transicional del trabajo doméstico en un doble sentido, es decir, como una primera ocupación de migrantes al llegar a la capital que les permita socializar y luego conseguir un trabajo mejor considerado, y también como un tipo de trabajo en vías de extinción debido a la creciente industrialización de América Latina; el trabajo de estas dos autoras plantea que sucede prácticamente lo contrario, ya que el número de trabajadores de casa particular se mantiene alto y la mayoría de ellos no se mueve de ese sector a labores que les reporten mayores ingresos (19-23). A esto hay que sumar también la brecha salarial determinada por el sexo del trabajador, los hombres que se desempeñan en el mundo doméstico reciben un pago mayor al de sus colegas mujeres (22).

Un aspecto que resulta de especial interés para el análisis de *El obsceno pájaro de la noche* es que dentro del mundo del servicio también hay distintos status. No es lo mismo trabajar en una casa de familia acomodada que en la de una familia de clase media. Bunster y Chaney citan, en la página 23 de su trabajo, un estudio de Figueroa Galup de 1983:

Comparing the location of the first household and the first job with the present job, we can corroborate that from the middle-class areas... there is a flexible social mobility towards other levels. The step from an upper-class residential area at the beginning to a present position in a Young town (slum) is fortuitous,

and household workers who have started out in *barriadas* simply do not succeed in obtaining later employment in upper-class residential neighborhoods²⁵ (11).

Estas diferencias de status pueden o no influir en la persona que realiza trabajo doméstico —posibilidad de recibir mayor remuneración, mejor trato, acceso a más comodidades en la casa donde trabaja, etc.—, pero en la novela de Donoso tienen gran importancia en la manera en que las trabajadoras se relacionan entre ellas y las jerarquías que se establecen en ese contexto.

Volviendo al texto de Bunster y Chaney, se puede ver cómo en este estudio aparece nuevamente un rasgo del servicio doméstico que se establece durante la época colonial en América Latina: la necesidad de mostrar superioridad social mediante los trabajadores domésticos. Hablando sobre una posible razón para explicar el hecho de que siga habiendo tantos trabajadores en este rubro, pese a la industrialización que se puede ver en otros campos, las autoras citan a Figueroa Galup de 1983 y estipulan que aún tiene mucha importancia la función psicológica y cultural del sirviente, de manera que la sola presencia de la chola reafirma sin lugar a dudas, el lugar superior de sus empleadores (24). En el caso de familia con niños pequeños, el hecho de que éstos crezcan rodeados de trabajadores en su casa marca su posición social superior e influye en su desarrollo (24). Este último aspecto cobra importancia en el niño protagonista de *Un mundo para Julius* que crece rodeado de sirvientes y es ese aspecto de la novela lo que determina buena parte del personaje y del análisis que haré de la obra más adelante.

Sellers and Servants dedica una parte a dar cuenta de la situación legislativa del trabajo doméstico en el Perú de fines del siglo XX. Las autoras afirman que el gobierno de Velasco, en 1970 sacó, al menos de manera oficial, a los trabajadores de casa particular de la situación de explotación en la que se habían mantenido por siglos, mediante leyes laborales que establecían: “Weekly holidays (24 consecutive hours) and yearly vacations (15 days with salary) were mandated, and servants for the first time came under social security legislation²⁶” (29). Sin embargo, estas leyes parecen haber quedado en el papel, ya que no se hicieron verdaderos esfuerzos para poner en práctica estas regulaciones ni sancionar en los casos en que no se cumplían. A continuación aparece un tema que se repite en varios países de Latinoamérica al momento de discutir sobre las leyes que regulen el trabajo doméstico y tiene que ver con la comparación entre este tipo de trabajadores y cualquier otro obrero: “Not can anyone satisfactorily explain why, in law, the obrera is entitled to an eight-hour work day, one month’s paid vacation, the minimum wage, and maternity leave, while the domestic worker has none of

²⁵ “Comparando la locación del primer trabajo doméstico con el trabajo actual, podemos corroborar que desde las áreas de clase media... hay una movilidad social flexible hacia otros niveles. El paso desde un área residencial de clase alta, al comienzo, a una posición actual en un barrio joven (bajo) es fortuito, y los trabajadores domésticos que empezaron en *barriadas* simplemente no tienen éxito en obtener después un empleo en un barrio residencial de clase alta” (La traducción es mía).

²⁶ “Feriado semanal (24 horas consecutivas) y vacaciones anuales (15 días con salario) obligatorios, y los sirvientes, por primera vez, entraron a la legislación del seguro social” (La traducción es mía).

these things²⁷ (29). Los trabajadores domésticos de prácticamente toda la región se encuentran en una situación más precaria y desprotegida que otros trabajadores. Se trata de una injusticia que ha sido explicada en varios casos por “la naturaleza del trabajo doméstico” y que en la nueva legislación chilena, como veremos en su momento, intenta ser paliada.

También sucede que, una vez que las leyes son promulgadas, aparecen diferentes dificultades al momento de aplicarlas. Bunster y Chaney hablan sobre ellas:

...the patrona must go with her maid to arrange the enrollment, and the bureaucratic process is time consuming. Maids often do not ask to be enrolled in social security because one-half of the payment would be deducted from their already small salaries. Others do not wish to carry a social security card that would confirm their identity as a servant. Enrollment also requires one's birth certificate, a document often not easily accessible to a woman from a distant province where records, in any case, may not be kept with much care, or where her birth simply was never recorded²⁸ (29).

La última de estas dificultades se verá expresada también en *La teta asustada*. En esta cinta hay una escena en que las mujeres de la familia, efectuando los ritos funerarios para la madre de la protagonista, comentan que no se puede enterrar a los muertos según las leyes peruanas, sólo según los ritos tradicionales indígenas, ya que muchas de estas personas migrantes que llegan a trabajar a Lima provienen de sectores rurales alejados en los que no se cuenta con documentación. No existen registros oficiales de su nacimiento ni de su muerte y por tanto, viven al margen de la legalidad y de la institucionalidad, por lo que además, quedan excluidos de los beneficios que esa institucionalidad podría entregarles, como en este caso, los beneficios del seguro social para trabajadoras domésticas.

Dentro de este mismo contexto de la desprotección de las personas que trabajan realizando labores del hogar, llama la atención una situación que las autoras destacan: las trabajadoras se resisten a entrar en el proceso de contractualización de su relación laboral por motivos afectivos. En otras palabras, prefieren la ficción de ser “parte de la familia” más que empleadas, en especial en los casos en que reciben un trato amable y si llevan un periodo largo en el mismo trabajo (Bunster y Chaney, 1985:30). Como ya lo referí antes, la relación afectiva que se establece dentro del ámbito de la casa tiene gran fuerza tanto sobre la empleada como sobre la empleadora. El vínculo afectivo, como mencionaba en el primer capítulo funciona

²⁷ Tampoco nadie puede explicar satisfactoriamente porqué, en la ley, la obrera tiene derecho a una jornada laboral de ocho horas, un mes de vacaciones pagadas, el sueldo mínimo y permiso prenatal, mientras que la trabajadora doméstica no tiene ninguna de estas cosas” (La traducción es mía).

²⁸ “...la patrona debe ir con su empleada a realizar la inscripción y el proceso burocrático consume tiempo. las empleadas a menudo no piden ser inscritas en el seguro social porque la mitad de su pago se descontaría de su ya pequeño salario. Otras no desean cargar con una tarjeta del seguro social que confirme su identidad como sirvientes. La inscripción también requiere del certificado de nacimiento, un documento a menudo no accesible fácilmente para una mujer de una provincia distante en la que los registros, en todo caso, pueden no ser guardados con mucho cuidado o en la que su nacimiento simplemente nunca fue registrado” (La traducción es mía).

doblemente: como fuente de poder de la empleada y de la empleadora. Por un lado, la empleadora puede manipular y exigir fidelidad a toda prueba por parte de su empleada por el hecho de tratarla “como parte de la familia” y también esperar que el amor y agradecimiento de esa trabajadora sea lo más público posible, como lo planteaba en su texto Alejandra Araya, refiriéndose al siglo XIX. Y esto es lo que puede apreciarse, a fines del siglo XX en el estudio de Bunster y Chaney. Por otro lado, la empleada también puede usar ese vínculo afectivo como una herramienta que le da poder: genera la misma culpa y dependencia en su empleadora. Un ejemplo de esto está en *La nana*, específicamente, en la escena en la que la dueña de casa confiesa que a pesar de estar consciente de los conflictos entre su hija mayor y Raquel, la protagonista, no puede despedirla, ya que lleva 20 años trabajando en la casa, crió a sus hijos y el vínculo es demasiado fuerte —aunque no necesariamente positivo. También se puede verificar este fenómeno, con un toque más dramático, en *El obsceno pájaro de la noche*, en la relación entre Inés de Azcoitía y su nana, la Peta Ponce, ambas misteriosa e inseparablemente intrincadas, para desesperación de Jerónimo, que no puede separarlas ni menos despedir a la empleada. Se trata de una dependencia que se vincula también con la que definía Hegel en la dialéctica del amo y el siervo.

Volviendo a Perú, durante la década del 60, así como en otros rincones de América Latina, apareció fuertemente la influencia de la Juventud Obrera Católica, que se preocupó también por el sector del servicio doméstico. Según Bunster y Chaney, en Lima y Cusco es posible encontrar iniciativas de este movimiento que persisten hasta el momento en que realizan el estudio (1985), pero ya formalmente desvinculadas de la Iglesia Católica (30). El mayor aporte de este tipo de iniciativas es que permite la asociación de las trabajadoras domésticas quienes tienen muy pocas oportunidades de reunirse con sus colegas, dada la naturaleza solitaria de su trabajo, los días de salida que no siempre coinciden y la falta de lugares en los que reunirse (30). Todo lo anterior es fácil de imaginar y de entender, sin embargo, resulta algo sorprendente que las autoras afirmen que quienes se dedican al trabajo doméstico difícilmente conciben a otros trabajadores domésticos como una clase: “Many of our interviewees had never thought in terms of shared problems and shared solutions as a way to ameliorate the conditions of servitude. Most of the women interviewed (...) say they prefer to work alone, and few report having friends they trust. They like to stay in the house, and if they go out on their days off, they generally visit relatives²⁹” (30). Se trata de un tipo de trabajo que tiende al aislamiento de quienes se desempeñan en él, situación que impide que se formen lazos entre colegas. Más adelante en este mismo libro, las autoras se enfocan en la vida social

²⁹ “Muchas de nuestras entrevistadas nunca habían pensado en términos de problemas compartidos y soluciones compartidas como una forma de mejorar sus condiciones de servidumbre. La mayoría de las mujeres entrevistadas (...) dicen que prefieren trabajar solas y pocas reportan tener amigos en los que confíen. Les gusta quedarse en casa y si salen en sus días libres, generalmente visitan a sus parientes” (La traducción es mía).

de las trabajadoras entrevistadas para el estudio y la posibilidad de establecer vínculos con la comunidad en la que se insertan y descubren que aparte de poseer un pequeño terreno en el que construir la casa en que viven durante sus días libres, no tienen realmente vínculos con sus comunidades, ya que el poco tiempo que tienen libre lo deben destinar al cuidado de sus hijos o a las labores propias de sus hogares —el denominado “doble turno” de las mujeres que trabajan y que no tienen quién haga las tareas domésticas en su lugar. “Time off does not mean time to go to meetings or to participate in the life of the barrio (...). Nor is it surprising when one recalls that very few of the household workers like to work with others, or even associate with other servants in their employer’s neighborhoods —not to mention the almost complete rejection to any organizational or trade union activity³⁰” (154-155). Esta situación, a menudo aprovechada por los empleadores, que en muchos casos no aprecian que sus trabajadoras se organicen, se ve representada también en la novela *La rebelión de las nanas* que narra precisamente la forma en que un grupo de trabajadoras se organizan para exigir mejoras laborales a sus empleadores y también se detiene en los temores, expectativas y dificultades que estas mujeres tienen al momento de organizarse y pedir permiso a sus patronas para asistir a una movilización con un final desastroso.

Más allá de las representaciones, el libro de memorias *Evidencias de una líder*, de Aída Moreno muestra una realidad distinta para el caso chileno. En este texto, la autora da cuenta de toda una vida dedicada al trabajo sindical para la organización de las trabajadoras de casa particular en Chile, encauzado en diferentes tipos de organizaciones y con una amplia participación, especialmente en los años 60. Si bien es distinto al caso peruano de Bunster y Chaney, hay que agregar que Moreno no afirma una participación transversal de las empleadas en este tipo de agrupaciones y que también da cuenta de un auge relacionado a la Juventud Obrera Católica (JOC) y en los años en los que se sitúa el estudio peruano, también reporta una caída en la participación de las trabajadoras. De cualquier modo, parece haber más interés de participar en reuniones de tipo sindical o político entre las trabajadoras chilenas que entre las peruanas.

Como ya lo había adelantado al caracterizar a la empleada doméstica “tipo” que aparece en las representaciones latinoamericanas contemporáneas, la gran mayoría de los casos se trata de mujeres campesinas indígenas. Bunster y Chaney también destacan esto en su estudio y establecen que el 80% de quienes se desempeñan como trabajadores dentro de una casa en Lima son migrantes (34) y muchos de ellos campesinos indígenas: “The fact that large numbers of these migrants are campesinos from the Andean sierra known as the “Mancha India”, literally the Indian stain or blemish, greatly affects their fate and prospects after their

³⁰ “Tiempo libre no significa tiempo para reuniones o para participar en la vida del barrio (...). Tampoco resulta sorprendente cuando uno destaca que a muy pocas trabajadoras domésticas les guste trabajar con otras o siquiera asociarse con otros sirvientes del barrio de sus empleadores —sin mencionar el casi completo rechazo a cualquier actividad organizacional o sindical” (La traducción es mía).

arrival in the city³¹ (32). Si a esto se suma su bajo manejo del español y los prejuicios que establecen que los cholos no tienen la buena presencia requerida para ciertos trabajos, se entiende que sus posibilidades laborales, en especial las de las mujeres, queden reducidas al trabajo doméstico, la venta callejera o la mendicidad. Por tanto, la caracterización étnica y social de las empleadas de casa particular que aparecen en las representaciones que se estudiarán coincide con las de este estudio sobre la realidad limeña.

A continuación, Bunster y Chaney enumeran las razones por las cuales las jóvenes campesinas que luego serán empleadas domésticas, deciden abandonar sus pueblos natales para ir principalmente a Lima. Esta información resulta interesante al menos de mencionar, ya que configura tanto el origen como la razón por la cual, según el estudio de estas sociólogas, el trabajo doméstico en Lima se mantiene como una ocupación y no disminuye con la industrialización: en la capital peruana hay un gran contingente de jóvenes campesinas y sin mayor preparación dispuestas a trabajar en una casa por un sueldo bajo o incluso inexistente.

¿Por qué? Porque son mujeres que están acostumbradas a trabajar en el campo, donde, sin embargo, no reciben nada a cambio de su trabajo y éste les resulta bastante más pesado que el de las labores del hogar (38). Al igual que la situación que Alejandra Araya describía para los niños donados en Chile en el siglo XIX, muchas familias campesinas mandan a sus hijas a trabajar a Lima para cubrir sus necesidades básicas, que no pueden ser cubiertas por los padres (38). De manera que para las jóvenes resulta incuestionablemente beneficioso el migrar hacia el centro urbano en busca de un trabajo remunerado (40). Si bien, esta era la realidad al momento de realizar este estudio (1985) y puede homologarse, por ejemplo, con los personajes de Nilda, la cocinera selvática y Vilma, la chola hermosa en *Un mundo para Julius*, la situación peruana había cambiado un poco para 2009, año en que se estrena —y sitúa contextualmente— *La teta asustada*. Si bien, la migración se mantiene, aparece un fuerte motivo nuevo para realizarla, más allá del deseo de obtener una oportunidad laboral inexistente en el mundo rural. Estoy hablando de la situación que retrata *La teta asustada*. En esta película, la familia migra desde el pueblo —presumiblemente en la sierra— a Lima escapando de la violencia ejercida en las áreas rurales de Perú, lo que en la cinta los personajes llaman “tiempos del terrorismo”, haciendo referencia al violento enfrentamiento entre el ejército peruano y grupos como Sendero Luminoso, en lo que Gastón Lillo (421) denomina la guerra civil peruana (1980-1992). Es la violencia en las formas de asesinato y violación de sus padres lo que funciona como sustrato de la película y condiciona el comportamiento de Fausta, la protagonista. Por tanto, actualizando este estudio que a pesar de ser publicado en 1985, inexplicablemente no hace mención alguna a la guerra interna como factor a considerar en la decisión de emigrar

³¹ El hecho de que gran número de estos migrantes son campesinos de la sierra andina, conocida como la “Mancha India” (...) afecta en gran medida su destino y sus posibilidades después de su arribo a la ciudad” (La traducción es mía).

desde el campo a la ciudad, habría que agregar esta causal que cobra especial relevancia en una de las representaciones a trabajar.

Otro de los datos que este estudio aporta y que resulta muy interesante para esta tesis tiene que ver con la figura de la “madrina”:

It is common for city women who have rural connections to go to the provinces to recruit very young girls to work for themselves and their friends (...). In times past, servants from a provincial hacienda or “big house” were promoted to serve in their employers’ Lima residences. These young woman travel to the capital with the tías (...) their future patrons, or their madrinas. Godmothers are the female sponsors at the baptism and marriage, but the term often is used for any women who “adopts” a little girl and initiates her into servant role. Sometimes the adoption is formalized (...) providing that the girl would work as a domestic servant in exchange for her education and upbringing... ³²(41).

Resulta muy similar a la práctica a la que Araya hacía referencia al hablar de los niños depositados o donados para que trabajaran en una casa a cambio de manutención y educación. La madrina, por tanto, sería el nexo entre la familia de origen y la familia en la que la niña trabajaría, velando por que el acuerdo entre ambas partes se mantenga y enseñando a la joven a realizar las labores del hogar, de ser necesario. De acuerdo con Bunster y Chaney muy pocas veces estas mujeres logran continuar con sus estudios mientras trabajan. La madrina, como tutora de las futuras empleadas y vínculo entre una y otra parte aparece con ciertas transformaciones, en *La teta asustada*. Es la comadre³³ de la tía de Fausta la que hace los arreglos para que la joven entre a trabajar a la casa de Aída, la pianista. Si bien no obedece exactamente al modelo que describen las autoras de *Sellers and Servants*, esta comadre/madrina cumple la misma función —aunque no precisamente para su ahijada— para Fausta y en coordinación con la tía de la protagonista. De manera que, con los cambios mencionados, esta figura se mantiene aún en las representaciones actuales del trabajo doméstico latinoamericano.

³² “Es común que mujeres de la ciudad que tienen contactos en las zonas rurales vayan a las provincias a reclutar niñas muy jóvenes para que trabajen para ellas o para sus amigas (...). En el pasado, los sirvientes de una hacienda provincial o “casa grande” eran promovidos para servir en las residencias de sus empleadores en Lima. Estas jóvenes viajaban a la capital con las tías (...), sus futuras patronas o sus madrinas. Madrinas son las mujeres patrocinadoras en el bautizo y el matrimonio, pero el término se usa a menudo para cualquier mujer que “adopta” a una niña pequeña y la inicia en el rol de sirvienta. A veces, la adopción es formalizada (...) estableciendo que la niña trabajará como sirvienta doméstica a cambio de su educación y su crianza...” (La traducción es mía).

³³ “Comadre” es el título usado en América Latina para referirse a la mujer que es madrina de uno de los propios hijos o bien, es la madre de uno de los propios ahijados. Marca la relación entre dos mujeres que cuidan de un mismo niño: una es la madre y la otra, la madrina. Es importante rescatar que este título se ha extendido hasta referir la relación entre dos amigas, sin existir necesariamente la presencia de un ahijado. Sin embargo, creo que en caso de *La teta asustada*, se trata de la comadre de Bautismo de uno de los hijos de la tía de Fausta, es decir, de una comadre propiamente tal.

Sin embargo, parte del trato establecido antes de salir del pueblo rumbo a Lima, no se cumple realmente. La mayoría de las niñas que llegan con el plan de trabajar y estudiar, no logran terminar sus estudios: “Ana Juana says that apart from one patrona who ‘saw to it that I completed primaria’ the others told her that there was no reason to study. ‘They said, ‘You’re always going to be a maid, and therefore, what use it is for you to study?’” Regina’s patrona (...) tells her: ‘You should study to be a good mother to your children, nothing more’”³⁴ (56).

De vuelta a la realidad social que se presenta en el estudio de las sociólogas citadas, es interesante destacar que ellas también fijan la mirada en la condición indígena de las mujeres y hombres migrantes que llegan a Lima con la esperanza de insertarse en el mercado laboral. Las autoras plantean que el hecho de ser indígenas, así como la poca socialización urbana con la que estas personas llegan a la capital peruana presentan una desventaja común para hombres y mujeres, sin embargo, existen factores que cargan negativamente la balanza hacia el lado femenino, como su analfabetismo y el que muchas de estas jóvenes no saben hablar bien en español. A diferencia de sus pares hombres, las mujeres casi no encuentran oportunidades laborales en Lima y éstas quedan reducidas al trabajo doméstico y luego a la venta callejera (46).

En cuanto a la descripción específica del grupo de estudio de *Sellers and Servants*, Bunster y Chaney establecen un perfil muy detallado, del cual sólo tomaré algunos aspectos que me parecen interesantes para esta investigación en concreto. Ya he hablado de que se trata de jóvenes indígenas y en su mayoría serranas, que vienen recomendadas y/o auspiciadas por madrinan que hacen el nexo entre sus familias, entre otros rasgos en común.

A esto quiero agregar algunos datos sobre su trabajo. El trabajo doméstico abarca una serie de labores específicas como el cuidado de niños, el aseo, la cocina, el lavado y planchado de la ropa y otros. Las entrevistadas del estudio relatan que inicialmente fueron contratadas para realizar una labor, pero terminan trabajando en otras o varias labores, lo que aumenta su carga laboral.

En relación a la remuneración, no sorprende que ésta sea baja, lo que las sociólogas atribuyen a la poca calificación del trabajo doméstico y a la gran cantidad de mujeres dispuestas a realizarlo. Por su parte, el estudio dice que las empleadoras justifican los bajos salarios para sus trabajadoras porque les dan alimentos para sus hijos, ropa, techo y otros beneficios del estilo. Existe una situación especialmente delicada: las trabajadoras de casa particular que no reciben pago por su trabajo. Es el caso de una de las mujeres del estudio, que pese a trabajar para la misma familia desde los 11 años, seguía sin recibir ingresos a sus 28. Resulta impresionante constatar que esta mujer está bajo un régimen bastante cercano a la esclavitud,

³⁴ “Ana Juana dice que aparte de una patrona que ‘se preocupó de que completara la primaria’, las otras le dijeron que no había razón para estudiar. ‘Ellas dijeron ‘siempre vas a ser una empleada doméstica, por lo tanto, ¿de qué te sirve estudiar?’” La patrona de Regina (...) le dice: ‘tú debes estudiar para ser una buena madre para tus hijos, nada más’”. (La traducción es mía).

y que su empleadora se defiende aludiendo al antiguo “es como de la familia”, con lo que se refiere a que la trabajadora recibe un buen trato, comida y techo, sus necesidades están cubiertas, por lo que un sueldo no es necesario (52). Este discurso viene de una costumbre extendida, la de no pagar los servicios de los trabajadores más jóvenes, ya que se asume que están ampliamente recompensados al recibir comida, ropa y techo mientras aprenden a desenvolverse en Lima (52). Una vez más, esta situación recuerda el caso de los niños donados y puestos a trabajar en casas ajenas que describía Alejandra Araya, así como la ley chilena de hace algunos siglos atrás que establecía que las mujeres “vagas” debían entrar a servir a una casa de honor, sin recibir pago por ello, para limpiar su nombre y contagiarse de buenas costumbres. Se ven, aún en la época de este estudio, resabios coloniales en las relaciones entre trabajadores y empleadores.

En cuanto al trabajo propiamente tal, las entrevistas al grupo de estudios de *Sellers and Servants* también se detienen en el horario laboral de las trabajadoras de casa particular. En este punto hacen una distinción entre las que viven en sus lugares de trabajo —“cama adentro”, en el libro— y las que llegan a la casa de sus empleadores para hacer su trabajo y luego se devuelven a sus propios hogares —“cama afuera”. Cada modalidad tiene diferencias en cuanto al horario: por ejemplo, de las empleadas de “cama dentro” a menudo se espera que esperen despiertas y levantadas para abrir la reja de la casa a algún miembro de la familia que ha salido de noche y que se levanten antes que la familia para preparar el desayuno. Por su parte, quienes trabajan con “cama afuera”, deben levantarse aún más temprano, para realizar el mismo trabajo, pero sumándole el viaje desde sus casas a sus lugares de trabajo.

Comúnmente, en el sistema peruano se considera tiempo para el descanso dentro de la jornada de trabajo, alrededor del mediodía, pero en aquéllos casos en que la trabajadora hace más de un trabajo, es decir no es sólo cocinera o niñera, debe usar ese tiempo para avanzar con las otras tareas o bien, si la trabajadora tiene hijos que vivan con ella “cama adentro”, usa su tiempo de descanso para atenderlos.

Un punto interesante, especialmente considerando el estado actual de la legislación chilena sobre el trabajo doméstico, es el uso del uniforme o delantal. Este estudio, de 1985 plantea que tres quintos de su grupo de entrevistadas usan uniforme:

Considering that the uniform is the identifying badge of the servant, it is perhaps surprising that about one-half of the interviewees either like to work in uniform or are indifferent (but many of these say they do not care to wear a uniform out on the street). For those who are positive about wearing a uniform, the reason overwhelmingly is one of convenience: “to save my clothes”, “to stay clean”³⁵ (54).

³⁵ “Considerando que el uniforme [el delantal] es el elemento identificador del sirviente, es quizás sorprendente que casi a la mitad de las entrevistadas les guste trabajar con uniforme o les sea indiferente (pero varias de estas dicen que nos les importa usar el uniforme en la calle). Para aquellas a favor de usar

Estos datos y la forma en que las autoras los presentan, dan cuenta de un debate abierto en cuanto al uso obligatorio o no del delantal en trabajadoras domésticas. Bunster y Chaney dicen claramente que el uniforme —entiéndase: delantal— es el símbolo de los sirvientes; pero no dicen que existen múltiples trabajos en los que también se usa uniforme — todos los miembros de las Fuerzas Armadas, obreros, quienes venden combustible y vendedores de grandes tiendas, futbolistas, bomberos, sacerdotes, religiosas, carteros y muchísimos otros— e incluso muchas ocupaciones en las que se usa delantal —educadores de párvulos, enfermeras, médicos, carniceros, panaderos, etc. Si bien hay muchos que estiman que el uso obligatorio del delantal de trabajadora doméstica en lugares públicos puede ser humillante, también existe la opinión contraria dentro de las mismas trabajadoras, como lo exponen las autoras. Este parece ser un punto particularmente sensible en cuanto a la regulación de esta actividad laboral; ejemplo de ello es la nueva versión de la Ley 20.786 del Código del Trabajo de Chile, promulgada el 19 de octubre de 2014, que entre sus principales modificaciones incluye el siguiente artículo:

Ningún empleador podrá condicionar la contratación de trabajadores de casa particular, su permanencia o renovación de contrato, o la promoción o movilidad en su empleo, al uso de uniformes, delantales o cualquier otro distintivo o vestimenta identificadores en espacios, lugares o establecimientos públicos como parques, plazas, playas, restaurantes, hoteles, locales comerciales, clubes sociales y otros de similar naturaleza (Art. 151).

Más adelante analizaré los cambios en la legislación chilena con mayor detalle, por ahora interesa detenerse en el punto del uso obligatorio del delantal como una arista importante del debate en cuanto al trabajo doméstico. Quienes se oponen a ese uso abogan por la dignidad de la trabajadora, que podría verse afectada al tener que exponer públicamente su condición laboral —aquí cabe recordar la cita de páginas anteriores en la que se decía que muchas empleadas domésticas peruanas no estaban registradas en el seguro social, para no evidenciar el tipo de trabajo al que estaban dedicadas—, algo de lo que varias trabajadoras se avergüenzan. Por otro lado, hay quienes no se hacen complicaciones al momento de usar delantal —esos tres quintos de los que hablan Bunster y Chaney— y lo toman desde una perspectiva práctica, como un elemento que no las humilla sino que les permite cuidar su propia ropa. A este grupo, también pertenecen muchas de las que no se avergüenzan de su trabajo y no tienen problemas en mostrarse como trabajadoras de casa particular. En cualquier caso, me parece que la clave está en la obligatoriedad del uso del uniforme en público, que es a lo que se refiere el artículo de la ley chilena, dejando la opción de decidir sobre su uso a las propias trabajadoras.

uniforme, la razón es esencialmente de conveniencia: “para cuidar mi ropa”, “para mantenerme limpia”. (La traducción es mía).

En relación con otros aspectos de la vida cotidiana que dan forma a la relación entre empleadores y empleados, las autoras describen algunos rasgos interesantes. El trato que reciben las trabajadoras —bueno o malo, según lo considere cada entrevistada— no sólo está dado por la relación directa con los dueños de casa, sino también por situaciones más delicadas, como el lugar donde la trabajadora come, duerme y las cosas de la casa que puede o no usar. Este tipo de situaciones, que a ojos de algunos podrían tener muy poca importancia, son vitales al momento de evaluar a la empleadora y la relación que la trabajadora tiene con ella, uno de los puntos más importantes al momento de decidir por un posible cambio de trabajo.

Sellers and Servants fija como un indicador de igualdad de status entre la trabajadora y los miembros de la familia para la que trabaja el lugar donde la primera come. Así, de las 50 entrevistadas para el estudio, sólo 7 se sientan a comer en la mesa familiar, el resto lo hace en la cocina, solas o acompañadas de otras trabajadoras (55). Sin embargo, el hecho de sentarse a la mesa con los dueños de casa no parece ser algo buscado ni muy apreciado entre las entrevistadas, ya que aquellas que gozan de este “beneficio” no se ven, por ello, relevadas de sus tareas y deben levantarse a servir la mesa: “would prefer to eat uninterrupted in the kitchen after the family meal ‘as it would be more peaceful. Now I have constantly to get up and down to serve”³⁶ (55). De esta manera, un modo de difuminar las diferencias entre una y otra parte, termina acentuándolas, ya que la empleada no come de la misma forma que las demás personas sentadas a la mesa y debe atenderlos.

El lugar donde la trabajadora duerme —aquellas que trabajan “cama adentro”— resulta ser otro punto importante en la relación con sus empleadoras. De acuerdo con los datos recabados por Bunster y Chaney, lo más común es que la trabajadora tenga a su disposición una pequeña habitación equipada con una cama. Sin embargo, seis de sus entrevistadas no tienen una pieza propia donde dormir y lo hacen en la de la señora; una despliega su colchón cada noche en un rincón de la cocina (55). A pesar de lo medieval que esto puede sonar y de lo mucho que recuerda a las esclavas —con lo indigno que resulta dormir en un rincón de la cocina mientras que los dueños de casa lo hacen en camas y en sus piezas, mucho más indigno, a mi parecer, que el uso público de un delantal—, estudio revela un “detalle” aún más estremecedor en cuanto al trato que algunas trabajadoras reciben: “In five cases, household workers are expressly forbidden to use the hot water; additionally, many of the maid’s bathrooms are equipped only with cold water. Often, too, maids are not allowed to sit in the chairs or use the furniture, although they sometimes are invited to look at television in the living room if they sit on the floor”³⁷ (55). Entre las patronas, es común escuchar que las empleadas malgastan el

³⁶ “Preferiría comer sin interrupción en la cocina, después de la comida de la familia ‘porque sería más tranquilo. Ahora tengo que levantarse y sentarme constantemente para servir” (La traducción es mía).

³⁷ “En cinco casos, las trabajadoras domésticas tienen expresamente prohibido usar el agua caliente; adicionalmente, muchos de los baños de las empleadas están equipados sólo con agua fría. A menudo,

agua caliente, por lo que les parece razonable prohibirles el acceso a ese recurso. En cuanto al uso de los muebles y a la invitación a unirse al esparcimiento familiar, pero desde el suelo, es mucho más apropiada para una mascota —un perro, por ejemplo, que también dormiría feliz en un rincón de la cocina— que para la trabajadora que mantiene el funcionamiento de la casa. Esta situación va más allá de lo indigno, es inhumana y da cuenta también de la visión del otro como un inferior, como un ser que tiene más en común con la mascota de la familia que con los dueños de casa. Un ser, finalmente, cuya condición humana parece estar puesta en cuestión y hace recordar el viejo debate entre Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda en cuanto a la posición de los indígenas en relación a los europeos. Desde esta mirada, el colonialismo tiene aún un peso tremendo en la relación entre estas mujeres indígenas migrantes y las otras mujeres limeñas dueñas de casa.

Considerando estas condiciones laborales, resulta más fácil comprender por qué algunas de las entrevistadas se niegan a ser públicamente reconocidas como trabajadoras domésticas, ya que luego de adentrarse un poco más en su realidad cotidiana, resulta absolutamente indigna la forma en que algunas trabajan. Así, el ser públicamente vistas con su uniforme de trabajo o portar una credencial del seguro social que especifique su ocupación, significa también —en algunos dolorosos casos— que esa persona es considerada inferior, que no está capacitada para usar el agua caliente ni el mobiliario de una casa, que duerme en el suelo de la cocina, que no recibe pago por su trabajo.

Aún a pesar de esto, *Sellers and Servants* —replicando también la vida misma— establece que no todo es negativo y que hay casos de empleadoras que no sólo cumplen con el mínimo que se espera de ellas, sino que 11 de ellas aportan leche y/o comida para los hijos de sus trabajadoras “cama adentro” (55). Quizás es por esta razón y por una buena cuota de admiración hacia sus empleadoras, retratada en este estudio, que gran cantidad de las empleadas tiene una buena valoración de sus patronas. Expresan que les gusta aprender de ellas y aprecian mucho todo lo que éstas puedan enseñarles: desde cómo cocinar o coser a máquina, hasta cómo intervenir en una conversación (57).

Más que los posibles beneficios que puedan obtener en sus trabajos, lo más apreciado por las trabajadoras domésticas es la relación que establecen con sus empleadoras. En este punto, este estudio resulta especialmente interesante para la presente investigación. Lo que interesa es adentrarse en esa relación y ver qué particularidades operan en ella. Casi la totalidad de las representaciones del trabajo doméstico que se analizan en esta tesis, dan cuenta de esta relación desde el que podría considerarse el lugar de los empleadores, tomando en cuenta el entorno del que provienen sus autores. Sólo existe un caso en que la autora es una trabajadora doméstica y su producción no es realmente una representación sino sus memorias. Por tanto, contar con un estudio en el que las trabajadoras expresan en sus palabras

también, las empleadas no tienen permitido sentarse en las sillas o usar los muebles, sin embargo, a veces son invitadas a ver televisión en el living si se sientan en el suelo”. (La traducción es mía).

la manera en que ven y evalúan su relación con las patronas es de gran importancia para situar socialmente este trabajo:

Of the women in the survey, 20 express themselves positively about the dealings with their mistress, even with those whose behavior is not always perceived as ideal. For example, four women reporting good relations mention that their patronas have quite variable temperaments. Manuela says that 'la doctora has her moments of bad humor because she is having problems at the Academy'. Aurelia reports that her señora 'sometimes has a problem, sometimes she's happy —but that's life, everyone has problems'. Maruja says that her mistress also having problems at work, 'and because of this, she sometimes is very irritable when she comes home, but I don't pay any attentions'. Hermalinda complains that her mistress, with whom she has an excellent relationship after 12 years of work in the same household, 'sometimes is nervous and shouts, not at me, but at her own children'. She cannot think of any improvements she would like in her mistress's behavior toward herself, but would like to see her employer 'more understanding of her children'. Many patronas might be surprised to learn that their maids are as understanding and perceptive as the above statements reveal³⁸ (57-58).

El hecho de tener una buena relación con la empleadora tiene una relevancia que va más allá del ámbito cotidiano. Sin dudas el trabajo se hace más llevadero cuando hay una buena relación con la dueña de casa, algo que no se da en todos los casos, por supuesto. Las autoras también recogen los testimonios de quienes no evalúan positivamente a las dueñas de las casas donde trabajan y las condiciones en las que ese trabajo se realiza. Llegan a concluir que a pesar de las malas condiciones y las dificultades que tiene el trabajo doméstico en general: "servants sometimes don't blame their mistresses for the bad conditions that prevail in lives of servants, and they are aware that they won't necessarily improve their lot materially by changing households"³⁹ (58). De manera que la lógica que impera es la siguiente: si es poco

³⁸ "De las mujeres en esta encuesta, 20 se expresan bastante positivamente sobre los tratos con sus señoras, incluso con aquellas cuyo comportamiento no siempre se percibe como ideal. Por ejemplo, cuatro mujeres que reportan tener buenas relaciones, mencionan que sus patronas tienen temperamentos variables. Manuela dice que 'la doctora tiene sus momentos de mal humor porque está teniendo problemas en la Academia.' Aurelia reporta que su señora 'a veces tiene un problema, a veces está feliz —pero así es la vida, todos tienen problemas'. Maruja dice que su patrona también está teniendo problemas en el trabajo, 'y por eso ella a veces es muy irritable cuando llega a casa, pero yo no le pongo atención'. Hermalinda alega que su patrona, con quien ella tiene una excelente relación de trabajo después de 12 años de trabajo en el mismo hogar, 'a veces se pone nerviosa y grita, no a mí, pero a sus propios niños'. Ella no puede pensar en ninguna mejoría que quisiera en su patrona hacia ella, pero le gustaría ver a su empleadora 'más comprensiva con sus niños'. Muchas patronas podrían sorprenderse al saber que sus empleadas son tan comprensivas y perceptivas como las declaraciones anteriores lo revelan". (La traducción es mía).

³⁹ "Las sirvientas a veces no culpan a sus patronas por las malas condiciones que prevalecen en sus vidas de sirvientes y se dan cuenta de que no van a mejorar necesariamente al cambiar la casa en que trabajan". (La traducción es mía).

probable que la situación laboral mejore sustancialmente de una casa a otra, la variable que sí se puede cambiar es la relación con la dueña de casa. Por lo tanto, el encontrar una empleadora con la que se dé una buena relación es una de las pocas mejoras que las trabajadoras obtienen en su vida laboral, de ahí también su vital importancia. Las autoras lo exponen de la siguiente manera: “What they can do (and what the work histories of this particular group prove that they, at least, have done) is to change households to improve their conditions psychologically, that is, until they find a mistress to their liking. The quality of the patrona may be the only variable over which they have some control”⁴⁰ (59). Lo que llama la atención es que muchas de estas trabajadoras aceptan más bien pasivamente las condiciones de trabajo —muchas veces deplorables— en las que se encuentran y desligan a las empleadoras de cualquier responsabilidad al respecto. Parece ser que en el contexto limeño de 1985, la legislación vigente —con los cambios propuestos por la senadora Irene Silva de Santolalla y finalmente aplicados durante el gobierno de Velasco—, no regula satisfactoriamente o no es respetada a cabalidad, por lo que las trabajadoras optan por resignarse a las malas condiciones y cambiarse hasta encontrar las condiciones que sí pueden manejar; es decir, una buena empleadora o una buena relación con ella, no implica necesariamente buenas condiciones de trabajo —un buen lugar donde dormir, agua caliente, poder usar los muebles de la casa o al menos, no tener que pasar por la humillación de tener todo eso prohibido por ser la empleada de la casa.

Existe una razón más por la que la relación entre empleada y empleadora es tan importante, en especial para la primera. Dado el asilamiento que caracteriza este tipo de trabajo, las posibilidades de relacionarse con otras personas se ven dramáticamente reducidas para quienes lo realizan: si viven en la casa de la familia para la que trabajan, el tiempo para socializar se reduce a los días de salida —que en muchos casos, como ya vimos, se utilizan más bien para estar con la familia o realizar las tareas domésticas de la propia casa—, mientras que las que trabajan “cama afuera” o “puertas afuera”, como se dice en Chile, tampoco gozan de más tiempo, porque a la jornada laboral deben sumarle el tiempo del traslado hacia y desde el lugar de trabajo y el cansancio propio del viaje. La mitad de las entrevistadas declara no tener ningún amigo (61), lo que hace presumir que las posibilidades de socializar se reducen más bien al ámbito familiar y al laboral —esto es, la empleadora y su familia y otras empleadas o empleados que también trabajen en la casa. De esta manera se entiende la importancia de una buena relación con la dueña de casa, en especial para aquellas trabajadoras que no tienen compañeros en sus labores. Este aislamiento se ve también en algunas de las representaciones que conforman el corpus de trabajo de esta investigación, de manera especial en *Parque Vía*,

⁴⁰ “Lo que ellas pueden hacer (y lo que las historias de trabajo de este grupo en particular han probado que ellas, al menos, han hecho) es cambiar de casa para mejorar sus condiciones psicológicas, esto es, hasta que encuentren una patrona a su gusto. La calidad de sus patronas puede ser la única variable sobre la que ellas tienen algo de control” (La traducción es mía).

donde constituye la realidad de Beto y un bienpreciado frente a su condición de agorafobia. También está presente en *La nana*, desde una perspectiva diferente, ya que el aislamiento social de la protagonista, si bien no es buscado expresamente como en la película mexicana, es tanto o más grave, ya que esta mujer presenta una amargura tal que le impide relacionarse con otras trabajadoras que llegan a ayudarla e incluso con algunos miembros de la familia.

El detallado análisis de *Servants and Sellers* que he hecho hasta acá se justifica porque, si bien es un estudio circunscrito a cierto lugar y tiempo, los hechos expuestos tienen eco en América Latina en general, como lo he establecido en varios puntos. Existen muchas situaciones que Bunster y Chaney abordan para el caso peruano, que se repiten en México, Chile y otros países, teniendo en cuenta, como aparece en el primer capítulo de esta tesis, el contexto histórico y social común del trabajo doméstico en Latinoamérica, ligado al colonialismo desde sus inicios hasta nuestros días y la relación entre empleados y empleadores como una continuación de aquella entre indígena y encomendero.

Para el caso Argentino, Débora Gorbán estudió la relación entre trabajadoras y dueñas de casa en Buenos Aires, tomando como base la comida. Comienza su texto “El trabajo doméstico se sienta a la mesa: la comida en la configuración de las relaciones entre empleadores y empleadas en la ciudad de Buenos Aires” afirmando —junto a Romero (2002)— que el trabajo doméstico es una:

...actividad que se sostiene a partir de relaciones de subordinación de clase, raza, género, migración. A su vez, estas relaciones de subordinación son reforzadas por procesos de jerarquización e inferiorización movilizados por quienes emplean a trabajadoras para la realización de tareas de limpieza y cuidados en hogares particulares (Tizziani y Gorbán 2012). En efecto, las mujeres que trabajan en el sector no lo hacen sólo para otras mujeres y varones, sino para mujeres y varones de otra condición socioeconómica que es reforzada por características de tipo étnico y racial, y por el origen migratorio, que distancian aún más a empleadores y empleadas (68).

Son estas relaciones, basadas en la desigualdad entre las partes, las que le dan el carácter de “degradante” al trabajo doméstico: “esta característica surge de la dinámica de las relaciones interpersonales entre empleadas y empleadores” (68). Se entiende, entonces, que esta autora parte de la base que supone que las relaciones entre empleadas y empleadores son, al menos, negativas, lo que empeora aún más las desigualdades entre las partes que establecen este tipo de vínculo comercial. Así, la desigualdad y lo degradante se configuran a través de las restricciones que los empleadores imponen a sus trabajadoras en la restricción de la comida, del acceso a los espacios y del uso del delantal (68). Gorbán relaciona estas restricciones a una respuesta de los empleadores frente al comportamiento esperable de sus trabajadoras, presumiblemente marcado por una visión inferiorizante de su clase y raza.

Semejante al caso peruano con el agua caliente, en el que se asume que una persona de clase baja, campesina e indígena no está capacitada para usar el agua caliente —o simplemente no la necesita ni la aprecia, porque no la ha tenido en su lugar de origen— las restricciones a las empleadas domésticas argentinas siguen la misma lógica, asumiendo que por su condición deben operar en su trato ciertos controles.

De manera específica, esta autora busca establecer cómo la restricción del acceso de las empleadas a la comida, incluso su prohibición por parte de los dueños de casa, determina la desigualdad en la relación entre ambas partes, considerando la comida como elemento mediante el cual se establecen relaciones sociales jerarquizadas.

Antes de adentrarse en la relación entre empleados y empleadores mediada por la comida, la autora de este estudio da algunos datos sobre el trabajo doméstico en Argentina al momento de su investigación (2010-2011) que resultan interesantes de reproducir aquí, para ver hasta qué punto se condice con la realidad general de la región:

De acuerdo con los últimos datos accesibles en 2009, el servicio doméstico registra un 14% de las asalariadas en el nivel nacional, es decir, más de un millón de trabajadoras.^[9] Se trata de un sector muy feminizado, en el que las mujeres constituyen 98,5% de la población ocupada, pero que a su vez presenta una serie de características que informan sobre una población vulnerable en cuanto a sus niveles educativos y su origen socioeconómico. El 79,8% cuenta sólo con estudios que comprenden hasta secundaria incompleta, menor que el constatado para el resto de las asalariadas. Respecto al tipo de situación laboral, para 2009 cerca del 72% de las ocupadas del servicio doméstico trabajaba para un solo empleador y la mayoría se encontraba bajo la modalidad "con retiro", ^[10] y residían en su propio domicilio. Al mismo tiempo, un 33% de las trabajadoras ocupadas era jefa de hogar (71).

Es decir, no es distinta a la situación del resto de Latinoamérica en cuanto al perfil de quienes desempeñan este tipo de labores: mujeres de origen socioeconómico bajo y con muy poca preparación académica. También hay semejanza en relación con el sistema de trabajo: cuando Gorbán habla de la modalidad "con retiro" —y en otros pasajes del texto habla también de "sin retiro"— se está refiriendo al "cama afuera" de las peruanas o al "puertas afuera" de las chilenas. Por tanto, la posibilidad de residir o no en el lugar de trabajo, con los beneficios y costos que pueda tener para la empleada, es una característica común del trabajo doméstico en América Latina.

Por otra parte, se nota una diferencia con respecto al perfil que se presenta en Chile, Perú y otros países: no hay referencia expresa al origen étnico ni racial de las trabajadoras. Si bien, en la cita anterior se comenta que la raza es un punto diferenciador y potenciador de las jerarquizaciones sociales que se producen en la dinámica del trabajo doméstico, resulta, de

todos modos esperable, una mayor profundización de este rasgo al momento de describir el trabajo doméstico en sus especificidades para este artículo.

En cuanto a la legislación vigente que regula las relaciones laborales domésticas en Argentina, Gorbán plantea que al momento del estudio —2010-2011— sigue vigente un Decreto de Ley de 1956, al que se han agregado algunas medidas impulsadas por la Agencia Federal de Ingresos Públicos. Critica este Decreto porque “establece derechos restringidos para los trabajadores del sector, ya que no contempla derechos tales como aguinaldo, indemnización sobre el salario completo, licencias por maternidad y enfermedad, entre otros” (71) y afirma que a pesar de las mejoras que se ha intentado introducir, “la precariedad laboral sigue caracterizando las condiciones en que se lleva a cabo esta ocupación” (71), otro punto en común con el resto de la región. Al respecto, la autora postula que “Muchos de los marcos regulatorios del sector en América Latina admiten el pago en especie para las trabajadoras. [12] Sin embargo, los marcos regulatorios siguen siendo poco protectorios en cuanto a derechos, lo cual establece por ley una diferenciación social, económica y jurídica de estas trabajadoras respecto al resto” (71).

La propuesta de Gorbán en este texto es que la prohibición del acceso a la comida y/o la diferenciación entre la comida del empleador y la comida de la empleada establece un proceso de distinción de clases y raza dentro del trabajo doméstico que modula las relaciones cotidianas de ambas partes. A esto podríamos agregar que es también otra forma de colonialismo en estas relaciones, ya que la autora plantea que los gustos culinarios son distintos entre el grupo de los empleadores y el de los empleados, diferencias que se explican no por las especificidades del paladar de cada uno, sino por una identidad social y racial común, parafraseando a Bertrán (2005), la autora de este texto plantea que: “los individuos se declaran, a través de sus decisiones alimentarias, como pertenecientes al grupo en el que viven, sirviéndoles éstas para identificarse y diferenciarse de otros. Así, hay comida característica de determinados estratos sociales, de ciertos grupos étnicos, etc. Y la alimentación actúa como un marcador que se puede usar para mostrar que se ha dejado de pertenecer a cierto sector de la sociedad” (73). Así, en el ámbito de las relaciones laborales domésticas, el factor diferenciador de la comida toma un cariz distinto, no sólo como clasificador de pertenencia a un determinado grupo u otro, sino también como una naturalización de la inferiorización y la ignorancia del otro grupo; según lo da a entender Gorbán, esa ignorancia y el gusto culinario estaría naturalmente ligado a una raza y clase social inferior, la que realiza el trabajo doméstico (73).

Por otro lado, la autora, citando a Brites (2001) aborda otro escorzo que me parece vital dentro de la relación empleado/empleador: el traspaso de cosas desde un lado al otro. Concretamente, se refiere a que en varios casos, lo que se ofrece a la trabajadora son las sobras de lo que come la familia y también, más ampliamente, aquello que los empleadores ya han usado y descartan dándoselo a los trabajadores. Este punto tiene una representación directa en algunas de las obras del corpus de esta tesis. En *El obsceno pájaro de la noche* el

narrador introduce la manera en que opera el poder carnavalizado de los trabajadores y cómo este viene de fuentes que los patrones ni sospechan, pero quizás instintivamente, temen:

Los servidores acumulan privilegios de la miseria. Las conmisericordias, las burlas, las limosnas, las ayuditas, las humillaciones que soportan los hacen poderosos. Ellas conservan los instrumentos de la venganza porque van acumulando en sus manos ásperas y verrugosas esa otra mitad de sus patrones (...) que les han ido entregando con el insulto de cada enagua gastada que les regalan, cada camisa chamuscada por la plancha que les permiten que se lleven (2006 55-56).

En este caso, la humillación que ejercen los empleadores hacia sus empleados mediante el regalo de cosas que ellos desechan, es lo que genera ese poder que invierte las jerarquías y que luego se vuelve en contra de los mismos patrones. En un tono casi bíblico, pero con un marcado cariz maligno dentro de la novela, los pobres y humillados se vuelven poderosos.

Por su parte, *La nana* también presenta una escena en la que la protagonista, Raquel, recibe un chaleco de regalo de cumpleaños por parte de uno de los miembros de la familia para la que trabaja, regalo que ha sido comprado por la dueña de casa. Al abrirlo, mira la etiqueta para ver la marca del producto y reacciona con algo de desilusión, tirándolo al piso (0:11:04). Más adelante (0:22:25) en la película, vemos una escena hermana, en la que Raquel de nuevo revisa la etiqueta para comprobar la marca de un chaleco muy parecido al que ha recibido de regalo; sin embargo, esta vez está en el closet de su empleadora y el producto que revisa es de una marca mucho mejor que la que ella recibió, este parece gustarle más, ya que a diferencia del suyo, se lo prueba y lo modela en el espejo. Esta situación no se queda con la constatación de la diferencia, en este caso de la marca de ropa que usa una o la otra, la película da un paso más allá y empodera a la trabajadora quien va en busca del chaleco que le gustó. Así, en el minuto 24:42, aparece Raquel paseando por las veredas de Alonso de Córdoba, el barrio comercial más exclusivo de Santiago, en busca de la tienda que vende el chaleco que tiene su empleadora. Finalmente la encuentra, encuentra el chaleco, se lo prueba y lo compra. De esta manera, se establece una aparente igualdad entre las dos mujeres. El límite que, siguiendo a Gorbán, la empleadora quería imponer entre ambas, dado por la marca a la que cada una podía acceder al momento de comprar ropa, es borrado por Raquel, que en este punto en particular, muestra la misma capacidad adquisitiva que la patrona. Es un empoderamiento de Raquel, que sale del molde que supuestamente le corresponde por el trabajo que desempeña y el lugar que ocupa dentro de la casa en la que trabaja y la dinámica familiar. Es aquí donde se desestabilizan esas jerarquizaciones que plantea Gorbán y donde la diferenciación se desmarca, planteando, dentro de la lógica de esta película y también para el caso de la novela de Donoso, dos frentes que tensionan la relación dentro del hogar: la dueña de casa se hace cada vez más consciente del poder de Raquel y de su imposibilidad de ponerle un atajo a éste,

mientras que Raquel ejerce cada vez más violentamente su poder ante algunos de los hijos de la familia, las empleadas que vienen a ayudarla en sus tareas y también sobre su empleadora, que no encuentra forma de enfrentarse a ella.

Volviendo “El trabajo doméstico se sienta a la mesa...”, la forma en que los empleadores utilizan el acceso o la negación de la comida para sus empleadas determina no solo “la manera en la que la trabajadora debe relacionarse con los alimentos sino la forma en la que debe comportarse dentro de esa vivienda. Está pautando un modo de relación en la subordinación” (75).

Hay otros aspectos relacionados con la comida que esta autora también considera en su análisis y que ya habíamos revisado en el libro sobre el trabajo doméstico peruano. Me refiero al lugar donde la empleada come —o no— y los utensilios que usa para eso. La posibilidad de que la empleada se siente a comer en la mesa de los empleadores y comparta con ellos la misma comida es bastante escasa, de hecho, la autora comenta que en las entrevistas realizadas, hay empleadores que se ufanan de permitir que sus trabajadoras coman la misma comida que ellos, diferenciándose así, de algunos de sus pares que no permiten ese nivel de igualdad. Algo similar sucede con el hecho de que la empleada se siente a la mesa: hay un caso entre las entrevistadas, el de Jimena, una trabajadora, que relata que una de sus patronas la invitaba a sentarse a la mesa con la familia (77). Es, entonces, poco común que los empleadores abran esa puerta a sus trabajadores, ya que en ese caso, la comida y el rito de comer, retomarían su carácter comunitario, de igualdad entre quienes comparten los mismos alimentos alrededor de la mesa —un símbolo ritual extendido en prácticamente todas las sociedades humanas— y no como punto diferenciador entre unos y otros. Gorbán lo plantea así: “la presencia de una tercera persona no perteneciente al grupo familiar —pero más aun, que ocupa una posición social inferior respecto del grupo, al participar de las comidas familiares, en los mismos términos que el resto— está de alguna forma siendo incluida, de manera simbólica, en el grupo. Reconociéndole un lugar en la mesa, y en esa familia, se le coloca en una posición homologable a la del resto, anulando la distancia entre ellos” (75).

Sin duda, lo más interesante del texto y lo más pertinente para esta investigación es la exposición que hace la autora de las tácticas de resistencia que desarrollan las empleadas ante estas situaciones. Distingue táctica de estrategia, siguiendo a De Certeau y postula que: “La táctica es la práctica del débil para enfrentar la estrategia del poderoso, y en ese sentido, sacar provecho de la fuerza que le es ajena” (76), lo que calza exactamente con la propuesta de entender las relaciones empleada/empleadora en esta tesis. En su artículo, Gorbán describe dos tácticas usadas por las trabajadoras, que ella interpreta como formas de resistencia. La primera de ellas es la desobediencia secreta. Relata el caso de una trabajadora que tiene prohibido comer ciertas cosas y que, en ausencia de su empleadora, come igual. Esa misma mujer dice que frente a la prohibición de la dueña de casa, optó por llevar su propia comida: “Entonces ella me decía: ‘Por qué te traes, si acá hay’, y yo le contestaba: ‘Qué querés, que

coma todos los días arroz, no soy un pájaro'. Mezquinaba un montón" (76). Es decir, desafiaba la prohibición y también encaraba a su empleadora. La otra táctica es mucho más sutil y la autora la define como un rechazo a asumir el lugar que la empleadora quiere darle a la empleada. Al contrario de lo que uno podría suponer, en este caso se trata de una trabajadora que se resiste a sentarse a la mesa de sus empleadores cuando es invitada por ellos. Lo que Gorbán ve en esta actitud —que la trabajadora, Jimena, atribuye a su vergüenza—, es una resistencia por parte de Jimena a asumir el lugar de "igual" que la dueña de casa quiere ofrecerle y en ese gesto, ella se reserva el poder de no tomar el lugar que le imponen (77). Finalmente, la táctica de resistencia más radical sería el renunciar al trabajo, con lo que la voluntad de la trabajadora se impone sobre el control y los límites que la empleadora pretende establecer sobre ella.

Es posible, entonces, establecer un paralelo entre el texto de Gorbán y el de Bunster y Chaney desde el punto de vista de la importancia de las relaciones empleada/empleadora. En ambos casos se puede detectar que se basa en la diferenciación, dada por la situación económica y laboral de la trabajadora y también por la diferencia racial entre ambas partes. Los aspectos más delicados de esta relación —principalmente el lugar donde la trabajadora duerme, come y los muebles y servicios de la casa que puede ocupar o no— revelan, en muchos casos, la naturalización de la inferiorización de la empleada. En otras palabras, se vuelve "normal" o "natural" que la mujer contratada para realizar el trabajo doméstico en una casa no tenga permitido usar el agua caliente, por "no sabe cómo y la malgasta"; o que duerma en peores condiciones que el resto de la familia, ya que "igual es mejor que lo que tenía en su pueblo natal, es india y está acostumbrada"; o que no pueda comer la comida que ella misma cocina para sus empleadores "porque sus gustos son distintos, es campesina". De esta forma, la inferiorización del subalterno, dada por la diferencia racial, económica y "moral" —en cuanto a supuestas diferencias de carácter transversales entre el grupo de los empleadores y el de los empleados— determina las relaciones cotidianas entre ambas partes y también da forma a las maneras de resistencia y de poder que surgen en las trabajadoras domésticas. Esto no sólo aparece en los estudios sociológicos descritos, sino que también en las obras del corpus de trabajo de esta tesis.

En su texto "El trabajo doméstico remunerado y las luchas feministas en Costa Rica" publicado en *Labrys, Études Féministes*, Roxana Hidalgo comienza analizando las condiciones histórico-económicas que han llevado a que el trabajo doméstico siga siendo uno de los menos calificados y peor regulados en América Latina, a pesar de ser uno de los más comunes en mujeres de extracción socioeconómica baja. Toca también otro punto interesante que se repite en otros documentos que trabajan esta temática: el aumento del trabajo remunerado femenino va de la mano con el aumento del trabajo doméstico. En otras palabras, para que las mujeres puedan salir de la esfera reproductiva —de las labores propias de la casa y la familia— y entrar

a la productiva —mundo laboral exterior—, necesitan de otra mujer que las sustituya en esa primera esfera. Da cuenta, podría inferirse, de una paradoja: mientras la sociedad abre el mercado laboral para las mujeres en distintos niveles —trabajo productivo, para algunas y trabajo reproductivo, para las que suplen en esas labores a las otras— existen sólo un nivel en el que las mujeres tienen proyecciones, mientras que en el otro, como establecen Bunster y Chaney, las mujeres no tienen posibilidades reales de encontrar otro tipo de trabajo en el ámbito productivo: quedan, en el mejor de los casos, encerradas en el trabajo doméstico o bien descienden a ocupaciones aún más precarias como la venta callejera o la prostitución. En general, son muy pocos los casos en que las mujeres pasan desde el trabajo en una casa particular a un trabajo mejor remunerado o de mayor calificación.

En cuanto a la situación legal de trabajo doméstico en Costa Rica: “ha estado caracterizada por los mismos rasgos discriminatorios que han caracterizado la condición de excepcionalidad del trabajo doméstico en todo el continente americano” (s/n), haciendo referencia a una situación que se repite en distintos estudios acerca del trabajo doméstico en la región. Específicamente, Hidalgo plantea que “El trabajo doméstico remunerado sigue siendo hasta el día de hoy el único trabajo que cuenta con condiciones laborales excepcionales en el Código de Trabajo y en las leyes del país. Esta no es una condición propia de Costa Rica sino que prevalece en la mayoría de los países latinoamericanos” (s/n). Y encuentra tanto la explicación como la justificación para la desigualdad laboral de este trabajo con respecto a cualquier otro —tal como hemos establecido en el primer capítulo de esta tesis— en los orígenes históricos del servicio doméstico latinoamericano, cercanos al feudalismo que establecen una relación de tipo amo/siervo entre las partes involucradas.

La autora se apoya en Aníbal Quijano —y lo que se entiende como colonialidad del poder— para explicar el modo en que la raza y los medios de producción se relacionaron desde el comienzo en América Latina, una vez conquistada por los europeos. De esta forma, explica, el mundo económico quedó dividido entre indios —al los que hay que hay que agregar negros y mestizos— y blancos o descendientes de europeos; consecuentemente, unos acaparan los trabajos asalariados y los otros, quedan ligados a la servidumbre y/o esclavitud, derivando luego, con pocas diferencias, en el trabajo doméstico tal como se presenta en la actualidad. A esto se suma lo que la autora denomina como “contrato sexual”, ligado a una sociedad patriarcal que supedita a las mujeres a un lugar inferior al de los hombres que se encuentran en condiciones similares. Ese contrato sexual es que el sustenta las relaciones de poder entre los géneros, dice Hidalgo.

Por otra parte, este texto trabaja el empoderamiento de las trabajadoras de casa particular mediante agrupaciones destinadas a conseguir mejoras legislativas para su realidad laboral:

...a principios de los años 90 [surge], la lucha de la Asociación de Trabajadoras Domésticas de Costa Rica (ASTRADOMES), liderada por su presidenta Rosita

Acosta, y apoyada desde sus inicios por la Alianza de Mujeres, liderada por Ana Hernández. En 1991 [...] presentó un recurso de inconstitucionalidad en contra del artículo 104 del Código de Trabajo por considerar que se trataba de una forma de discriminación laboral de las trabajadoras domésticas frente al resto de trabajadores del país (s/n).

Este tipo de organizaciones nacen al alero de un más amplio movimiento feminista que busca conseguir mejoras significativas para las mujeres en distintos frentes: político, laboral, vivienda, salud y educación, desde la década de los 50 y 60, pero principalmente en la década de los 80, en la que surgen diversas organizaciones ligadas a la defensa de lo femenino en todas sus aristas, dentro de Costa Rica.

Tomando en cuenta la situación del trabajo doméstico en Costa Rica hasta los años 90, es posible ver que imperan aquí las mismas inequidades y abusos que en el resto de la región para este tipo de trabajo específicamente: jornadas laborales mucho más extensas: “normalmente, 16 horas diarias, 6 días a la semana, es decir, 96 horas semanales (esto es sin contar medio día del domingo). En concreto, las trabajadoras domésticas trabajaban –lamentablemente, en muchos casos, trabajan hasta el día de hoy– una *jornada laboral doble* a la de cualquier otro trabajador que cuenta con una jornada normal de 48 horas semanales” (s/n); a lo que hay que sumar una carga laboral aún mayor para quienes viven en sus lugares de trabajo, repitiendo la situación de otros países de Latinoamérica.

Una de las principales dificultades con las que ha tenido que lidiar ASTRADOMES, dice Hidalgo, es la concepción generalizada de que el trabajo doméstico tiene una condición de excepcionalidad que permite ciertas situaciones que serían completamente inaceptables en otros ámbitos laborales. Esta excepcionalidad también es compartida en las legislaciones laborales al respecto en otros países de América Latina. Es por eso que uno de los mayores logros de ASTRADOMES es haber conseguido:

En junio del 2009, después de una lucha de 17 años dirigida desde ASTRADOMES, se aprueba una Ley de Trabajo Doméstico en la que se logran las 8 horas laborales durante 6 días a la semana, es decir, una jornada de 48 horas semanales. Esto significa que tuvo que transcurrir todo el siglo XX y casi 10 años más para que las trabajadoras domésticas tuvieran una jornada laboral igual al resto de los trabajadores del país. Con la aprobación de esta ley, a pesar de las limitaciones con las que cuenta, se logra una ruptura en la concepción de excepcionalidad del trabajo doméstico remunerado, que hasta este momento se mantenía inalterable (s/n).

Esto adquiere mayor importancia aún cuando se considera una anécdota que la misma Rosita Acosta relata acerca de las dificultades para lograr la aprobación de la jornada de 8 horas para las trabajadoras domésticas: una diputada de Costa Rica le dijo que ella no podía aprobar esa reforma, ya que ella también trabaja 8 horas diarias y, por lo tanto, necesita alguien

que cuide sus hijos mientras ella realiza su trabajo de diputada, a lo que la dirigente respondió que ella también tenía hijos y debía arreglárselas para que alguien los cuidara durante su jornada laboral de más de 8 horas. Por tanto, lo que llama la atención es que aún entre mujeres y madres, se asume que el trabajo doméstico tiene un status “especial” que permite y justifica conductas que para otros trabajos son impensables.

Por último, este artículo aborda la situación, aún más desprotegida de las trabajadoras domésticas extranjeras, en este caso nicaragüenses en Costa Rica. Situación que se repite en el continente: peruanas en Chile, bolivianas en Uruguay y mexicanas en Estados Unidos, entre otras. Hidalgo también describe una organización de estas mujeres como forma de resistencia y empoderamiento en la formación de la *Red de Mujeres Migrantes Nicaragüenses en Costa Rica* con el apoyo del *Centro de Derechos Sociales de la Persona Migrante* (CENDEROS). Como parte de su trabajo, este grupo funda una *Casa de la Mujer Migrante*, en la que acogen a las trabajadoras que llegan recién a Costa Rica y también a quienes no tienen donde pernoctar el domingo —usualmente, día de salida. La autora describe las actividades del grupo en distintas esferas, todas ellas tendientes a mejorar las condiciones de estas mujeres, en cuanto trabajadoras domésticas y en cuanto migrantes:

Desde el 2002 este grupo de mujeres empieza a organizarse y a adquirir experiencia en la defensa de los derechos laborales de las mujeres migrantes y sobretodo de las trabajadoras domésticas. Empiezan a trabajar con talleres de capacitación y concientización sobre los derechos laborales, sobre las estrategias para enfrentarse con la explotación, la discriminación y los prejuicios tanto en el espacio laboral como fuera de este, y sobre la violencia intrafamiliar y contra las mujeres. Al mismo tiempo, empiezan a organizar actividades culturales que les permitan reencontrarse con sus propios orígenes culturales y de género para fortalecer nuevas formas de identificación con estos orígenes que les posibilite condiciones subjetivas que les permita recuperar la dignidad, la autovaloración y la autodeterminación como mujeres, como nicaragüenses y como migrantes. En el campo de los derechos laborales estas mujeres empiezan a adquirir una experiencia fundamental que les permite apoyar y defender a las trabajadoras domésticas ante las formas de explotación y subordinación a las que se ven sometidas, sobre todo por su condición de indocumentadas (s/n).

Todas estas actividades son muy similares a las que describe Aída Moreno en sus memorias como dirigente de asociaciones gremiales y también de la JOC en Chile, para conseguir mejores condiciones para las trabajadoras de casa particular. Por tanto, es posible ver una continuidad regional en cuanto a las agrupaciones civiles y eclesíásticas dedicadas a la protección de quienes se dedican al servicio doméstico. Así, estos grupos organizados prestan ayuda imprescindible, ya que “la información y la organización se vuelven condiciones

fundamentales para poder defenderse frente a las arbitrariedades, las amenazas y los abusos que las trabajadoras domésticas deben enfrentar, sobre todo como producto de su condición de género, de clase y como migrantes nicaragüenses” (s/n) y esa información las empodera para exigir sus derechos y evitar abusos que los empleadores cometen amparándose en el miedo y la ignorancia de muchas de estas trabajadoras.

Es en torno al caso de las mexicanas que gira la investigación de Alejandra Aquino sobre el servicio doméstico de la ciudad estadounidense de Los Ángeles: “fenómeno planetario que ha sido analizado por distintas académicas: la inserción laboral de millones de mujeres provenientes de países del Sur al trabajo doméstico en hogares del Norte” (222). Al respecto, la autora aporta algunos datos acerca del número de personas que se dedican al trabajo doméstico en el mundo; citando a la Organización Internacional de Trabajo en la Red Internacional de Trabajadoras del Hogar, sostiene que se estima que más de 100 millones de personas en el mundo se dedican al trabajo doméstico (222-223) y para el caso de Estados Unidos, habría entre 1.5 y 2.5 millones de personas en este campo laboral, de las cuales al menos el 1.23% serían migrantes irregulares (223).

Siguiendo el esquema que ya ha aparecido en varios textos sobre este tema, la autora de cuenta de la nueva importancia que ha tenido el trabajo doméstico en la inserción laboral de las mujeres. Al acceder a trabajos remunerados fuera del hogar, las mujeres con familia se encuentran con el problema de la “doble jornada”, ya que el sistema patriarcal asume que es tarea de las mujeres hacerse cargo del trabajo de la casa y el cuidado de los niños, aún cuando sean madres que trabajen. Para resolver esto, se recurre a mujeres que están más abajo en la escala social y que asumen el lugar y las tareas de la madre que trabaja fuera de la casa y resuelve, mediante su trabajo, el problema de la doble jornada de las otras (223).

Este estudio antropológico-etnográfico se detiene también en un punto importante del trabajo doméstico; no se trata sólo de mano de obra, sino que implica también una afectividad:

...las naciones del Norte ya no sólo extraen recursos naturales del Sur, ahora también extraen afecto y cuidados maternos y, por supuesto, mano de obra barata. De tal forma que las mujeres migrantes no sólo aportan su trabajo a las economías del Norte, también aportan recursos emocionales indispensables y se encargan de los detalles y cuidados que permiten que funcionen los hogares de los países ricos (223).

El desempeño de cualquier trabajo y más aún si ello conlleva una carga tan fuerte de afectividad como en este caso, lleva implícita la necesidad de reconocimiento de ese trabajo por parte del empleador o al menos de la sociedad que se beneficia de él. Aquino basa su investigación en la falta de ese reconocimiento que se da en el ámbito doméstico hacia la trabajadora. Mediante entrevistas personales, obtiene respuestas en las que se repiten las categorías “desprecio”, “burla”, “humillación”, “ofensa” e “indiferencia” (225), todas ellas ligadas

a la relación entre empleados y dueños de casa y todas configuran también la imposibilidad de un reconocimiento del trabajo de las migrantes mexicanas o, como lo denomina la investigadora, el “no reconocimiento”.

En la misma línea, la autora aborda las experiencias morales de no reconocimiento de estas trabajadoras en su ambiente laboral: “la inferiorización, la infantilización, la invisibilidad, la sospecha y la dominación ‘consentida’” (225).

Me interesa detenerme en cada una de estas experiencias, ya que dan cuenta de la manera de relacionarse entre los dos grupos involucrados en el trabajo doméstico de migrantes mexicanas en esta ciudad de Estados Unidos y replica muchas de las situaciones que ya hemos revisado para Perú, Argentina y Costa Rica. Así, la autora describe bajo el rótulo de “inferiorización”:

...aquellas acciones o actitudes encaminadas a rebajar el estatus del otro y afirmar la superioridad del propio. La inferiorización de estas trabajadoras se manifiesta de forma burda o sutil, según el estilo de cada empleadora, y puede tomar formas muy variadas: rituales de cortesía en una sola dirección, malos tratos, restricciones en el uso del espacio o en el acceso a la comida, desarrollo de tareas consideradas ingratas o humillantes, etcétera (226).

Nuevamente, el acceso y la restricción a la comida y al uso del mobiliario del hogar donde trabaja, aparece como un punto importante en la relación trabajadora/empleadora y potencia, según Aquino, consecuencias morales negativas para quien realiza su trabajo en esas condiciones. Tal como en los casos anteriores, estas acciones están explicadas o condicionadas por las diferencias raciales y sociales entre la dueña de casa y la empleada (226), es esa diferencia social y racial la que se esgrime para actitudes tan denigrantes frente a otro ser humano: como es de una clase inferior o indígena, no puede comer lo mismo que la familia ni usar sus cosas.

Otra forma de no reconocimiento es la infantilización: “toda acción encaminada a marcar la minoría de edad de las trabajadoras migrantes, es decir, el trato como si fueran menores de edad o personas “en formación”, sin autonomía, sin derechos, ni capacidad de discernimiento” (227). Así, el no reconocimiento de la trabajadora está dado por la supuesta superioridad de la empleadora, que al infantilizar a su trabajadora, le concede un carácter no sólo de inferioridad, sino también de insuficiencia. Es, a mi parecer, aún peor que la inferiorización, porque al tratar a un adulto como si fuera niño, se le quita toda posibilidad de mostrar su valía —ya que, evidentemente una trabajadora adulta infantilizada no va a “crecer” a los ojos de su patrona, como sí lo hace un niño— o validar su diferencia.

En tercer lugar, Aquino sitúa la invisibilidad que entiende como la indiferencia hacia una persona “actuando como si no estuviera presente” (228). Es también una forma de anular a la trabajadora: comer en frente de ella sin ofrecerle, ensuciar lo que ella está limpiando sin

disculparse, etc., son muestras de que esa persona no tiene la misma valía que los dueños de casa, ni siente la frustración o el hambre que ellos sentirían en la misma situación.

La siguiente forma de no reconocimiento es la sospecha por parte de la empleadora a la empleada que “no es más que una duda sobre la calidad moral, la integridad y la honestidad de la empleada; y aunque con el tiempo la sospecha puede desaparecer, la empleada está obligada a demostrar su calidad moral y honestidad. Esto significa que a priori no se reconoce a la empleada como alguien digno de confianza” (229). Esta sospecha está basada en la desconfianza de la dueña de casa sobre el origen y el status de su trabajadora y redunda en una profunda humillación sobre quien realiza el trabajo doméstico y se ve expuesta a ese prejuicio, muchas veces sin ninguna razón.

Por último, la autora describe la dominación “consentida” mediante el falso reconocimiento como:

...una actuación mediante la que se intenta hacerle creer a la trabajadora que se le estima y se le atribuye un valor social, pero que de forma consciente o inconsciente crea lazos más profundos de subordinación y acaba con la autonomía de la trabajadora. El “falso reconocimiento” moviliza principalmente los vínculos emocionales que se construyen en la relación empleada-empleadora. El trabajo doméstico, en especial el cuidado de niños o ancianos, involucra un fuerte vínculo afectivo, pues una de sus funciones es justamente proveer de “afecto y cuidados” (231).

Si esa estimación no es real, se trata de una de las formas más nocivas de no reconocimiento de la trabajadora, ya que Aquino —tal como algunos de los otros autores que hemos revisado— establece que el hecho de sentirse bien tratadas, valoradas y queridas en la casa donde realizan su trabajo, es decir, el vínculo afectivo que estas empleadas establecen con las personas de la familia para la que trabajan, es una de las cosas que ellas más valoran al momento de sopesar su trabajo. Por lo tanto, es también un arma de doble filo que los empleadores pueden utilizar para mantener y dominar a sus trabajadores. Se expresa también a través del clásico “es como de la familia” que apela a una cercanía irreal, también a través de promesas que no se cumplen y de la entrega de regalos o beneficios —sobre este punto ya hemos trabajado para el caso de Perú, Argentina y algunas representaciones contenidas en el corpus de trabajo de esta investigación.

En este punto, quiero agregar que es también un arma que tienen las trabajadoras: en varias de las obras del corpus, ellas son conscientes de ese vínculo afectivo —muchas veces tamizado por la culpa— que las une a sus empleadores y a los niños que cuidan y eso también les confiere poder sobre ellos. Un ejemplo de lo anterior es *La nana*, donde la dueña de casa se siente imposibilitada de enfrentar a Raquel, incluso cuando cree que ésta se ha extralimitado, porque siente que le debe mucho, ya que ésta ha criado a sus hijos. Algo similar sucede en *El obsceno pájaro de la noche* entre la Peta Ponce, la Perra Amarilla e Inés de Azcoitia, para la

desesperación de su marido. También puede observarse en la relación entre la dueña de casa en *Parque Vía* y Beto, su empleado.

Al final de su texto, Aquino presenta también formas de resistencia de las trabajadoras. La primera de ellas —sumamente interesante para esta investigación— es el conocimiento profundo de la intimidad y las costumbres de sus empleadores, lo que lleva también a un juicio y crítica del estilo de vida norteamericano, desarticulando el ideal familiar estadounidense:

Las mujeres observan silenciosamente y con atención las costumbres, los gustos, los valores, los prejuicios, las formas de relacionarse, los problemas, las alegrías, y hasta los sufrimientos de estas familias. Este conocimiento profundo de la intimidad del “otro” coloca a las mujeres en una posición desde la que también pueden emitir juicios de valor sobre sus “patrones” y su estilo de vida. Es decir, al igual que sus “patrones” las juzgan y se hacen representaciones de ellas (en tanto extranjeras y miembros de las clases pobres), las mujeres zapotecas construyen sus propias representaciones de las clases altas, y en estas la mayor parte de sus empleadoras son puestas en cuestión (233).

Las trabajadoras son muy críticas de ese ideal de familia feliz estadounidense que proyectan las imágenes publicitarias y también del rol maternal de sus empleadoras: dicen que no es cierto, que no les gusta cuidar a sus hijos y por eso los dejan en manos de niñeras (234). Esta crítica redundante en una comparación con ellas mismas y su estilo de vida, lo que anula, en alguna medida, la inferiorización y el no reconocimiento de sus patronas, ya que ellas valoran y reivindican su estilo en desmedro del de las empleadoras (234). Por otro lado, muchas veces sienten compasión por sus empleadores, al ver que su ideal de familia se aleja del cariño incondicional en que se basa el ideal de familia mexicana; esa compasión, anula a veces, los efectos del no reconocimiento.

Hay un reflejo de este conocimiento de la realidad más íntima y la forma en que las trabajadoras manejan esa información en *El obscuro pájaro de la noche*; concretamente podemos citar un pasaje en que el narrador da cuenta del conocimiento que tienen las trabajadoras de casa particular y cómo ese conocimiento les da un poder tremendo sobre sus empleadores:

¿Cómo no van a tener a sus patrones en su poder si les lavaron la ropa, y pasaron por sus manos todos los desórdenes y las suciedades que ellos quisieron eliminar de sus vidas? Ellas barrieron de sus comedores las migas caídas y lavaron los platos y las fuentes y los cubiertos, comiéndose lo que sobró. Limpiaron el polvo de sus salones, las hilachas de sus costuras, los papeles arrugados de sus escritorios y sus oficinas. Restablecieron el orden en las camas donde hicieron el amor legítimo o ilegítimo, satisfactorio o frustrador, sin sentir asco ante esos olores y manchas ajenos. (...) Desempeñando estos menesteres, las viejas fueron robándose algo integral de las personas de sus

patrones al colocarse en su lugar para hacer algo que ellos se negaban a hacer (56).

Dentro de esta novela, el conocimiento que las empleadas tienen de sus patrones les da poder sobre ellos, situación que se repite en *La teta asustada*, donde Fausta, la trabajadora, es la única que conoce el secreto de Aída, su empleadora, quien le ha robado su canción para hacerla pasar por propia en un concierto. Finalmente, ese conocimiento y el poder que concede termina volviéndose en contra de los patrones, como sucede en la novela de Donoso.

Por otro lado, existen también formas de resistencia contra la invisibilidad. La que relata el texto es llevar la invisibilidad al extremo, es decir, desaparecer verdaderamente, ausentarse de su trabajo. Una de las trabajadoras entrevistadas por Aquino declara que ella “castiga” a sus patrones cuando no va a su casa a trabajar, así ellos solos deben hacerse cargo de las tareas domésticas; con esa ausencia, ellos se dan cuenta de lo necesaria que les resulta la trabajadora y así, esta es una forma de combatir la invisibilidad: cuando la empleada realmente no está, se hace patente su ausencia y necesaria su presencia, por lo que se podría valorar más su trabajo (234-235).

En cuanto a la forma de resistir al falso reconocimiento, las mexicanas de este estudio, a través de años de experiencia, van aprendiendo que el “eres como de la familia” no es un discurso real que deba ser tomado en serio y no se dejan engañar por ese tipo de declaraciones cuando ven que no están sustentadas por hechos reales (235-236). Otra forma, aún más astuta y útil es sacar provecho de ese tipo de declaraciones, por ejemplo: “usar a su favor el discurso del afecto: ‘Yo sé que ustedes me aprecian mucho, que me tienen casi como una hija, por eso con confianza quiero pedirles que me den un adelanto para pagar lo de mi niño’” (236), así, las trabajadoras toman el discurso de sus patrones y lo dan vuelta, es decir lo utilizan “en contra” de ellos, invirtiendo la finalidad inicial con la que lo usaron los dueños de casa. Esta es, además de una forma de resistencia, una forma de poder.

Finalmente, hay dos modos más en los que las trabajadoras resisten y se manifiestan en contra de los maltratos que reciben. Uno de ellos es comentar con sus propias comunidades y “desahogarse” contando a otras su situación y criticando los abusos de sus empleadoras. Para eso es propicio el transporte público o cualquier instancia en la que puedan reunirse las trabajadoras lejos de sus patrones. Además muchas fantasean con las cosas que les dirían si pudieran encararlos directamente; sin embargo, esto es muy infrecuente, ya que una acción de ese tipo termina con la trabajadora despedida. A pesar de eso, hay situaciones que ameritan una acción más decidida por parte de la empleada, aún cuando la consecuencia sea la cesantía. En las oportunidades en que el abuso, el maltrato o la injusticia superan el límite de la trabajadora, ésta enfrenta a su empleadora con la intención de reafirmar su dignidad y no aguantar esa situación excesiva. Esos casos siempre terminan en despido, pero eso no es visto como una derrota sino como una liberación, por la reafirmación pública de su dignidad y autoestima, causando admiración entre sus pares (239).

De este modo, es posible concluir que la situación laboral del trabajo doméstico realizado por mexicanas en Estados Unidos, no dista de la que se da en el contexto latinoamericano. Se repiten las mismas situaciones y la relación con los empleadores se da de manera similar, a pesar de que en el caso de este último texto existe una barrera idiomática y cultural mucho más marcada de la que la autora no da cuenta. Es esperable —no justificable— que existan diferencias en el trato entre personas de distinta raza, nacionalidad, situación social y cultura, como es el caso entre las empleadoras estadounidenses y las empleadas mexicanas, pero sorprende que eso se replique de igual forma entre mujeres de un mismo país, considerando, sobre todo en el ámbito latinoamericano, que la gran mayoría de la población no puede alegar, en ningún caso, una “pureza racial”, ya que América Latina es, ante todo, mestiza. Entonces, las diferencias raciales que tanto parecen importar, son más bien de matices. Aún así, se replican comportamientos en los distintos países de la región y también en las representaciones.

En una línea muy similar a la propuesta por Aquino se sitúa el artículo de Encarnación Gutiérrez Rodríguez “Trabajo doméstico-trabajo afectivo: sobre heteronormatividad y la colonialidad del trabajo en el contexto de las políticas migratorias de la UE”. Aquí, la autora aplica el concepto de colonialidad de poder, extraído de Aníbal Quijano, para entender el significado cultural y la aplicación social de trabajo doméstico realizado por mujeres inmigrantes latinoamericanas indocumentadas en Europa (125-126). Establece también que es esta colonialidad del poder la que marca las relaciones afectivas que se dan dentro del ámbito del trabajo doméstico.

Por otro lado, al ser indocumentadas —igual que las mexicanas en Los Ángeles del texto de Aquino y las nicaragüenses en Costa Rica del texto de Gorbán, así como las peruanas y colombianas en Chile — se encuentran en un estado aún mayor de desprotección frente a sus empleadores, lo que se presta para eventuales mayores abusos, ganan sueldos menores al mínimo nacional y no tienen acceso a beneficios sociales (124-125).

En cuanto a la relación entre las dos mujeres involucradas en el vínculo, empleada y empleadora, plantea que:

...al externalizar el trabajo doméstico en otra mujer, dos grupos sociales que de manera habitual viven en espacios segregados entre sí se reúnen en el espacio privado del hogar (...). Estos dos grupos de mujeres articulan y negocian sus deseos, necesidades y momentos de identificación y desidentificación. Compartiendo algunos aspectos relativos a la construcción social y a la asignación de feminidad en los hogares. Empero, este punto de partida común se ve interrumpido por las jerarquías sociales que dan forma a sus encuentros (127).

Tal como se ha establecido anteriormente, esta autora también entiende la relación entre empleada y empleadora como mediada por jerarquías sociales y diferencias raciales. En este caso particular, estas diferencias son aún más marcadas, ya que las empleadas son mujeres latinoamericanas en un contexto europeo que las exotiza y sexualiza en cuanto latinas (129), como un resabio de un modo de relacionarse marcado por el colonialismo y la colonialidad del poder. Desde esta perspectiva, este artículo reafirma el aspecto de la hipótesis de trabajo que he desarrollado aquí, que se establece que la relación entre empleada y empleadora está cargada y modulada por el colonialismo.

Por otro lado, en cuanto a la afectividad, Gutiérrez plantea que: “el análisis del trabajo doméstico como trabajo afectivo demuestra que allí donde las trabajadoras domésticas y sus empleadoras se encuentran sucede algo más que un mero trabajo emocional o intercambio de tareas reproductivas. Lo que modela estos encuentros es la transmisión de afectos” (130).

Dentro de los afectos que se movilizan en el trabajo doméstico está el del desprecio. Tal como lo comenta una trabajadora entrevistada por la autora de este artículo, la indiferencia hacia ella y hacia su trabajo que demuestran las acciones de sus empleadores (130) es una forma de desprecio que ella siente y junto con ello la sensación de inferioridad e incluso invisibilidad que también describía Alejandra Aquino.

Lo que postula Gutiérrez es que los afectos que entran en acción en el trabajo doméstico de latinas ilegales en Europa, marcan no sólo su relación con sus empleadores, sino su propia autopercepción y tienen consecuencias psicológicas:

El sentimiento de “ser tratada como un fantasma”, el sentimiento de ser ignorada, infunde en el cuerpo de Verónica [ecuatoriana indocumentada trabajando en Alemania] un sentimiento social de insignificancia. Ser tratada como “un fantasma” conlleva un efecto de desánimo. La atribución simbólica de inferioridad que se transmite en esta forma de ser tratada se vuelve corpórea; es sentida con dolor por el sujeto injuriado (131).

De esta manera, la relación entre ambas partes involucradas en el servicio doméstico tendría un impacto mucho más profundo que el que hemos revisado hasta acá; es más, la autora explica que: “Los afectos no sólo se perciben como emociones o sentimientos sino también como intensidades, sensaciones y reacciones corporales que perturban las relaciones de poder, aunque también las amplían y las reafirman” (131), con lo que se acerca también a la idea de poder que trabaja Michel Foucault, un poder que afecta el cuerpo, instrumento mediante el cual se realiza el trabajo doméstico.

En el análisis de las obras retomaremos la complejidad de estos afectos y cómo se vuelven potencialmente dañinos al verse mezclados con juegos de poder, como es el caso de la película *La nana* o la novela de Donoso.

Otro importante aporte a la discusión acerca del trabajo doméstico está dado por los textos de diversos autores reunidos en *Dos mundos bajo el mismo techo. Trabajo del hogar y no discriminación*, preparado por el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación de México. Desde la premisa de que se trata de dos realidades distintas en un mismo hogar, se analizan diversos aspectos del trabajo doméstico: legislativos, sociológicos, testimoniales de las trabajadoras, testimoniales de las empleadoras e históricos. Además, es interesante que se trate de una publicación por parte de un órgano del gobierno mexicano.

De esta colección de textos —bastante variada— seleccionaré algunos que me parecen interesantes en cuanto que aportan para formar un panorama amplio de la situación actual del trabajo doméstico en México desde diferentes aristas. Tal como en los otros textos que he revisado en este capítulo, *Dos mundos bajo el mismo techo*, presenta un panorama del trabajo doméstico que es equiparable no sólo al de América Latina, sino también al de Estados Unidos y algunos países de Europa.

Dentro de este volumen, el texto “Cuadros del hogar: Imágenes ‘como de la familia’” de Víctor Ronquillo combina relatos cortos con datos duros acerca del trabajo doméstico en México. Así, afirma que:

Las trabajadoras domésticas en México, de acuerdo con la *Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo*, representan el 4.4% de la población ocupada. Más de 5% de los hogares de nuestro país contrata los servicios de estas trabajadoras. Sorprende el dato de que en México las trabajadoras domésticas superen el número de oficinistas en instituciones gubernamentales, el de operarios en la industria y el de trabajadores remunerados en el transporte (22).

Resulta impresionante, a la luz de estos datos, que un grupo así de numeroso de trabajadores no se organice más efectivamente para salir de la invisibilidad en la que se encuentran y dejar de lado las injusticias y malos tratos que denuncian en este mismo compendio de textos. Sólo puede entenderse esto a la luz de la soledad y el aislamiento que impera en este sector laboral, que ya era descrito en textos anteriores.

El mismo autor afirma que el “30% de las trabajadoras del hogar no completó sus estudios de primaria y 11% es analfabeta” (25), lo que se traduce en que sus posibilidades a futuro de salir del trabajo doméstico y desempeñarse en otra área son extremadamente reducidas, como se ve en los testimonios de estas mismas trabajadoras.

Rocío García, por su parte y en un artículo del mismo tomo, entrega unas cifras ligeramente distintas para el caso mexicano. Las reproduzco para dar cuenta de que a pesar de los estudios, encuestas e investigaciones cuantitativas al respecto, el trabajo doméstico, quizás por su carácter privado y hogareño, sigue manteniendo un margen de desconocimiento alto. Volviendo a García, plantea que:

En México, 1.856.466 hogares, que representan 6.4% del total, pagan por la realización del trabajo doméstico (6.6% de los hogares con jefatura masculina y

5.6% de los que tienen como jefa de hogar a una mujer). El gasto promedio mensual para este fin es de \$1.740,77 (\$1.814,56 en los hogares con jefe y \$1.472,23 en los hogares con jefa). Por su parte, la *Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (enoe) 2010* registró a 1.843.920 mujeres en la categoría ocupacional de “trabajadoras en servicios domésticos”, que representan 10.9% del total de mujeres ocupadas en el mercado laboral (127).

Ahora bien, ¿cómo son esas mujeres? Es decir, ¿cuáles son las características específicas de este grupo de la población? García presenta los datos agrupados gráficamente en tablas y luego hace un desglose de los rasgos principales. En cuanto a las edades de estas mujeres, la autora afirma que: “El grueso de las trabajadoras del hogar tiene entre 20 y 49 años de edad y un importante 23.6% de ellas tiene 50 años o más, cifra superior a la registrada en 2005 (21.2%)” (129). En cuanto al nivel educacional: “Prevalecen las mujeres con bajos niveles de instrucción, no obstante, en el último quinquenio se observa un incremento en su nivel educativo. Disminuyó el porcentaje de mujeres con primaria incompleta de 37.6% en 2005 a 30.7% en 2010; en ese año 29.5% terminó la educación básica y 5.6% tenía educación media o media superior” (129).

En cuanto a su situación sentimental: “La tercera parte son mujeres solteras, 44.9% están casadas o unidas y 21.7% estuvieron alguna vez unidas. Con respecto al quinquenio anterior, se incrementó el porcentaje de mujeres casadas (42.4% en 2005)” (129), lo que tiene directa relación con la jefatura en los hogares: “Al interior de sus hogares, 29.9% son jefas de hogar, cifra superior a la registrada en 2005 (25.7%); 35% son cónyuges del jefe y 20.4% son hijas del jefe o jefa de hogar. El porcentaje de jefatura femenina en los hogares de las trabajadoras domésticas es superior al correspondiente al total de hogares en el país” (129). Finalmente, en cuanto a sus familias, García reporta que “Se observa una alta fecundidad en las mujeres que trabajan como empleadas del hogar: 46.3% de ellas tiene tres o más hijos; 29.4% tiene entre uno y dos y una cuarta parte de ellas no tiene hijos” (131).

Al contrario de lo que cabría esperar en cuanto a las jornadas laborales de las trabajadoras de casa particular mexicanas:

Destaca el alto porcentaje de mujeres con jornadas de trabajo de tiempo parcial: 50.7% de las trabajadoras domésticas laboraron menos de 35 horas en la semana de referencia de la encuesta; 33.3% tuvo una jornada de laboral de 35 a 48 horas y 13.2% más de 48 horas. Las trabajadoras con jornada de tiempo parcial se incrementaron en el último quinquenio en 4.3 puntos porcentuales, mientras que las que trabajan más de 48 disminuyeron 2.6 puntos (130).

En cuanto a los ingresos que perciben, se mantiene lo mismo que para el resto de América Latina, es decir ingresos bajos para uno de los trabajos peor pagados de la región:

Los ingresos son generalmente bajos: 34.3% recibe a lo más un salario mínimo y 41.4% más de uno y hasta dos salarios mínimos; solamente 0.2% de las

trabajadoras del hogar recibe más de cinco salarios mínimos. La condición salarial mejoró con respecto al quinquenio anterior, sin embargo, tales condiciones siguen siendo precarias. El ingreso promedio por hora se estimó en 20.2 pesos en 2010, cifra que en 2005 era 15.2 pesos. Las condiciones salariales de las mujeres que tienen una sobrehorada de trabajo, es decir, que trabajan más de 48 horas a la semana, es similar a las que trabajan una jornada completa (de 35 a 48 horas). Alrededor de 60% percibe a lo más dos salarios mínimos; 30% de las primeras y 26.3% de las segundas ganan entre dos y tres salarios mínimos y 6.5%, en ambos casos, más de tres salarios mínimos (130).

Thomas Wissing en “Trabajo decente para trabajadoras del hogar” ahonda en la situación social de las mujeres dedicadas a las tareas del hogar en México:

...para tres de cada diez trabajadoras domésticas en las zonas metropolitanas de México, el bajo salario es la principal preocupación; dos de cada diez señalan el abuso, maltrato, humillación o discriminación como su problema número uno. 45% no tiene honorario fijo y 60% no goza de vacaciones. Según el *Panorama social de América Latina* de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (Cepal), en ninguno de los dieciocho países de la región analizados, el ingreso medio de una trabajadora doméstica llega a la mitad del ingreso medio de las trabajadoras asalariadas en general (57).

En cuanto a lo que podría entenderse como parte de la relación con los empleadores, las cifras dan cuenta de una realidad bastante dura: “a 12.2% de las personas trabajadoras del hogar no le dan permiso de salir cuando lo necesita y a 10% sólo a veces, 37.9% no puede usar el teléfono, 44.7% no tiene horario fijo, 46.5% no recibe aguinaldo; a 61.0% no le dan vacaciones y 87.0% no cuenta con seguro médico” (134). Se puede decir, entonces que muchos empleadores muestran una gran indiferencia y abuso a sus empleadas, al tenerlas trabajando en condiciones que no son aceptables en otro rubro.

Por su parte, Claudia Anaya en su texto “Hacia una legislación no discriminatoria del trabajo doméstico”, contenido en el mismo libro que el texto recién revisado, se refiere a las condiciones legislativas del trabajo doméstico en México. El Capítulo XIII. Sobre trabajadores domésticos de la Ley Federal del Trabajo establece el buen trato que debe darse a los empleados domésticos: “abstenerse de maltratarlos de palabra y de obra, que deben contar con un local cómodo e higiénico para dormir, una alimentación sana y condiciones de trabajo que aseguren su vida y su salud” (43). Además, esta ley dicta que en caso de enfermedad no laboral y no crónica, el empleador debe pagar el sueldo hasta por un mes, y en caso de que la enfermedad del empleado sea crónica y éste haya trabajado durante al menos seis meses, el empleador debe proveer asistencia médica hasta por tres meses; en caso de muerte del trabajador, el empleador debe pagar los gastos del funeral (43). Teniendo esto en

consideración, parece ser que existe una buena protección a los trabajadores domésticos desde el marco legal, pero la autora estipula que esta ley escasamente se cumple.

Thomas Wissing en su texto, complementa este marco legal y se refiere, entre otras cosas, a la falta y deficiencias de los sistemas de pensiones y jubilaciones para trabajadoras del hogar y la falta de protección de este sector en casos de maternidad, incapacidad, vejez y muerte (58). Además, da cuenta de varios artículos de la Ley Federal del Trabajo relacionados con el trabajo doméstico, entre los cuales destaca el 146, que “exime explícitamente a los patrones de su obligación de aportar al Fondo Nacional de la Vivienda en el caso de los trabajadores domésticos” (59). Dando cuenta así, de cómo se perpetúa ese carácter de “especial” o “excepcional” del trabajo doméstico que criticaba Gorbán para el caso de Costa Rica.

En cuanto a los convenios y tratados internacionales que buscan regular el trabajo doméstico, varios artículos de *Dos mundos bajo el mismo techo* hacen referencia al que consideran más el importante en este campo, el Convenio sobre las Trabajadoras y los Trabajadores Domésticos (Convenio 189), firmado en Ginebra el 2011, en el marco de la reunión número 100 de la Organización Internacional de Trabajo. Algunos puntos que Anaya rescata de este Convenio son: el establecimiento de la edad mínima para los trabajadores doméstico, que no podrá ser menor a la establecida por las legislaciones nacionales para los trabajadores en general, el respeto a la libertad del trabajador para elegir su residencia y si decide hacerlo en su lugar de trabajo, debe ser en condiciones que respeten su privacidad y la firma de contrato entre ambas partes con acuerdo a la legislación laboral de cada país, especificando sueldo, prestaciones, tipo de trabajo, horario y períodos de descanso mínimo (45).

Desde un punto de vista más positivo —el único optimista que he pesquisado en todas las investigaciones relativas al trabajo doméstico— Thomas Wissing propone una lista con las “buenas prácticas” en relación al trabajo doméstico llevadas a cabo por distintos países de América Latina:

- Uruguay estableció en su ley de trabajo de 2006 el derecho a la negociación colectiva;
- Bolivia, Brasil, Costa Rica, Perú y Uruguay fijaron una jornada diaria de ocho horas, similar a la del conjunto de los trabajadores;
- En Bolivia, Brasil y Costa Rica, el salario de las trabajadoras domésticas representa 100% del salario mínimo nacional;
- Chile estableció en 2008 una modificación legal que permitirá un aumento progresivo de la proporción del salario mínimo, para quedar equiparado en 2011;
- Desde el año 2000, Argentina estableció la obligatoriedad de contribuciones por parte del empleador al Seguro Social, cuando el trabajador o la trabajadora

labora seis o más horas semanales en el hogar. A partir de 2005, se permite deducir estas contribuciones de las obligaciones fiscales, lo que ha traído un aumento del registro (59-60).

Hay, entonces, algunos avances e iniciativas tendientes a mejorar la calidad de vida y la situación laboral de este sector de la población, quizás insuficientes, pero por lo menos para este autor, rescatables.

Otro de los textos reunidos en este tomo recoge el testimonio de una trabajadora doméstica que hace una comparación entre la situación actual y la de antaño, en cuanto a esta actividad. Se trata de “Testimonios de antes y de ahora en el trabajo del hogar” de María de los Ángeles Castillo. El texto también tiene un tono optimista y puede verse que, si bien la autora reconoce que existen abusos y excesos, da cuenta de una buena experiencia personal en este ámbito. Se deja ver así, un testimonio con la cara más amable —si es que puede ponerse de ese modo— de trabajo remunerado dentro de un hogar. Así, Castillo valora las veces en que se ha sentido apreciada por sus empleadoras y naturaliza este sentimiento: “Sentirse motivado ante estas expresiones es general, se da en cualquier tipo de trabajo: ¿Qué persona no se siente contenta con una palabra de aliento, una sincera sonrisa y una gran aceptación? Se trata de una buena comunicación entre trabajadora y contratante para desarrollar el trabajo con gusto” (112). De esta manera, además combate la invisibilización del trabajo doméstico y su excepcionalidad; el hecho de ser bien evaluado por el empleador es algo satisfactorio en general, para cualquier empleado. Desde esta perspectiva, posiciona el trabajo doméstico al mismo nivel que cualquier otro trabajo.

Junto con eso, Castillo da cuenta de las diferencias entre el “ayer”, en el que sitúa la experiencia de su madre como empleada de casa particular, y el “hoy”, compuesto por su propia experiencia en el mismo rubro. Rescata los avances y las mejoras que tiene el “hoy”: “Por desgracia, en la época que vivió esta situación las trabajadoras no contaban con el apoyo que ahora tenemos, como guarderías, trabajo de entrada por salida, jornada de cinco horas, como ahora hacemos muchas de nosotras. Gracias a esto, no descuidamos nuestro hogar, sobre todo, a nuestros hijos, a los que tanta falta les hacemos para su formación y educación.” (113) y también rescata y agradece lo que han aprendido, tanto ella como su madre, en las casas donde han trabajado (113). En este punto, es interesante recordar lo que Bunster y Chaney afirmaban para el caso peruano, cuando decían que las empleadoras se sorprenderían de lo comprensivas que pueden ser sus trabajadoras y de lo mucho que éstas últimas valoran todo aquello que puedan aprender de las dueñas de casa.

Finalmente, Castillo termina su texto con una sentencia que sorprende por lo inesperada en relación con todos los otros textos dedicados al trabajo en casa particular que he revisado. Dice la autora: “Me siento orgullosa de mi oficio, lo hago con gusto” (117). Esta aseveración se distancia bastante con el otro testimonio de una trabajadora de casa particular

que también se recoge en este libro: “El trabajo y empleo doméstico en mi vida: Explotación y discriminación por generaciones” de Paula Jiménez, que está mucho más en concordancia con los otros textos sobre el mismo tema.

A continuación me interesa revisar la publicación de la Organización Internacional del Trabajo OIT *Trabajo doméstico: un largo camino hacia el trabajo decente*, bajo la edición de María Elena Valenzuela y Claudia Mora que reúne aspectos jurídicos, de género y familiares en relación al trabajo doméstico. Además, puesto que es la publicación de una organización internacional, se discuten las realidades de América Latina en los casos de Brasil, Argentina, Colombia, Chile, Paraguay y Perú. Como se trata de un texto bastante reciente —2009— resulta útil para dar un panorama general del trabajo doméstico en América Latina en la actualidad.

De este compendio de trabajos, rescato algunos textos que complementan lo establecido hasta aquí.

La introducción de este texto da cuenta de los cuatro temas centrales que se tratan en el libro y que dan cuenta de dinámicas sociales sobre el trabajo doméstico latinoamericano. El primero de ellos es la regulación especial que rige a esta actividad en los códigos legales de los diversos países de la región. Luego, la tendencia a la modernización de este rubro, representada en “la creciente transformación de las modalidades de su ejercicio —de puertas adentro a puertas afuera y trabajo por horas—, lo que influye en los niveles de profesionalización del trabajo doméstico y lo perfila como una actividad laboral de similares características a las demás que concentran un gran porcentaje de mujeres” (16) y que también funciona como una forma de equiparar este trabajo con cualquier otro y de alguna manera, dejar atrás ese carácter especial que le resulta tan nocivo. El tercer tema que se trata en este documento se relaciona, precisamente con el intento de borrar ese carácter especial y equiparar este trabajo —en cuanto a derechos laborales se refiere— y que está motivado, como vimos antes, por una “nueva percepción social de la ocupación y su ingreso a la agenda pública” (16). Finalmente, este libro trata “Los cambios en los patrones de los flujos migratorios en la región, caracterizados por una migración intracontinental, principalmente de países vecinos y mayoritariamente compuestos por mujeres, han influido en el nivel de oferta de la actividad y en la mantención de la modalidad de trabajo doméstico puertas adentro” (16), volviendo sobre el punto de la migración como principal causa y consecuencia del estado del trabajo doméstico en América Latina.

Sobre el carácter especial del trabajo doméstico y la legislación aparte que existe para este rubro, este libro establece que no necesariamente es algo negativo: el hecho de que existan reglas especiales, justificadas por la naturaleza propia de esta labor, puede redundar en una legislación específica y mejor para este trabajo, sin embargo, también sucede que se permiten situaciones que en otro caso son inaceptables. En “Aspectos jurídicos y económicos del trabajo doméstico remunerado en América Latina” —primer capítulo de este libro—, María

Gabriela Loyo y Mario D. Velásquez, plantean que “En América Latina, la mayoría de los códigos laborales que tratan el trabajo doméstico aluden directamente a la regulación especial de la actividad” (24). De esta manera, afirman que los marcos legales de Chile, Panamá, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Paraguay, Ecuador, República Dominicana y Costa Rica tienen un tratamiento especial para el trabajo doméstico, distinto al de resto de los trabajadores (24). Por su parte, Argentina, Brasil, Uruguay, Bolivia y Perú tienen códigos específicos y diferenciados para regular esta actividad (24).

Las regulaciones regionales al trabajo doméstico tienen algunos aspectos en común, entre los que destacan la convivencia íntima entre las partes que resultaría en una “confianza mutua” entre ambas partes y que tendría repercusiones en el acuerdo laboral, situación que no existe en otras actividades remuneradas. Así, los autores de este capítulo plantean que la aludida confianza “ha servido de justificación para la flexibilidad con que el empleador y el trabajador determinan las condiciones de prestación de servicios” (25), a lo que se podría agregar que bajo el título de la misma confianza es que se producen abusos en esta relación y que son, como ya hemos establecido, “justificados” aludiendo a una familiaridad que realmente no existe. Otro de los aspectos específicos que se dan en la regulación del servicio doméstico tiene que ver con la remuneración. Hemos dicho, ya, que esta es consistentemente baja, en todos los países en los que se desarrolla esta actividad; lo que resulta novedoso es que en las regulaciones en general, se acepta y se establece la posibilidad de una remuneración no sólo monetaria sino también en especie a los trabajadores de casa particular. Es una constante en las legislaciones, que también, en un intento de evitar los excesos, determinan una cantidad del salario que debe ser pagada en relación al Salario Mínimo Nacional (36-39). Cabe destacar que esto aplica especialmente a quienes trabajan y viven en el mismo lugar, por lo que parte de su pago está dado por el alojamiento y la alimentación que proveen los empleadores —ambos deben ser higiénicos y saludables, según las normas de algunos países⁴¹. A esto se suma otra condición extraordinaria del trabajo doméstico: se trata de una actividad donde existe pluralidad de empleadores, ya que “varios integrantes del grupo familiar son receptores y beneficiarios del servicio prestado. (...) La asignación de labores perfectamente puede provenir de un sujeto distinto [al que paga el sueldo], entendiéndose así que la facultad patronal no es estrictamente exclusiva de un solo miembro” (26). Finalmente, ya que la relación laboral se inscribe en el ámbito privado y el trabajo se realiza en un domicilio particular, existen graves dificultades para la fiscalización del cumplimiento de las normas laborales, ya que en muchos casos, la

⁴¹ Al respecto, la modificación de la Ley 20.786 del Código del Trabajo de Chile, elimina esta situación y dispone: “5)Incorpóranse las siguientes modificaciones en el [artículo 151](#): a) Sustitúyese en su inciso primero la oración: “comprendiéndose además del pago en dinero efectivo, los alimentos y la habitación cuando los servicios requeridos exijan que el trabajador viva en la casa del empleador”, por la siguiente: “y en moneda de curso legal, sin que pueda comprender los alimentos y la habitación, los cuales siempre serán de cargo del empleador”” (<http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1068531>). Con lo que se elimina el pago en especie y se establece que ésta corra por parte del empleador.

inviolabilidad del domicilio particular choca con la necesidad de fiscalización, prevaleciendo sobre ésta (26).

Este capítulo del texto de la OIT, presenta también un panorama estadístico del trabajo doméstico en América Latina en general, estableciendo una comparación de criterios entre los diversos países consultados. Así, los autores elaboran tablas con los datos. En esta oportunidad, reproduciré su análisis de esos datos, ya que dan cuenta del panorama regional:

Los países de la región en que el servicio doméstico tiene mayor peso son Paraguay, Brasil, Uruguay, Argentina y Panamá, que superan al promedio regional (7% del empleo no agrícola). Bolivia y Venezuela registran valores que no superan el 4%. Esta actividad ocupacional se caracteriza por la desigual distribución de género de los trabajadores. En Latinoamérica, la proporción de hombres que se desempeña en estas actividades alcanza un máximo de 2.0 en Paraguay, seguido de Panamá con un 1.4%. Las menores proporciones se registran en Venezuela, Bolivia, Chile y Argentina, donde alcanzan a un 0.1% y en los demás, un 0.2%, respectivamente. Esta situación cambia radicalmente en el caso de las mujeres, ya que alcanzan un máximo de 23.0% de los ocupados en Paraguay y un mínimo en los casos de Venezuela y Bolivia, de 6.9% y 8.8%, respectivamente (27-28).

En relación con los índices de pobreza asociados a quienes se desempeñan en esta actividad:

Si se consideran las zonas urbanas, se observa que países como Nicaragua, Venezuela y República Dominicana presentan las más altas proporciones de pobreza en esta categoría ocupacional, alcanzando un 74.2% en el primero de ellos, y un 53.3% y 49.3% en los dos países siguientes. En contraste, una menor incidencia de pobreza se presenta en Chile, con sólo un 14.8%; seguido de Uruguay y Costa Rica, con coeficientes que alcanzan a 17.3% y 18.2%, respectivamente. Tanto Chile como Uruguay se sitúan entre los países que muestran menores proporciones de pobres entre los trabajadores domésticos en zonas rurales, junto con Panamá. Los más altos indicadores de pobreza entre los trabajadores domésticos rurales se presentan en primer lugar en Honduras, con un 72.8%, seguido de México y Nicaragua, los que coinciden en exhibir proporciones similares de 57.1% (30).

Un punto que resulta interesante y que ya se ha tratado en otros textos es la relación entre trabajo doméstico y educación. Bunster y Chaney hablaban del proyecto de terminar sus estudios y compatibilizar esto con su actividad laboral que era el plan de muchas de las jóvenes campesinas que llegaban a Lima bajo el amparo de madrinas. Loyo y Velásquez refieren que varios países latinoamericanos tienen “normas expresas que protegen el derecho a la educación de todas las trabajadoras domésticas que tengan el deseo de iniciar o continuar sus

estudios, sin que ello condicione o desmejore los términos de su relación laboral” (30). Los países que protegen legalmente el derecho a la educación son: Bolivia, Costa Rica, Ecuador, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Perú y República Dominicana. Sin embargo, a la luz de los trabajos ya revisados, parece ser que este derecho se respeta en el papel, pero no en la realidad, ya que muchas de estas trabajadoras permanecen con sus estudios truncados.

La firma de contrato de trabajo es una exigencia prácticamente en todos los ámbitos laborales, sin embargo —como no es de sorprender— en el trabajo doméstico esto no funciona igual que en otro tipo de actividades remuneradas. En algunos países es obligatorio, mientras que en otros solo se sugiere. Entre los países que lo exigen se encuentran Brasil, Argentina y Chile⁴², hay otros que mezclan la exigencia del contrato a una cierta duración del mismo, como es el caso de Ecuador y Bolivia. Por otro lado, Perú y Panamá permiten la celebración de un contrato escrito u oral.

La regulación de la jornada laboral resulta un tema en especial delicado y conflictivo, muchas veces atribuido al “carácter especial” del trabajo doméstico, sobre todo considerando los casos en que los empleados alojan en su lugar de trabajo. Los autores de este capítulo del documento de OIT, elaboraron un cuadro explicativo con la situación de cada país, que resulta muy clarificador y permite entender la realidad latinoamericana en este punto:

Cuadro 3 Regulaciones de jornada, descansos y vacaciones por países

País	Jornada	Descansos	Vacaciones
Argentina	No se hace mención del Punto.	Reposo diario nocturno de 9 hrs. Descanso diario de 3 horas. Reposo semanal de 24 hrs.	10, 15 o 20 días de vacaciones anuales, según tiempo de servicio.
Bolivia	10 hrs. diarias (con retiro). 8 hrs. diarias (sin retiro).	Descanso semanal de 1 día Descanso feriado de 2 hrs. por día.	1, 2, 3 semanas, ó 1 mes de vacaciones anuales según tiempo de servicio.
Brasil	8 hrs. diarias 44 hrs. semanales.	Descanso semanal de 1 día.	20 días de vacaciones anuales más 1/3 dispuesto por la Constitución.
Chile ⁴³	12 hrs. diarias (con	Descanso semanal de	15 días hábiles más 1 día

⁴² Al respecto, Loyo y Velásquez hacen una salvedad y dicen: “En el caso chileno, por ejemplo, aunque la regulación especial no menciona esta obligación, es aplicable el régimen general, que prevé la escrituración de todo contrato de trabajo dentro de 15 días de incorporado el trabajador (artículo 9 del Código del Trabajo)” (34). Sin embargo, la modificación a la Ley 20.786 del Código del Trabajo de Chile, promulgada el 19 de octubre de 2014 estipula que “Sin perjuicio de lo dispuesto en el número 3 del artículo 10, el contrato de los trabajadores de casa particular deberá indicar el tipo de labor a realizar y el domicilio específico donde deberán prestarse los servicios, así como también, en su caso, la obligación de asistencia a personas que requieran atención o cuidados especiales. Artículo 146 ter.- El empleador deberá entregar una copia del contrato de trabajo debidamente firmado al trabajador. Asimismo, deberá registrarlo dentro de los quince días siguientes a su celebración en la sede o en el sitio electrónico de la respectiva Inspección del Trabajo, con indicación de las mismas estipulaciones pactadas, a fin de facilitar la fiscalización de la existencia de la relación laboral y de las condiciones de empleo” (<http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1068531>).

⁴³ La modificación a la Ley 20.786 de 2014, establece que: “3) Sustitúyese el inciso primero del [artículo 149](#) por el siguiente: “Artículo 149.- La jornada de los trabajadores de casa particular que no vivan en la casa del empleador estará sujeta a las siguientes reglas: a) No podrá exceder de cuarenta y cinco horas

	retiro).	1 día. Descanso diario de 12 hrs. (sin retiro). Descanso diario de 1 hora imputable a la jornada.	adicional cada 3 años, después de 10 años de trabajo para uno o más empleadores.
Colombia	10 hrs. diarias (por sentencia de la Corte Constitucional).	No se hace mención del punto.	No se hace mención del punto.
Costa Rica	12 hrs. Diarias	Descanso diario de ½ jornada. Descanso feriado de ½ jornada (dos veces al mes el día de descanso debe ser un domingo).	15 días de vacaciones anuales y/o fracción correspondiente.
Ecuador	No se hace mención del punto.	Descanso quincenal de 1 día cada 2 semanas.	15 días de vacaciones anuales.
El Salvador	No está sujeta a horario	Descanso diario de 12 hrs. Descanso semanal de 1 día (acumulable hasta 3 días).	No se hace mención del punto.
Guatemala	No está sujeta a horario.	Descanso diario de 10 hrs. Domingo y feriados de 6hrs.	No se hace mención del punto.
Honduras	No se hace mención del punto.	Descanso diario de 10 hrs. Descanso semanal de 1 día (cada 6). Feriados de 6 hrs.	Se menciona el derecho en el capítulo especial de la ley, pero no lo desarrolla. (El régimen general establece 10, 12, 15 ó 20 días de vacaciones anuales según el tiempo de servicio).
México	No se hace mención del punto.	Sólo alude la ley a un derecho al “descanso durante la noche” (sic).	No se hace mención del punto.
Nicaragua	No se hace mención del punto.	Descanso diario de 12 hrs. Descanso semanal de 1 día (cada 6).	No se hace mención del punto.
Panamá	No está sujeta a horario.	Descanso diario en horario de 9:00 pm a 6:00 am. Descanso semanal de 1 día.	Se menciona el derecho en el capítulo especial de la ley, pero no se desarrolla. (El régimen general establece vacaciones de 30 días cada

semanales, sin perjuicio de lo establecido en la letra d). b) Se podrá distribuir hasta en un máximo de seis días. c) Le será aplicable lo dispuesto en el inciso primero del artículo 34. d) Las partes podrán acordar por escrito hasta un máximo de quince horas semanales adicionales de trabajo, no acumulables a otras semanas, las que serán pagadas con un recargo no inferior al señalado en el inciso tercero del artículo 32. En caso de que el acuerdo no conste por escrito, se imputarán al máximo de quince horas semanales indicadas en esta letra, las horas trabajadas en exceso de la jornada pactada, con conocimiento del empleador. e) El período que medie entre el inicio y el término de las labores en ningún caso podrá exceder de doce horas continuas, considerando tanto la jornada como el descanso dentro de ella." 4) Sustitúyese la letra a) del inciso segundo del [artículo 150](#) por las siguientes a) y b), pasando la actual letra b) a ser c): "a) Tendrán derecho a descanso semanal los días domingo. b) Tendrán derecho a descanso los días sábado, los cuales, de común acuerdo, podrán acumularse, fraccionarse o intercambiarse por otros días de la semana. En caso de acumularse, dichos días deberán ser otorgados por el empleador dentro del respectivo mes calendario. Estos descansos no podrán ser compensados en dinero mientras la relación laboral se encuentre vigente."

			11 meses).
Paraguay	No se hace mención del punto.	Descanso diario de 12 hrs.	12, 18 ó 30 días de vacaciones anuales, según el tiempo de servicio.
Perú	8 hrs. diarias. 48 hrs. semanales.	Descanso semanal de 1 día (24 hrs.).	15 días de vacaciones anuales y/o fracción.
República Dominicana	No está sujeta a horario	Descanso semanal de 36 hrs.	2 semanas cada año.
Uruguay	8 hrs. diarias. 44 hrs. semanales	Descanso diario de 9 horas. Descanso semanal de 36 horas.	20 días hábiles, y a partir del 5º año un día adicional, y luego cada cuatro años se agrega otro adicional.
Venezuela	No está sujeta a horario	Descanso diario de 10 horas. Descanso semanal de 1 día.	15 días de vacaciones cada año.

Fuente: Elaboración propia según legislaciones de cada país. Cuando no se hace mención del punto, no quiere decir que necesariamente el régimen ordinario pasa a suplir el vacío. Puede operar simplemente la falta de regulación, dando espacio a los usos y costumbres que no siempre benefician al trabajador (35).

Por otro lado, en cuanto al acceso y tipo de seguridad social que cada país tiene para sus trabajadores domésticos, Loyo y Velásquez elaboran nuevamente una tabla de contenidos muy útil y que reproduzco a continuación:

Cuadro 7 Tipo de beneficios en los regímenes de seguridad social

Beneficios	Leyes especiales	Remisión al sistema ordinario	Omisión de cobertura legal
Pensiones	Argentina Nicaragua	Bolivia Brasil México Perú Chile Uruguay	Costa Rica Ecuador El Salvador Honduras Panamá Paraguay República Dominicana Venezuela
Salud (seguro de salud)	Nicaragua	Argentina Bolivia Brasil Chile (accidentes del trabajo y enfermedades profesionales). México Paraguay Perú	Ecuador Colombia
Salud (Asistencia por enfermedad)	Costa Rica El Salvador Honduras Guatemala Panamá Paraguay República Dominicana Venezuela Uruguay		

Maternidad	Nicaragua Bolivia	Brasil Chile Honduras México Paraguay Perú	Argentina Colombia Costa Rica Ecuador El Salvador Guatemala Panamá República Dominicana Uruguay Venezuela
Cesantía (seguro de cesantía)		Brasil México	Colombia El Salvador Guatemala Nicaragua Paraguay República Dominicana
Cesantía (indemnizaciones por despido y otros)	Argentina Bolivia Brasil Chile Ecuador Honduras Panamá Perú Venezuela	Costa Rica México Uruguay	
Derecho al estudio	Perú	Bolivia Ecuador Costa Rica Honduras México Nicaragua Panamá República Dominicana	Argentina Chile Brasil El Salvador Guatemala Paraguay Venezuela Uruguay

Fuente: Elaboración propia sobre la base de la bibliografía consultada (43).

Resulta interesante revisar el panorama en Latinoamérica para el trabajo doméstico en distintos aspectos y ver que existen países con regulaciones específicas y otros que lo tratan como cualquier otra ocupación remunerada. Esto da cuenta de un sesgo en cuanto a esta actividad: puede interpretarse que aquellas legislaciones que elaboran normas especiales para el trabajo doméstico, perpetúan la calidad “especial” de este trabajo y a pesar de que podría ser que busquen mayores mejoras para los trabajadores domésticos, siguen manteniéndolos en un status diferenciado e impiden que sean equiparados —legislativa y socialmente— con el resto de los trabajadores.

Finalmente, hay que considerar, al momento de interpretar estas tablas de datos, que fueron elaboradas a partir de una investigación sobre los marcos legales de los diferentes países en relación al trabajo doméstico o al trabajo en general. Por tanto, hay que incluir otros factores como la forma en que se comporta este mercado. Por ejemplo, si bien Loyo y Velásquez hablan de la proporción del sueldo mínimo que la ley utiliza para definir la

remuneración de los trabajadores domésticos en cada país, esto no significa que ese sea el sueldo real que reciben: en muchos casos puede ser más, dependiendo de la demanda, la experiencia, el tipo de trabajo, la forma de pensar de los empleadores, las recomendaciones, etc.

Un aspecto que me interesa especialmente que, a pesar de constatar todos los aspectos negativos que ya hemos revisado bastante en este capítulo, este documento también da cuenta de los avances que se han conseguido en la búsqueda de mejoras en el rubro del trabajo en una casa particular. En la introducción se destaca que aspectos como: “los cambios actuales en las jornadas de trabajo, la eliminación de fórmulas de pago en especie, el reconocimiento del derecho a indemnizaciones por despido, por maternidad, vacaciones, etc., han marcado el avance en el reconocimiento del trabajo doméstico como una ocupación del sector servicios, en particular en la modalidad puertas afuera” (12) y —aún más importante para esta tesis— los avances referidos son actuales, están desarrollándose al momento de publicación de este documento, en 2009, el mismo año en que se estrenan *La nana* y *La teta asustada* y un año después del estreno de *Parque Vía*. Esto sugiere un posible vínculo entre el empoderamiento de grupos de trabajadoras domésticas que logran mejoras legislativas para su trabajo, la visibilización que se intenta del trabajo doméstico y sus condiciones y las representaciones de trabajadoras domésticas empoderadas en el cine. En este punto podría hablarse de una correlación entre la realidad social —específicamente las mejoras en el trabajo doméstico latinoamericano— y un nuevo tipo de representación —las trabajadoras domésticas empoderadas y su forma de desestabilizar las jerarquías de poder entre empleada y empleadora.

En el capítulo dedicado a las conclusiones “Esfuerzos concertados para la revaloración del trabajo doméstico remunerado en América Latina”, María Elena Valenzuela y Claudia Mora vuelven sobre los aspectos en los que ha habido avances en esta actividad laboral. Dicen que algunos de los aspectos que se rescatan son el mayor reconocimiento social, “una revaloración de su aporte a las estrategias de conciliación y una nueva preocupación de las organizaciones sindicales por los derechos laborales de estas trabajadoras” (286). Esto se explica en parte por las iniciativas de los países de la región para “mejorar las condiciones de trabajo, aumentar el cumplimiento de la ley que las ampara y equiparar sus derechos laborales con los del resto de los asalariados” (286), reflejo de lo que hemos detallado al analizar el segundo capítulo de este libro y que también ha llevado al reconocimiento de quienes realizan esta actividad como “trabajadoras” y sujetos con plenos derechos laborales (287). De manera más concreta: “En los últimos años casi todos los países de la región han realizado modificaciones legales para avanzar en la equiparación de derechos de las trabajadoras del hogar” (287), esto ligado también al desarrollo de una normativa internacional al respecto, más inclusiva en cuanto a actividades y a sujetos involucrados (289).

Uno de los aspectos que me resultan más interesantes con relación a lo anterior tiene que ver con el papel que las mismas trabajadoras han tenido en estas mejoras legislativas a sus condiciones laborales:

...un importante factor de promoción de los derechos de las trabajadoras domésticas ha sido el rol jugado por las organizaciones sindicales, nacionales e internacionales. Aun cuando la sindicalización de las trabajadoras domésticas es todavía incipiente, sus organizaciones nacionales y el organismo internacional que las agrupa, la Confederación Latinoamericana de Trabajadoras del Hogar (CONLACTRAHO), se han movilizado exitosamente por la incorporación en el debate internacional de las condiciones laborales del sector. En este marco la OIT está actualmente discutiendo la posibilidad de un instrumento internacional para promover el trabajo decente y proteger los derechos de las trabajadoras domésticas (289-290).

Esto da cuenta del efecto positivo que tiene el empoderamiento de estas mujeres y la forma en que ese empoderamiento a través de instituciones como los sindicatos, confederaciones y otros resulta efectivo y redundante en el bienestar laboral de sus miembros. Al trabajo de estas asociaciones de empleadas domésticas, se suma también el de asociaciones de mujeres en general:

No puede dejar de reconocerse el efecto de las luchas del movimiento de mujeres en la revalorización del trabajo doméstico. Aun cuando es un tema cruzado por tensiones de clase que no ha estado en las prioridades de las organizaciones de mujeres, el impulso generado por la demanda por la autonomía de la mujer y el fin de la discriminación de género y más tarde el reconocimiento del aporte del trabajo no remunerado, permearon la agenda laboral y consecuentemente benefició a las trabajadoras domésticas (295).

Desde el punto de vista de la historia social y laboral, la estadounidense Elizabeth Quay Hutchinson ha estudiado el fenómeno del trabajo femenino en Chile, especialmente el trabajo doméstico. En su artículo "Shifting Solidarities" hace una revisión de la exclusión histórica del trabajo doméstico de los movimientos obreros desde comienzos del siglo XX. Además, trabaja la asociación de grupos organizados de trabajadoras domésticas —empoderamiento— con instituciones como la Iglesia Católica (JOC) y la Centroizquierda política para asuntos legislativos, a partir de los sesenta. En este texto, resulta especialmente interesante la manera en que la autora expone los cambios en el tipo de organización y las demandas de las agrupaciones de trabajadoras domésticas desde la década de los 50 hasta el período de la dictadura en Chile, en especial las estrategias que se emplean para lograr mejoras de acuerdo al tipo de gobierno del momento.

Así, Hutchinson elabora una especie de línea de tiempo de la organización de las trabajadoras de casa particular en Chile, comenzando con la exclusión de este grupo de los movimientos de trabajadores del siglo XIX y de la legislación laboral chilena de comienzos del siglo XX (2011, 131). El primero de los hitos se produce en la década de los 50. La Juventud Obrera Católica (JOC) se interesa especialmente por las trabajadoras domésticas y abre un espacio para que puedan reunirse, capacitarse y organizarse, teniendo como premisa la dignidad de su trabajo y la evangelización dentro de ese grupo. Así, en 1950, un grupo de trabajadoras con el apoyo del sacerdote Bernardino Piñera fundaron el Hogar de la Empleada (2011, 135), Hutchinson resume así su labor:

In addition to offering a wide variety of professional and social services, the Hogar was also home to the Federación de Empleadas de Casa Particular (Federation of Household Employees), a wing of the JOC that mobilized female household workers for religious instruction and trade association. The diversity and reach of Catholic activities among empleadas in this period was impressive. Centers multiplied throughout Chile and claimed far more participants than their union counterparts, principally because the centers provided services attractive to large numbers of women⁴⁴ (2011, 135).

Algunos de los servicios que ofrecían estos centros eran comida, alojamiento, cuidado de niños pequeños y educación básica. Se trataba, entonces, de un lugar para la reunión y el desarrollo de las trabajadoras en distintos campos, lo que era muy apreciado, en especial por aquellas mujeres campesinas que no tenían familia ni amigos en la ciudad y encontraban en estos lugares lo necesario para sociabilizar y pasar su día libre en un buen ambiente.

En cuanto a los derechos laborales y la organización para mejoras en el trabajo doméstico, la JOC, la autora afirma que el padre Piñera recomendaba a las mujeres afiliarse al Sindicato de Empleadas N2, donde tenían más autonomía para trabajar en esas áreas complementariamente con lo que ofrecía la Iglesia (2011, 136).

Cerca de los 70 comenzó a cambiar la cara del servicio doméstico en Santiago y también la forma en que la Iglesia trabajaba con este sector. Hacia mediados de los 60 se crea la ANECAP (Asociación Nacional de Empleadas de Casa Particular) también relacionada con la Iglesia católica. Así, en los 70, el trabajo de ANECAP dependía también de los empleadores católicos y con un nuevo tipo de trabajadoras:

...in a period during which rural migration as well as the shift from live-in to live-out service had begun to transform the contours of domestic service relations,

⁴⁴ “Además de ofrecer una amplia variedad de servicios profesionales y sociales, el Hogar también era la casa de la Federación de Empleadas de Casa Particular, un ala de la JOC que movilizaba a las trabajadoras domésticas para instrucción religiosa y sindicalización. La diversidad y el alcance de las actividades católicas en este período fue impresionante. Los centros se multiplicaron a través de Chile y tenían muchas más participantes que sus contrapartes sindicales, principalmente porque estos centros proveían de servicios atractivos para un gran número de mujeres” (La traducción es mía).

activists emerged almost exclusively from the pool of full-time, live-in workers who had migrated in the 1950s to urban centers. ANECAP leaders, in particular, depended on the cooperation and consent of their progressive Catholic employers, who encouraged their involvement at the parish level and granted them free time to work with the association (2011, 137).

Los sacerdotes que participaban de estas actividades y prestaban su apoyo estaban, además, fuertemente influidos por la Teología de la Liberación (2011, 138), muy influyente a finales de los 60 y comienzos de los 70 en Chile y en América Latina en general y que aplicaba el paradigma de la lucha de clases, que se reflejaba en las referencias pastorales a la esclavitud, el estado servil, el capitalismo, el subdesarrollo, la miseria, los intereses de la oligarquía, el individualismo, etc., que frenaban el progreso y la dignidad humana en Chile (2011, 140-141).

Por su parte, en 1970, el SINTRACAP (Sindicato de Trabajadoras de Casa Particular), presentaba ante el gobierno de la Unidad Popular una carta para modificar un artículo del Código de Trabajo que afectaba a las empleadas:

The SINTRACAP proposal demanded that Article 62 be repealed because employers regularly disregarded contracts and social security payments and because girls under age 18 (a significant proportion of those employed in domestic service) could not sign contracts or make social security contributions. In its place, the union argued that the president of the republic should institute a professional license (*carnet profesional*) for household workers, invoking a 1962 law (No. 14.890) that mandated credentialing of workers in certain professions. This license, they argued, would be of particular use in “our trade ... made up of professionals who are intimately involved with people and children,” allowing prospective employers to rely on bona fide certification rather than recommendations of previous employers. The union then proposed the creation of a tripartite commission — made up of representatives of the Ministry of Labor, employers, and the union — that would oversee accreditation, wage levels, and working conditions appropriate to each domestic service occupation (cook, nanny, etc.). In addition to its insistence on what had likely become the longest-standing request of Chilean household workers in the twentieth century — the declaration of November 21 as household workers’ national day of rest — the proposal recommended that the work day be defined as 7 a.m. to 9 p.m., mandating two hours of rest from 2 to 4 p.m. Pointing out that this work Schedule of 12 hours was a modest request and in fact exceeded international norms for length of workday, the union proposal mandated time off of one half-day per week and a Sunday rest every two weeks, with 50 percent overtime pay for hours worked above the proposed schedule. The proposal also stipulated

that employers should pay severance to any household worker employed for more than six months in the amount of one month's pay per year served in the household. Finally, the proposal laid plans for a 2 percent tax on wages, paid by the employer, to fund education, social services, and vacation sites for household workers; these funds would be administered by Social Welfare Services and managed by the proposed tripartite commission⁴⁵ (2011, 145).

Esta es una de las propuestas más ambiciosas hecha por alguna asociación de trabajadoras de casa particular en Chile. Lamentablemente, no fue aprobada, pero me interesa incluirla en este capítulo, ya que da cuenta de una nueva forma de pensar entre las trabajadoras organizadas y la toma de consciencia, aunque sea por parte de un grupo reducido de estas mujeres, de sus derechos laborales y de las mejoras que podían pedir para su rubro. La autora agrega que durante la Unidad Popular, las empleadas, empoderadas y atentas a sus derechos laborales recibieron un trato más cuidadoso por parte de sus patrones: las relaciones laborales también se politizaban en el ámbito doméstico, según lo comentan algunas de las fuentes de Hutchinson (2011, 149); sin embargo, también pasaba lo contrario, en palabras del padre Bernardino Piñera: “There were even empleadas who worked in the home of socialist and communist leaders, and these houses were the same: the señora might be very socialist or communist, but she didn't want the empleada living under her roof to take on an attitude of resistance”⁴⁶ (2011, 150). Esto da cuenta de ciertos prejuicios demasiado arraigados acerca de la manera en que la trabajadora debe comportarse dentro de una casa. Prejuicios que

⁴⁵ “La propuesta de SINTRACAP exigía que el Artículo 62 fuera derogado porque los empleadores regularmente ignoraban los contratos y los pagos de seguro social y porque las niñas menores de 18 años (una proporción importante de las empleadas domésticas) no podían firmar contratos o contribuir en el seguro social. En su lugar, el sindicato argumentaba que el Presidente de la República debía instituir una licencia profesional para trabajadoras de casa particular, invocando una Ley de 1962 (N° 14.890) que mandaba la credencialización de trabajadores de ciertas profesiones. Esta licencia, decían, sería particularmente útil en ‘nuestro rubro... hecho de profesionales que están íntimamente involucradas con personas y niños’, permitiendo a los futuros empleadores confiar en certificación de buena fe, más que en recomendaciones de empleadores previos. El sindicato, entonces, proponía la creación de una comisión tripartita —hecha de representantes del Ministerio del Trabajo, de los empleadores y del sindicato— que supervisaría la acreditación, los montos del salario y las condiciones de trabajo apropiadas para cada ocupación del servicio doméstico (cocinera, niñera, etc.). Adicionalmente a la insistencia en el que ha sido probablemente el más sostenido requisito de las trabajadoras domésticas chilena en el siglo XX —el reconocimiento del 21 de noviembre como el Día Nacional de las Trabajadoras de Casa Particular—, la propuesta recomendaba que la jornada laboral se fijara desde las 7 a.m. a las 9 p.m. con dos horas de descanso, desde las 2 a las 4 p.m. Destacando que este horario de trabajo de 12 horas era un requisito modesto, que de hecho, excedía las normas internacionales sobre la duración de la jornada laboral, la propuesta de sindicato establecía medio día de tiempo libre a la semana y un domingo para descansar cada dos semanas, con un pago del 50% extra por horas trabajadas fuera del horario propuesto. La propuesta también estipulaba que los empleadores debían pagar indemnización a cualquier trabajadora doméstica empleada por más de 6 meses a razón de un mes pagado por cada año trabajado. Finalmente, la propuesta planeaba un 2% de impuesto a la remuneración, pagado por el empleador, para pagar educación, servicios sociales y lugares de vacaciones para las trabajadoras de casa particular; estos fondos serían administrados por el Servicio de Bienestar Social y la comisión tripartita propuesta” (La traducción es mía).

⁴⁶ “Había incluso empleadas que trabajaban en hogares de líderes socialistas o comunistas y en esas casas era lo mismo: la señora podía ser muy socialista o comunista, pero no le gustaba que la empleada que vivía bajo su techo adoptara una actitud de resistencia” (La traducción es mía).

determinan la relación empleada/empleadora y que, como sugiere también Hutchinson, si fueron puestos de lado para dar un trato más cuidadoso a la trabajadora, fue por temor de las empleadoras a ser denunciadas ante la autoridad por sus nanas (2011, 149).

En esta misma línea, Hutchinson da cuenta de la forma en que esas peticiones y estrategias van cambiando. Por ejemplo, luego del Golpe Militar, las organizaciones se centraron más en sus relaciones con las parroquias y evitaron los vínculos con los sindicatos (2011, 154-155), lo que les permitió mantenerse vigentes y luego muchas agrupaciones de trabajadoras domésticas obtuvieron el apoyo de grupos feministas en su causa (2011, 156-157), partiendo desde la premisa de la necesidad de visibilizar este trabajo y desligarlo de la forma en que la sociedad había naturalizado y reproducido en él las inequidades hacia las mujeres.

Finalmente, la autora hace un pequeño resumen de la evolución del movimiento en las últimas décadas del siglo XX en Chile:

The general mobilization (and consequent polarization) in the 1960s and early 1970s strengthened the syndicalist and political content of household workers' mobilization, justifying their incorporation in 1972 into the Central Única de Trabajadores (CUT) and stimulating legislative proposals to recognize household workers' rights as workers. The political repression and economic conditions of the military period, however, forced household worker activists into strategies of self-defense and solidarity, encouraging new alliances with the Chilean feminist organizations⁴⁷ (2011, 162).

En otro texto de la misma autora, “Muchas Zitas: la Juventud Obrera Católica y las empleadas de casa particular”, contenido en el libro *Mujeres. Historias chilenas del siglo XX*, Hutchinson vuelve sobre la relación entre trabajo doméstico e instancias políticas y religiosas, que configuran un empoderamiento de este sector. Hutchinson hace una comparación entre las instituciones religiosas y las sindicales en los 50 y 60. Dice que:

Aunque la Federación [de Empleadas de Casa Particular, más tarde ANECAP y rama de la JOC] y el SINTRACAP [Sindicato de Trabajadoras de Casa Particular] frecuentemente colaboraban y dependían de una membresía y de un liderazgo compartido, la membresía muchísimo más alta en la acción católica demuestra las formas en que el cristianismo radicalizado (...) cultivaba la sociabilidad y la militancia de oficio de las empleadas de una manera tal que su contraparte sindical no la alcanzaba (2010, 38)

⁴⁷ “La movilización general (y la consecuente polarización) en los 60 y los primeros años de los 70 fortalecieron el contenido sindicalista y político de las movilizaciones de las trabajadoras de casa particular, justificando su incorporación, en 1972, a la Central Única de Trabajadores (CUT) y estimulando propuestas legislativas para reconocer los derechos de trabajadoras de las empleadas de casa particular. La represión política y las condiciones económicas del período militar, en tanto, forzaron a las empleadas domésticas activistas a desarrollar estrategias de autodefensa y solidaridad, estimulando nuevas alianzas con las organizaciones feministas chilenas” (La traducción es mía).

Lo que da cuenta de la importancia de la JOC en el comienzo del movimiento organizado de las trabajadoras domésticas. Me interesa rescatar este punto ya que, como la misma autora lo afirma más adelante en su texto (2010, 40ss), la preocupación de parte de la Iglesia católica latinoamericana, guiada por la Teología de la Liberación, hacia las mejoras laborales, el trato digno y la visibilización del trabajo doméstico es una constante en la región. Como lo define la autora, los líderes utilizaban “la retórica “Jocista” de la liberación personal y social a través de la lucha comunitaria” (2010, 43). Desde el comienzo se fijó una importante diferencia entre lo que había sido el trabajo “normal” de la JOC, orientado hacia los obreros, y lo que sería el trabajo de la JOC en relación con las trabajadoras de casa particular, quienes tenían una mentalidad distinta —no obrera sino campesina— y una forma de vida distinta —en casa ajena e insertas en el mundo burgués—, según el padre Piñera (2010, 45), pero estas diferencias fueron superadas con el tiempo.

Otro aspecto importante de destacar es que el trabajo de la JOC en el ámbito del trabajo doméstico no se limitaba sólo a las empleadas sino que incluía también a las empleadoras: “Piñera y otros activistas perseguían la ‘dignidad’ no solamente educando a las patronas sobre un tratamiento cristiano de sus empleadas, sino también entregando asesoría legal e intervención sacerdotal cuando las empleadas eran maltratadas o acusadas de robo” (2010, 46). Se trata de la primera intervención que he podido pesquisar de un ente externo —la JOC, la Iglesia, la Federación— directamente en el trato entre empleada y empleadora, en la relación entre ambas que se da a puerta cerrada en el ámbito privado doméstico.

En este contexto surge lo que se llamó la campaña por la *Empleada Nueva*: “una trabajadora consciente de sus derechos y ya no más aislada ni servil” (2010, 53) a mediados de los 60. Esta empleada nueva es, claramente, una trabajadora doméstica empoderada y que busca hacer valer sus derechos frente a empleadores que tradicionalmente los han anulado. Esta transformación fue impulsada principalmente por las altas jerarquías católicas y apoyada también por la polarización política de la década de los 60 (2010, 53-58).

En septiembre de 1971, el arzobispo de Santiago Raúl Silva Henríquez, el obispo auxiliar Errázuriz y el vicario episcopal Rafael Maroto Pérez, firman una carta pastoral sobre el trabajo doméstico en la que se refieren también a la relación empleada/empleadora en términos político-económicos que a Hutchinson le parecen nociones marxistas: “Las relaciones de la empleada con su dueña de casa pertenecen más bien a una sociedad de tipo feudal que a una sociedad de tipo capitalista industrial y menos que a una sociedad de tipo socialista” (2010, 56), dada la absoluta dependencia de la trabajadora doméstica ante su empleadora, situación distinta a la de una obrera u otra trabajadora (2010, 56). En la misma línea que proponía el padre Bernardino Piñera, se hacen evidentes las necesidades específicas del trabajo doméstico y sus diferencias con otro tipo de empleo, sin embargo, es necesario mantener el delicado equilibrio entre esas necesidades específicas y el tratar esta ocupación como un “caso especial”

que permite una legislación diferente —y en muchas ocasiones abusiva y no necesariamente mejor que la de otros trabajadores.

El último texto de este capítulo es de vital importancia, ya que se trata de un testimonio de primera mano del trabajo doméstico y también de los esfuerzos por mejorar sus condiciones. Se trata de *Evidencias de una líder. Memorias de una trabajadora de casa particular*, de Aída Moreno. El libro está dividido en dos partes: en la primera de ellas, la autora relata sus raíces familiares campesinas y su llegada a Santiago de Chile para trabajar en una casa; la segunda parte está dedicada a la labor organizacional y sindical de esta dirigente en torno al trabajo doméstico.

De la primera parte me interesa destacar que la historia real de la vida de Aída calza perfectamente con el modelo de trabajadora doméstica que han establecido los textos revisados para distintos países de América Latina.

Cuenta Aída que en su familia se dio el fenómeno que ya habíamos descrito sobre el inquilinaje y la costumbre de tomar hijas de inquilinos para que trabajaran en la casa patronal o en la casa de los dueños del fundo en Santiago (7) y cómo este método la afectó a ella también: “Un día mi padrastro recibió una carta de su hermana, que trabajaba en Santiago, donde le decía que en la casa en que ella trabajaba necesitaban una persona y que yo podría irme a trabajar, que ella me enseñaría y me cuidaría [tal como las “madrinas” en el texto de Bunster y Chaney] Mi madre estuvo de acuerdo pero mi abuela dijo que no. Finalmente mi tía Ernestina [otra “madrina”] intervino e influyó en mi abuela para que me diera permiso” (31). Esta situación se repite con la hermana menor de la autora, que es enviada a trabajar a otra ciudad siendo muy niña, pero en su caso, sin una madrina ni nadie que velara por ella: “En una ocasión en que fui a visitar a mi familia (...), me encontré con la sorpresa, que un matrimonio se había llevado a mi segunda hermana, que tenía como doce años, a trabajar a San Antonio. No podía creer que mi madre hubiese entregado a mi hermana a una familia que no conocía para llevarla a un lugar tan lejos” (38). Así, a pesar de la aceptación de la costumbre de enviar a niñas a trabajar lejos de su casa, existen ciertas restricciones que aplican y una de ellas parece ser el contar con una madrina que cuide a la niña o conocer mínimamente a la familia para la que trabajará la menor.

Al narrar su historia familiar, da cuenta también de la cosmovisión que se asocia al mundo del servicio —específicamente en las novelas de José Donoso y en la película *La teta asustada*—, en la que los fenómenos se explican de manera más sobrenatural que científica: Aída habla de los maleficios de los que fue víctima su madre siendo niña y de cómo su abuela la sanó a base de remedios caseros y mandas a la Virgen de Lourdes (10).

También llama la atención la claridad que la autora muestra en cuanto a su misión —planeada por Dios— como dirigente y militante. En este sentido, puede hablarse de un empoderamiento al momento de rememorar su historia personal: “...pero ahí estaba yo, viva y

protegida por un Ser Superior que tenía un hermoso proyecto para realizar con mi humilde persona junto a otras personas. (...) En mi familia nunca hubo un líder dirigente o militante político, de manera que esto me confirma que mi padre Dios tenía todo proyectado para mí” (13), desde su calidad de líder en el presente, como una condición casi mesiánica que le confiere la misión y el poder de ayudar a sus pares trabajadoras domésticas.

Sobre su propia experiencia como empleada doméstica, Aída representa un caso particular, ya que pertenece al pequeño grupo de mujeres que tiene una estadía pasajera por el trabajo doméstico. Es decir, es de aquellas que trabajan en una casa por poco tiempo y después se dedican a otra actividad. La autora tiene una imagen positiva de la dueña de la casa donde trabaja en Santiago, comenta que cuando entró a trabajar sus empleadores se preocuparon por lo joven que era y porque parecía estar en estado de desnutrición, por lo que se dedicaron a alimentarla de manera adecuada y le enseñaron las labores domésticas que debía realizar: “...valoró con mucho cariño a estas tres personas [los empleadores y su compañera de trabajo] que tuvieron paciencia y fueron muy generosos conmigo” (33). Destaca también la buena relación con la señora: “De la señora (...) aprendí muchas cosas: escribía poemas y siempre los compartía conmigo, leyéndolos. Yo la quise mucho porque ella era una mujer muy tierna” (33). Y después agregar, haciéndose eco de esa retórica de la JOC a la que hacía mención Hutchinson: “Ellos siempre me dieron un trato digno” (38). Se trata, como la misma autora da cuenta, de una relación excepcional entre empleada/empleadora, ya que además de ese trato respetuoso —incluso familiar y cariñoso, podría agregarse— Aída recibe su apoyo para desarrollar sus otras actividades como militante jocista en organizaciones para trabajadoras de casa particular.

La segunda parte de las memorias se avoca al trabajo sindical de la autora. A medida que narra su introducción y su compromiso cada vez mayor con la causa desde distintas vertientes: el Hogar de la Empleada —de la JOC, como vimos—, sindicatos y federaciones de trabajadoras de casa particular, se nota un progresivo empoderamiento de Aída, dado por una asimilación cada vez mayor de los conceptos y las luchas que componen ese movimiento. Un ejemplo de ello es la reacción de Aída frente a una situación que considera injusta dentro de una de las instituciones en las que participaba al alero del catolicismo: “Un día el asesor, sacerdote Ricardo Núñez, informa que ha despedido a la directora del Instituto Luisa Cardijn, Carmen Rojas, y en su reemplazo asumía Rudy Urzúa. Este hecho me pareció tan injusto, que tomé la decisión de solidarizar con ella y renuncié a seguir trabajando en el Hogar de la Empleada” (52). Este gesto puede leerse como una forma de protesta y de acción por parte de una mujer que ya no está dispuesta a guardar silencio ni a aceptar situaciones injustas —de la naturaleza que sean.

Moreno relata su visión acerca del gobierno de la Unidad Popular y detalla los principales avances que se obtuvieron en ese tiempo (60-63). Cuando la autora habla de su experiencia como dirigente y los éxitos obtenidos, el tono de su relato cambia: pasa de ser

nostálgico al recordar su infancia y mesiánico al referirse a su misión, a una forma más politizada y casi combativa al recordar los tiempos previos al Golpe Militar de 1973 y las consecuencias que tendría después para su movimiento:

Porque se logró un gran crecimiento de la conciencia social y de participación en las organizaciones, la represión fue muy violenta para acallar y atemorizar a estos “pobres e ignorantes” en quienes había despertado la valoración de sus personas, sus derechos y deberes.

Nuestra última reunión de socias fue el domingo 9 de septiembre de 1973 y fue muy numerosa. Nadie imaginaba lo que ocurriría el día martes 11. (...) Muchas personas no aceptaban que “los rotos” [refiriéndose a las empleadas y trabajadores obreros en general] ahora tuvieran la osadía de sentirse personas (64).

Y luego, el tono es francamente doloroso, al dar cuenta de la forma brutal en que sus avances serían truncados por el nuevo gobierno: “¿Cuántas de estas personas pagarían con sus vidas por el solo hecho de querer ser más dignas, desear que hubiera justicia social para todos y construir un mundo solidario donde no hubiera diferencias como las que hay y siguen aumentando? Sentí que mis ideales estaban siendo mutilados” (65). Después del golpe, la preocupación de las organizaciones en las que trabajaba Aída Moreno pasa a ser el resguardar la seguridad personal de algunos dirigentes e intentar conservar los bienes de esas organizaciones que estaban siendo amenazadas. La autora relata un incidente en una de las reuniones durante la dictadura: “El problema se inició cuando comencé a leer el discurso del acto central que se había preparado. Cuando iba en la mitad, subió un grupo de carabineros al escenario, me lo quitaron y me bajaron. Abogados de la Vicaría de la Solidaridad impidieron que fuera detenida y me llevaron a mi casa” (69), lo que da cuenta de su delicada situación como dirigente en esos años y la diferencia radical con lo que sucedía en el gobierno de Salvador Allende.

Evidencias de una líder también pasa revista a las distintas organizaciones de trabajadoras domésticas en Chile —en cuya mayoría ha tenido participación su autora— y algunas de las que han tenido ramificaciones a otros países de América Latina. Entre ellas menciona la primera obra de la JOC en el ámbito del trabajo doméstico: el Hogar de la Empleada, fundado bajo el amparo de la Iglesia católica y con el apoyo de monseñor Piñera, de ahí surgiría el Instituto Luisa Cardijn —para la educación básica, secundaria y cursos técnicos (49-59)— y luego la ANECAP (Asociación de Empleadas de Casa Particular), que obtuvo reconocimiento legal en 1965 y dónde Aída Moreno desempeñaría un cargo directivo entre 1975 y 1985, que velaba por la organización sindical de trabajadoras domésticas a lo largo de Chile. Además menciona la Cooperativa de Ahorro y Crédito de Trabajadoras de Casa Particular *Mujer Coop* —que también funcionaba en el Hogar y en la que Moreno tuvo distintas responsabilidades entre 1966 y 2009 —, en SINTRACAP (Sindicato de Trabajadoras de Casa

Particular), la CONTRACAP (Comisión Nacional de los Sindicatos de Trabajadoras de Casa Particular), la publicación *Surge*, que también fue una iniciativa nacida al amparo de la JOC y finalmente la Mutual Caminando Juntas, creada en 1994 y que buscaba establecer un hogar para trabajadoras jubiladas que no tuvieran donde vivir después de una vida entera de trabajo; lamentablemente la mutual se encontró con una serie de problemas y restricciones para su funcionamiento y al final fue disuelta, al momento de publicación de este libro (2012) se buscaba crear una fundación que pudiera asumir el proyecto y sacarlo adelante. Esta iniciativa me parece especialmente interesante, ya que se trata de una versión autogestionada por las trabajadoras de casa particular de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, un exconvento convertido en hogar de empleadas ancianas en *El obscuro pájaro de la noche* y que tiene una importancia vital dentro del relato y también para esta investigación.

En cuanto a las organizaciones a nivel latinoamericano, la más importante es CONLATRAHO (Confederación Latino Americana y el Caribe de Trabajadoras del Hogar), que nació en un congreso de LASA que se celebró en México en 1983 y en el que también participó Moreno junto a representantes de Perú y México (120). El primer congreso de CONLATRAHO se realizó en Bogotá, Colombia en 1988, con participantes de 11 países y 35 delegadas (123); esta confederación publica el boletín *Un nuevo despertar*. Junto a estas organizaciones específicas de trabajadoras domésticas, existen organizaciones de mujeres que también se preocupan del trabajo doméstico y quienes lo realizan, como UNIFEM, MUDECHI (Mujeres de Chile) y MEMCH (Movimiento de Emancipación de la Mujer Chilena). Además de todas estas, la autora dedica un reconocimiento especial a Elsa Chaney, con quien trabajó durante muchos años, por su labor académica y organizacional en relación a las trabajadoras domésticas en Chile y en América Latina.

El libro termina con una serie de recomendaciones de la autora hacia sus compañeras de labores, recomendaciones que nacen de cincuenta años de dedicación al trabajo para mejorar las condiciones de las trabajadoras de casa particular de Chile, América Latina y el Caribe.

A lo largo de este capítulo he propuesto un recorrido transdisciplinario por la situación real actual de los trabajadores domésticos en distintos países de América Latina. Llegado este punto se puede concluir que a pesar de que se trata de una actividad que ha sido invisibilizada durante largo tiempo en la región, permitiendo que quienes la realizan trabajen en condiciones que serían inaceptables en cualquier otra ocupación, los últimos años han visto importantes avances en cuanto a las legislaciones que regulan este trabajo en distintos países. Detrás de esos avances legislativos, está el trabajo decidido y constante de muchas organizaciones de trabajadoras de casa particular, que han sido apoyadas también por otro tipo de instituciones: religiosas, sindicales, gremiales, políticas, ONGs, feministas, etc. Esto da cuenta de una realidad distinta y novedosa para una actividad tan antigua como la ocupación europea del

territorio americano. Se trata, esta vez, de un empoderamiento de los trabajadores domésticos, que alzan la voz para mostrar públicamente lo que siempre ha permanecido en el ámbito de lo privado e intentar un cambio favorable. En este ejercicio quedan expuestos también muchos de los “trapos sucios que se lavan en casa” implicados en la relación entre empleado/empleador, lo que hace que la situación sea mucho más sensible.

Por tratarse de una institución social que ha propiciado en parte el desarrollo de las sociedades latinoamericanas como las conocemos hoy, cualquier cambio en la dinámica del trabajo doméstico tiene gran importancia y genera reacciones favorables y adversas. Tal como lo veíamos en uno de los textos, una diputada se resistía a legislar a favor de reducir la jornada laboral de las trabajadoras domésticas —para que tuvieran la misma jornada que cualquier otro trabajador, incluida la diputada— diciendo que si su empleada tenía la misma jornada que ella, ¿quién cuidaría a sus hijos?, sin considerar, claro, que la empleada también tiene hijos y que debe buscar algún acomodo para trabajar y ser madre, igual que ella.

En Chile, la modificación a la ley 20.786 generó un extenso debate no tanto en el Congreso como entre quienes son empleadores de trabajadores de casa particular. El hecho de que se debatiera un cambio en la legislación, puso la situación del trabajo doméstico en Chile en el ámbito de las conversaciones cotidianas —como ya lo había hecho en 2009 el éxito rotundo de la película *La nana* y en el verano de 2012 el revuelo que causó la entrevista editada a Inés Pérez, publicada por Chilevisión⁴⁸— y en la prensa nacional. Se aprobó una de las legislaciones más “estrictas” al respecto y que busca igualar lo más posible el trabajo doméstico con cualquier otro trabajo, regulando más los horarios, la remuneración y aspectos más delicados relacionados con el trato personal, como el uso obligatorio del delantal en público.

En medio de este nuevo escenario en el que participan trabajadores domésticos mucho más empoderados y su ocupación sale del ámbito privado para instalarse en el debate público

⁴⁸ En enero de 2012 en Chile se generó una polémica mediática al conocerse que El Algarrobal II, un condominio de Chicureo —un exclusivo barrio residencial en las afueras de la ciudad— tenía un instructivo que establecía que las trabajadoras de casa particular y los obreros que entraran al condominio debían desplazarse en furgones especialmente destinados para eso con el fin de evitar que caminaran por el recinto y tuvieran la posibilidad de robar o entregar información relevante acerca de la privacidad de los vecinos. Ante esta situación, un equipo de periodistas del noticiario de Chilevisión fue al lugar para entrevistar a algún residente. Inés Pérez, que vivía en el Algarrobal II les concedió una entrevista que fue editada y transmitida en el noticiario. En esa versión de la entrevista, los cortes que se habían hecho mostraban una visión tremendamente clasista y poco humana de Inés Pérez y el trato que ella estimaba que debían recibir los trabajadores. Luego de esto, la mujer fue prácticamente lapidada en las redes sociales, objeto de repudio público por su nivel de discriminación y maltrato y eso tuvo consecuencias negativas para ella y su familia. Luego se descubrió que lo que había sido mostrado por el canal de televisión era una versión editada —maliciosamente, según los cercanos a Pérez— de una entrevista más extensa donde la mujer explicaba que le parecía inhumano que los trabajadores tuvieran que recorrer una distancia tan larga caminando para llegar a su lugar de trabajo mientras que los niños andaban en bicicleta. El caso fue llevado ante la justicia y el canal de televisión fue obligado a difundir la entrevista completa y pagar una indemnización a Inés Pérez. El tema estuvo en varios medios de prensa y programas de televisión; en un principio enfocado en el trabajo doméstico y la discriminación representada primero del instructivo del condominio y luego por las supuestas declaraciones de Pérez. Sin embargo, una vez que hizo pública la verdadera entrevista, el foco se movió hacia otro lado, dejando el trabajo doméstico en el olvido en favor del mucho más jugoso, escándalo mediático.

es que aparecen gran parte de las representaciones de empleados domésticos empoderados que revisaré a continuación, lo que permite leer una correlación entre ese fenómeno y las representaciones del trabajo doméstico que se producen entre finales del siglo XX y la primera década del siglo XXI.

CUARTO CAPÍTULO: ZONA SUR, EL PRIMER PASO

Luego de tres años sin actividad, el cineasta boliviano Juan Carlos Valdivia estrenó el 2009 la cinta *Zona Sur*. El director la define en los siguientes términos: “Es una película que me salió de adentro. Es mi visión de la familia boliviana, de mi familia, de mi niñez. Y también es mi país visto desde la intimidad de unos personajes encerrados en su burbuja existencial” (Colanzi, s/n), en una entrevista concedida a Liliana Colanzi para *Americas Quarterly*. La entrevistadora, por su parte, agrega que se trata de la historia de “una familia ‘blanca’ acomodada de la ciudad de La Paz y sus complejas relaciones con los sirvientes indígenas de la casa. *Zona Sur* es quizás la primera película que refleja los cambios sociales que se producen actualmente en el país, y lo hace desde la intimidad de un hogar”(s/n). En el contexto de esta investigación, esta cinta representa el primer paso del empoderamiento de los trabajadores domésticos sobre sus empleadores. Como se verá a lo largo del análisis de las cuatro películas que conforman el corpus de trabajo, presentan un empoderamiento progresivo y exponencial por parte de los trabajadores, mientras con el colonialismo que rige las relaciones laborales entre dueños de casa y empleados sucede lo inverso: va decreciendo en cada una de las representaciones, de la mano de trabajadores cada vez más poderosos.

Zona Sur abre la sección de análisis de esta investigación presentando un doble desafío: en esta cinta hay dos trabajadores domésticos y cada uno tiene una relación un poco distinta con su empleadora, aunque evidentemente hay muchos aspectos comunes.

Tal como *Parque vía*, esta película toma su nombre del barrio acomodado en el que se encuentra la casa en la que se desarrolla la acción. La zona sur de La Paz, Bolivia, alberga los barrios de la clase alta y la casa inmensa de Carola, madre de tres hijos, que es atendida por Wilson —chofer, cocinero, mayordomo, etc.— y Marcelina —jardinera—, ambos descendientes de indígenas.

La cinta se centra en el mundo doméstico, en las relaciones interpersonales dentro de la casa, que abarcan lo familiar y también lo laboral. Desde esta perspectiva íntima, el director busca mostrar un retrato de la sociedad boliviana actual, cruzada por los importantes cambios políticos y sociales que ha implicado la llegada de Evo Morales a la presidencia de Bolivia, especialmente por su condición indígena. Hay una intención clara de reflexionar acerca de esos cambios, de la situación del país y de la forma en que la clase alta se mira a sí misma y al resto desde este nuevo escenario. Así, es posible encontrar varios diálogos en los que se aborda el mundo indígena desde una mirada admirativa, se discute la posibilidad de ser racista o clasista en un país donde la máxima autoridad es indígena y se desliza la posibilidad de un trato más igualitario para los trabajadores domésticos dentro de la casa, un trato en el que la confianza lograda después de años permite una cercana familiaridad. Sin embargo, al mismo tiempo se va

develando el carácter ficticio o forzado de esos intentos y prevalece aún la relación jerárquica, autoritaria y colonialista, sin importar mayormente de qué etnia provenga el presidente del país.

Así, como en un juego amoroso de tira y afloja, la relación entre Carola y sus empleados parece moverse en esos intersticios entre la familiaridad y frialdad, entre el cariño y el desprecio, entre la cercanía y la discriminación. En este escenario, la confianza juega un papel central y a pesar de que todos los protagonistas parecen compartirla entre ellos, el desarrollo de *Zona Sur* muestra que es el más escaso de los bienes en esta casa en la que a pesar de las apariencias, escasea también el dinero. Las contradicciones dentro del ámbito doméstico parecen extrapolarse también a la sociedad en un nivel macro.

Quizás es por esa razón o quizás porque se adentra en los conflictos de una madre divorciada criando a dos adolescentes, que el tema de la identidad cobra tanta importancia en este film, así como varios conceptos asociados a ésta que gravitan a lo largo de *Zona Sur*: clase, raza, nación, nuestra gente, chola, jailona⁴⁹, birlocha⁵⁰, marica, controladora, macho, mujer, lesbiana, glamour, malcriado, cojudo, inútil, dependiente, engreído y liberación femenina.

En muchos sentidos, la relación entre empleados y empleadora en esta película responde al esquema tradicional y colonialista de la mayoría de las representaciones de este vínculo, pero también existen varios aspectos que encajan con el modelo de representación que propongo en la hipótesis de esta tesis. Es por eso que funciona como un primer paso de ese empoderamiento, como la puerta de entrada para ese otro tipo de representación de las relaciones dentro del trabajo doméstico. Hay colonialismo, hay relaciones jerárquicas y hasta autoritarias, pero también hay poder, hay empleados que imponen sus límites y sus condiciones.

Si hubiese que resumir el argumento de *Zona Sur*, diría que se trata de la historia de Carola, una madre de dos adolescentes —Patricio y Bernarda— y un niño —Andrés—, divorciada, de clase acomodada que vive en un caserón en el que trabajan Wilson y Marcelina, ambos aimaras. La acción gira en torno a los conflictos que la madre tiene con sus hijos, a su precaria situación económica —que esconde a toda costa, ya que para ella las apariencias son vitales— y a la relación entre la familia y los trabajadores domésticos.

Las complejidades de esa relación son lo que configurará el núcleo del análisis que llevaré a cabo sobre esta película.

Una de las particularidades del cine es que maneja diversos planos de sentido en la representación y en la construcción de lo que podría entenderse como una narrativa general. Al ver una película, el espectador se enfrenta a una construcción visual, sonora y narrativa, en la que cada uno de estos aspectos aporta sentidos y significados que construyen la experiencia e

⁴⁹ Referido a una mujer de clase alta en Bolivia. Viene del término inglés *high*, “alto” o de clase alta.

⁵⁰ Según el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia de la Lengua: “f. Bol. Chola que ha adoptado la vestidura de la mujer de clase social superior. f. Bol. Mujer que se comporta en forma ordinaria.”

interpretación final del receptor de la obra. Es por esto que el análisis también considera esas distintas dimensiones, diferenciando tres planos de sentido: visual, sonoro y narrativo y cada uno en su medida construye el aspecto simbólico del sentido general.

1. PLANO VISUAL

Desde el punto de vista visual, lo primero que llama la atención de *Zona Sur* es el movimiento de la cámara. Desde el inicio de la cinta se puede ver que se trata de una cámara que gira en 360° y describe imágenes circulares por las que pasan los personajes, sin detenerse mayormente en ellos. Esto se repite en muchas ocasiones a lo largo de la obra, creando la sensación de estar dentro de una burbuja o de un mundo que se mueve en torno a sí mismo. Junto con eso, potencia la idea de encierro que está aparejada al trabajo doméstico, en especial bajo el régimen de “puertas adentro” al que está sujeto Wilson, el trabajador principal de la casa. Marcelina, la otra trabajadora, parece regirse por el sistema de “puertas afuera”, ya que no se ve que tenga un dormitorio en la casa —Wilson lo tiene— y se la ve salir una vez que termina su trabajo (0:55:40).

Además, la impresión de estar dentro de una burbuja —descripción comúnmente asociada a aquellas personas que pertenecen a la clase alta y viven aisladas de la realidad del resto del mundo que no pertenece a esa clase— está potenciada por la decoración de la casa, abundante en espejos, vitrinas de vidrio, repisas llenas de copas transparentes, peceras, la luminosidad de la casa y múltiples tomas de los personajes asomados a las ventanas contemplando el exterior.

A lo anterior se suma el relativo mareo que produce la cámara giratoria y que se acentúa con la arquitectura laberíntica de la casa. Esta condición de mareo y laberinto se repite en varias otras cintas de este corpus y crea un precedente que determina de manera visual la atmósfera de ahogo y encierro que produce el trabajo doméstico, el aislamiento social y la falta de relaciones interpersonales entre colegas o pares, tal como se establecía en la bibliografía relacionada al trabajo doméstico revisada en el capítulo anterior.

De acuerdo con el esquema de análisis fílmico de la puesta en escena que propone John Gibbs, corresponde poner atención al *casting* de esta obra. En el marco de esta investigación, este aspecto cobra especial relevancia, ya que conforma gran parte de la diferencia étnica que funciona como estrategia de representación del colonialismo en las relaciones laborales propias del trabajo doméstico.

En sintonía con la propuesta de la cinta, el *casting* resalta los aspectos físicos de los dos grupos que interactúan al interior de un hogar en el que se desempeñan trabajadores domésticos: los que descienden de los colonizadores y los que descienden de los colonizados.

Wilson y Marcelina, los empleados —interpretados por Pascual Loayza y Viviana Condori, respectivamente— tienen características físicas acordes con su condición de aimaras: piel cobriza, ojos y pelo café oscuro, pómulos salientes, nariz chata, una estatura no muy elevada y complexión más bien gruesa, en especial Marcelina. En contraposición, Ninón del Castillo, la actriz que interpreta a Carola, la dueña de casa, es rubia, de piel blanca, alta y espigada. Es posible entonces, rastrear el colonialismo en el trabajo doméstico incluso antes de que los personajes se relacionen efectivamente, ya que sus imágenes en la pantalla —el *casting* llevado a cabo antes de la filmación misma de la cinta— ya determina la filiación étnica y la diferencia colonial jerárquica entre ambos grupos.

Evidentemente, una película de estas características necesita de un trabajo de selección de los actores que refleje cierto nivel de verosimilitud, en especial cuando el propio director afirma sobre la corriente de cine latinoamericano que explora las dinámicas de clase en la que está inserto: “Nosotros tenemos que hacer un cine diferente que huela a nuestros países, que responda a la complejidad de nuestra cultura. Con *Zona Sur* hice una película despojada de códigos de género, totalmente idiosincrática y localista” (Colanzi s/n). Entonces, se muestra lo que se ve, lo que configura esa sociedad, el papel que a cada quien le corresponde y el trabajo que cada uno ha realizado, las dinámicas que se han desarrollado por décadas. Lo que quiero decir es que ya existe una forma preconcebida —un sesgo, si se quiere— en el imaginario y en la realidad social latinoamericana que sitúa racial y clasistamente a las personas y eso tiene su correlato en el cine. Así, la diferencia étnica entre trabajadores y empleadores no es sólo una estrategia de representación, sino una marca de verosimilitud, una clasificación establecida y hasta cierto punto, inamovible. A pesar de que en *Zona Sur* el mundo indígena aparece fuera del ámbito al que tradicionalmente se le circunscribe, —por ejemplo, la comadre indígena y acaudalada de Carola le ofrece comprar su casa y salvarla del problema económico en el que la “blanca” está metida— y se destacan portadas de diarios con la imagen de Evo Morales, las dinámicas dentro del trabajo doméstico siguen siendo las mismas: en el lugar de los trabajadores, los indígenas y en el lugar de los dueños de casa, los “blancos”.

El vestuario que se ve en escena apoya el efecto del *casting*. Hay personajes que usan trajes tradicionales y personajes que usan ropa de marcas exclusivas. La primera escena de la película muestra a Marcelina abriendo la reja de la casa para que entre el auto que maneja Wilson. La vemos luciendo una pollera amplia, cubierta por un delantal. Su pelo largo y oscuro está peinado en dos trenzas que terminan en pompones decorativos (0:01:58). A eso se le suma el diálogo en aimara que sostiene con Wilson y que el director decide expresamente no subtitular. Se refiere al tema en una entrevista en la que le preguntan precisamente el porqué de esa decisión:

Porque aquí en Bolivia convivimos con gente que no entendemos lo que dicen, que no sabemos de su cultura. (...) Por ejemplo en la película deben estar hablando de la señora y del mal trato, digamos en fin, ya te imaginas lo que

están diciendo, me gustaba que te sientas que no eres parte de eso y que no lo puedes entender y que es un mundo impenetrable. ¿Cómo puedes tú convivir con otras culturas en tu casa y no saber tantas cosas de la otra persona? (García, s/n).

Esa es precisamente una de las mayores complejidades de las relaciones interpersonales en el trabajo doméstico en América Latina y una de las herencias de su colonialismo inicial. Son dos mundos bajo el mismo techo⁵¹, dos cosmovisiones que a veces conviven conflictivamente y en la mayoría de los casos, jerárquicamente. En otras películas de esta investigación, el desconocimiento de sus empleados por parte de los empleadores es bastante agudo, revelando la inmensa soledad de los primeros, incluso dentro del ambiente que consideran como su propia familia, como sucede en *La nana* o en *Parque vía*. Es también lo que produce cierto temor en otras representaciones: me refiero a las novelas de José Donoso, particularmente a *El obscuro pájaro de la noche*, en el que el mundo de los trabajadores domésticos no solo resulta diverso, sino temible y amenazante en su otredad, una otredad que se vuelve en contra de los dueños de casa.

El delantal, como establecí antes, es una marca distintiva e identitaria del trabajo doméstico y en cuánto tal, muchas veces es llevado a regañadientes e incluso hay casos como el de la legislación chilena reciente, que prohíben la obligación de su uso en lugares públicos. En *Zona Sur* aparece en dos variantes: el delantal que usa Marcelina sobre su ropa tradicional y el uniforme que usa Wilson en su trabajo diario y también en algunas ocasiones especiales. En el caso de Marcelina, el delantal es llevado como un accesorio que complementa y protege su ropa. No la cubre completamente o la reemplaza, como puede verse en *Parque vía* o en *La nana*, sino que se funde con su atuendo, porque además tiene dos delantales distintos, coloridos y cercanos al estilo de su propia ropa, se pueden ver en distintas escenas (0:02:51, 0:25:49 y 1:13:10, por ejemplo).

Wilson, por su parte, no usa exactamente delantal, pero tiene un uniforme más o menos establecido. En sus actividades cotidianas viste pantalón y camisa impecable que a veces complementa con un chaleco y un sombrero que le dan un aire indígena altiplánico tradicional (1:17:37). Para servir la mesa cuando la familia se reúne a almorzar o a comer, usa una chaqueta blanca de garzón (0:07:43 y 1:15:01) y para las grandes ocasiones, como la cena formal de la fundación de Carola, otra chaqueta blanca con pantalón negro y una humita (0:38:35) para servir a los invitados. En todos estos casos, el uniforme se adapta a las necesidades de aparentar de la dueña de casa, que parecen ser infinitas.

Tal como en la decoración de la casa, el blanco, el negro y los tonos pasteles muy suaves parecen ser los colores predominantes en la ropa de la familia, que destaca por su

⁵¹ Tal como reza el título de la publicación del Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación en México (CONAPRED): *Dos mundos bajo el mismo techo: trabajo del hogar y no discriminación*, México D.F., CONAPRED, 2012.

elegancia. De manera que la vestimenta de los empleados y en especial de Marcelina con sus estampados y colores vivos contrasta frente a ese mundo monocromo y casi impoluto de la casa.

Nuevamente se resalta la diferencia étnica desde el punto de vista visual. Aquí conviene agregar otro elemento que interviene en la película y en la construcción de sentido. Ya dije que el grupo de los trabajadores domésticos pertenece al mundo indígena, pero que esa no es la única participación de ese mundo en la película. A diferencia de lo que sucede en otras cintas y representaciones sobre estos temas, acá lo indígena también ocupa un lugar de poder y no me refiero solo al presidente de Bolivia, sino por ejemplo, al personaje de la comadre de Carola, la mujer indígena —Remedios, la que soluciona los problemas económicos de la señora— que la visita con una maleta llena de dólares con el objetivo de comprar la casa. Las mujeres que pertenecen a ese mundo usan ropa acorde. Ya hablé de Marcelina, a la que se puede ver con su traje completo —sombrero bombín incluido— en una escena en la que se prepara para salir de la casa, luego de terminar su trabajo (0:54:58). La comadre y su comitiva también visten trajes tradicionales con pollera, manta y bombín (1:31:02), al igual que los participantes del funeral del hijo de Wilson, que se desarrolla en su pueblo, la única secuencia filmada fuera de la casa (1:27:01).

La ropa y la apariencia tienen gran relevancia en esta cinta. Es parte importante del trabajo de Wilson, que ayuda a la señora a vestirse, se encarga de lavar y planchar su ropa e incluso de combinar las carteras y accesorios que usa su empleadora (0:12:40). Por lo mismo, es también una de las razones por las que se producen discusiones entre ambos. Me refiero a una secuencia en que Carola le llama la atención por no tener a punto una chaqueta que ella quiere usar y él le replica que la llevó a la tintorería y que ella no le ha dado dinero para ir a buscarla. Lejos de reconocer su error, la mujer reacciona más molesta y le ordena que saque dinero de su cartera la vaya a buscar inmediatamente (0:23:20). Ese es el diálogo que mantienen, pero una mirada un poco más atenta a la escena permite ver que la chaqueta no está en la tintorería, sino que colgando en la pieza de Wilson y la cámara pasa por ella en su movimiento circular justo en el momento en que el trabajador dice “Señora, la he llevado a la tintorería” (0:23:00). ¿Qué es esto? ¿Cómo se interpreta esta mentira flagrante de Wilson que Carola nunca descubre y que sólo un espectador detallista ve? Para llegar al fondo hay que prestar atención a la escena completa. Luego de dar la orden, la mujer se retira de la entrada de la pieza de Wilson —que es donde se produce el diálogo anterior y donde ella no entra y por eso no ve la chaqueta— y comienza a bajar unas escaleras. Ahí la detiene el llamado de su empleado: “Señora” (0:23:35), al que ella contesta con un irritado “¿Qué? ¿Qué quieres Wilson? Hablá, estoy apurada, rápido” (0:23:45) al tiempo en que se devuelve y sube las escaleras. Entonces, él, evasivo: “pues nada, está bien, señora” (0:23:46). Ante esta actitud humilde, pero intencionada, la mujer se calma y se dirige a él en un tono menos agresivo, pero mucho más paternalista: “A ver, Wilson, ven. No te voy a comer. ¿Qué quieres? Dime” (0:23:51) y él, en

tono entre irritado y lastimero: “¿Cuándo me vas a pagar?” (0:23:55) y ella, nuevamente molesta: “¡Ay pero Wilson, ya hablamos de esto! ¿O no? ¿Hablamos o no?”, seguida por Wilson: “Sí, señora” y ella: “¿Entonces?”, “Está bien, señora” (0:24:02). Con esto, ella da por terminada la conversación, se da la vuelta y vuelve a bajar la escalera. Una vez más, Wilson la detiene a mitad de camino diciéndole: “Es que señora, ¡son seis meses!” (0:24:10). Es la primera vez en la cinta en la que queda en evidencia la complicada situación financiera de la familia, que está oculta tras un manto de opulencia que, sin embargo, no puede ocultar la actitud miserable de gastar en futilidades —como la tintorería— y no pagar el sueldo de los trabajadores. Es inaceptable y Carola parece entenderlo, acude a su encanto para salir de la situación y contesta en todo dulce, zalamero: “Wilsito, papito, espérame hasta fin de mes, ¿ya?”. La cámara enfoca sólo a Wilson, la voz de la mujer se escucha en *off*, de manera que el director permite que espectador sólo vea la reacción de Wilson ante la respuesta de su empleadora y genera inmediatamente la conexión entre este y la audiencia, una empatía potenciada por su expresión resignada: “Está bien, señora” (0:24:21).

Ese es el fin de la secuencia y con toda esta información es posible reinterpretar el comportamiento de Wilson. Se trata del trabajador de confianza de Carola, el que más que mayordomo o chofer, oficia como “dama de compañía” o doncella antigua. La viste, le aconseja sobre la relación con su hija (0:12:40), lleva las finanzas de la casa e incluso es quién consigue el dinero que escasea —un empoderamiento e inversión de las jerarquías laborales que revisaré un poco más adelante. En esta posición, Wilson sabe de los gastos que se realizan en la casa, de lo innecesarios que son algunos de ellos —como un auto nuevo para el hijo mayor que perdió el suyo jugando póker (1:16:03)— y del abuso que implica el que no se le haya pagado el sueldo en seis meses. Así, ese pequeño gesto de rebeldía, el mentir sobre haber llevado la chaqueta a la tintorería y quedarse con el dinero, puede entenderse como una mínima retribución de lo que se le debe. Es también una resistencia al abuso y en ese sentido, también un empoderamiento de Wilson frente a Carola, el primero que aparece en *Zona Sur*.

Retomando el vestuario como parte del análisis de la puesta en escena según el modelo de John Gibbs, hay un último aspecto que me interesa resaltar y tiene que ver con la forma en que mira el mundo de los dueños de casa —o los mestizos blancos— a los indígenas. En una discusión que la dueña de casa sostiene con su hija, precisamente acerca de su vestimenta —poco adecuada según el estándar de la madre—, la mujer pone como ejemplo la forma en que se visten los indígenas en Bolivia: “¡quinientos años de dominación y nadie ha podido cambiar su manera de vestir! ¡Eso es glamour!” (0:27:32). Yo más bien diría: “eso es resistencia al colonialismo”, un intento de mantener la propia identidad a pesar de la presión de la cultura que intenta imponerse. En este sentido, el que Marcelina trabaje vestida con su atuendo tradicional es también una marca de poder, de cuestionamiento al colonialismo, de limitar en algo la dominación.

En cuanto al uso del espacio en escena por parte de los personajes, también es posible ver la manera en que se tensionan las relaciones interpersonales al interior de la casa. Por ejemplo, es posible ver cómo Wilson y Marcelina hacen un alto en sus labores domésticas cotidianas para sentarse a conversar en el *living* de la casa. Hablan en aimara y por lo tanto, no es posible saber exactamente qué dicen, pero la palabra “señora” se oye una y otra vez y pareciera ser que la empleada se queja de ella, mientras Wilson la defiende (0:26:24). Lo interesante de esta escena es la naturalidad con la que ambos personajes ocupan el espacio. Sentados en el sillón blanco impecable, conversan tranquilamente. En este punto, es imposible no recordar los testimonios de aquellas trabajadoras peruanas que recogen Bunster y Chaney, que establecían la prohibición de usar los muebles de la casa, destinados exclusivamente a la familia. *Zona Sur* sólo muestra a los empleados en esta escena y no aporta mayor información, por lo que es difícil inferir si es que ambos están haciendo algo que les está permitido o no, si es que se trata de una transgresión o un empoderamiento, o más bien, es un acto que no tiene ninguna relevancia. Sin embargo, atendiendo al contexto macro de la película y a la actitud de sumiso respeto que presenta Wilson en otras ocasiones —por ejemplo, le pide permiso a Carola para sentarse cuando quiere hablar con ella (1:10:34)—, me parece que se trata de un empoderamiento pequeño sobre el espacio de la casa. Un primer paso que comparten los trabajadores y que es bastante menor comparado con otro acto de Wilson que es sin duda una intromisión y genera un conflicto.

Me refiero al uso que hace Wilson del baño, toallas, cremas y productos de belleza de Carola. En dos ocasiones (0:17:30 y 1:18:42) aparece duchándose en el baño de Carola, envuelto en sus toallas albas y usando sus productos cosméticos. Se trata de una intrusión secreta, que Carola ni sospecha cuando le pregunta asombrada por lo rápido que se acaban sus cremas (0:11:48). El problema se produce porque la mujer finalmente descubre lo que Wilson ha estado haciendo. En la segunda secuencia en que aparece usando el baño, Wilson recibe un llamado telefónico en el que le anuncian la muerte de su hijo (1:18:50). La impresión, la pena y el apuro por viajar a su pueblo a ver a su hijo probablemente hacen que olvide borrar las evidencias de su paso por el baño, y eso es lo que encuentra Carola unos minutos más adelante. Al descubrirlo, la reacción de la mujer es un recordatorio doloroso de la situación verdadera de los trabajadores domésticos, de la visión del “otro” en esa familia, en esa sociedad, incluso en esa Bolivia con presidente indígena. Si bien, a lo largo de toda la cinta se ha hecho gala de una consideración especialmente respetuosa y admirativa del mundo indígena, si se ha empeñado en presentar la relación entre los dueños de casa y los trabajadores como familiar, cercana, amorosa, de confidentes que se apoyan y se ayudan, todo ese discurso se prueba falso con la reacción de Carola: parte de las apariencias que es experta en dibujar.

Así, luego de negarle el permiso de salida sin atender a ninguna razón, se ve enfrentada a la ropa interior del que ha llamado “su Wilson” o “el amor de su vida” —

irónicamente— y aflora la discriminación en su sentido más puro: el asco. No es capaz de tomar con la mano el calzoncillo (1:22:06) y finalmente lo hace con la ayuda de un tubo plástico. La imagen ya es bastante gráfica, pero empeora con el diálogo que tiene después con su hija: “Es que esto es insólito. ¿De quién son estos calzoncillos? (...) Son de Wilson, pelotuda. Mirá mi tina, llena de jabón; mis cremas, abiertas. Es que éste es el que usa todo” (1:23:07) dice Carola, muy molesta, desesperada, según sus propias palabras. Su hija también se sorprende, pero trata de bajarle el perfil a la situación o encontrarle una explicación: “Pero algo te debe estar tratando de decir, porque el Wilson no es así” (1:23:19), pero Carola no le presta atención y sigue ofuscada. Entonces toma una postura que he visto en otras dueñas de casa: una especie de apología sobre el buen trato que Wilson recibe en su casa, sobre todo lo que le da a su empleado y lo injustificable que resulta su acción —traición— habiendo recibido tanto: “No tiene ni por qué pasar esto. ¿Sabes qué? Yo le he comprado todo, le doy todas las comodidades. Tiene su baño con agua caliente, tiene estufa, tiene cortinas, tiene cable, tiene sus propias toallas, tiene hasta pantuflas, el mierda” (1:13:15). Bernarda intenta nuevamente desdramatizar la situación y le dice a su madre: “Pero no es para tanto, podría ser peor” y Carola la interrumpe exaltada: “¡Cómo que no es para tanto! Si tú cuando eras chica e ibas donde los Pereira a dormir, el rato que la viste a la empleada entrando al baño de visitas a usar el wáter, nunca más quisiste ir” (1:13:26). Esta declaración termina de echar por tierra todo el discurso anterior, desnuda la verdadera naturaleza de la relación entre empleados y empleadores dentro de esa familia y el doble estándar en el que se mueve no sólo Carola, sino también su hija, que minutos antes ha criticado a su madre por ser racista o clasista (0:50:06). Así, queda en evidencia que el colonialismo, afirmado en la diferencia étnica y la visión discriminatoria del otro inferiorizado, se mantienen incólumes en la base de las relaciones laborales domésticas y que las pretensiones de familiaridad o de buen trato son apariencias.

Por otro lado, en lo que concierne a *Zona Sur* directamente, esta escena es decisiva, ya que también cuestiona y problematiza —o quizás aclara definitivamente— las bases sobre las que se sienta la relación entre todos los que conviven en ese hogar. A pesar de los empoderamientos llevados a cabo por parte de los trabajadores domésticos, prevalecen las jerarquías de poder y se siguen produciendo abusos. De manera que, por ejemplo, la empleadora puede deberle seis meses de sueldo a Wilson e incluso pedirle más plazo y más comprensión, pero no soporta que él use sus cosas. Las transgresiones se producen en ambos bandos, pero sólo son soportadas por uno de ellos.

2. PLANO SONORO

Entiendo el plano de sentido sonoro en su concepción más amplia, abarcando la música, los silencios, los ruidos y también el idioma en el que hablan los personajes.

De esta forma, lo primero que hay que resaltar es el uso de la combinación de español y aimara en los diálogos. Tal como decía Juan Carlos Valdivia, la opción por el aimara sin subtitular tiene que ver con esa carga simbólica de convivir con alguien que no es completamente conocido, un otro con el que la comunicación se vuelve difícil, un otro que, en este caso, se somete, se coloniza, pero aun así, mantiene su propia identidad, su cultura, su lengua, su ropa y algunos límites.

Así, lo primero que se escucha en la película es el sonido del motor de un auto llegando a la casa y el diálogo en aimara entre Marcelina y Wilson, intercalado por frases en español hechas por y dirigidas a Andrés (0:02:06). El niño no habla ni entiende el aimara —lo que resulta bastante poco verosímil, dada la cantidad de tiempo que pasa con Wilson y la alta exposición que tiene al idioma— y en algunas ocasiones pide la traducción al español cuando los empleados hablan y él escucha (0:04:24, 0:04:45 y 0:35:35). Andrés mira a Wilson con inmensa admiración y quiere aprender de él —a hacer ají de fideo (0:02:46) o convertirse en chef cuando crezca (0:47:52)—, sin embargo, cuando escucha a los trabajadores hablar en aimara, no pide que le enseñen, pide que le traduzcan. En ese sentido, la diferencia de los idiomas también potencia la diferencia étnica y la diferencia colonial. A pesar de que los empleados mantienen su lengua como marca de identidad y ese acto de resistencia se enfrenta al colonialismo, de la misma forma, puede entenderse como una muestra más del poder de ese colonialismo. Es decir, hay una “lengua oficial” dentro de la casa, la de la familia, el español; aun cuando se acepta que los trabajadores hablen aimara entre sí, deben usar el español para dirigirse a los dueños de casa y traducir para ellos. El aimara está colonizado por el español y sometido a éste, también en las relaciones laborales domésticas.

En cuanto a la música, propiamente tal, es posible definir tres estilos asociados a distintos personajes o situaciones dentro de la cinta.

El primero de ellos es un estilo bastante ecléctico y algo sicodélico. Acompaña al personaje del niño, Andrés, en sus excursiones por el techo de la casa, sus conversaciones existenciales y sobre la situación dentro del hogar con su amigo imaginario: Steven Spielberg y los juegos con su madre (0:12:45, 0:17:47, 0:53:49, 0:56:52, 1:03:30, 1:17:11). Aparece en varias ocasiones y eso se explica porque Andrés es uno de los ejes de desarrollo de *Zona Sur*. En este sentido, recuerda inmediatamente a Julius, el protagonista de la novela de Alfredo Bryce Echenique. Tal como su par peruano, Andrés es un niño que pasa la mayor parte de su tiempo con los trabajadores de su casa, les hace preguntas, se interesa en su vida y quiere ser como ellos. En ambas obras se trabaja específicamente la relación y la influencia de los trabajadores domésticos sobre los niños de las familias para las que trabajan y cómo esto configura el mundo de esos niños en sus años de formación. La mayoría de ellos, crecerán para convertirse ellos mismos en empleadores y en algunos casos, serán acompañados por quienes los criaron o por otros trabajadores que repetirán el ciclo con los hijos de esos niños ya adultos.

Un segundo tipo de música es el piano que se escucha en las escenas que tienen una carga emocional más fuerte, cuando se busca resaltar el carácter emotivo de la escena. Es especialmente interesante porque se utiliza casi exclusivamente en las escenas de la familia: las discusiones entre Carola y sus hijos mayores (0:44:50 y 0:51:51) o momentos de cariño e intimidad con su hijo menor (1:05:16). Hay una sola secuencia en que se escucha este tipo de música emotiva con Carola y Wilson: se trata del momento en que ella le propone que al envejecer ambos se vayan a vivir juntos a un terreno que tiene la mujer fuera de La Paz (1:10:47). Entonces, se asocia esta música casi exclusivamente con las emociones del mundo de los empleadores, lo que se potencia por el tipo de instrumento que se usa: el piano es el instrumento europeo por excelencia.

Por su parte, Wilson también tiene un tipo de música característica. Aparece por primera vez en la escena en que se ve al trabajador saliendo de la ducha de su empleadora, envuelto en sus toallas y listo para echarse sus cremas (0:15:14). Es música andina, folclórica, a base de charango y acordeón y el efecto es evidentemente, resaltar la condición indígena de Wilson. Esta música aparece otra vez en la primera discusión entre él y Carola, cuando le pregunta por su sueldo (0:23:49), en una conversación en aimara y español que sostiene Wilson con un vendedor aimara —don Gerónimo— que va ofrecer papas y quesos altiplánicos a la casa (0:47:04) y finalmente en la secuencia en que el trabajador se entera de la muerte de su hijo (1:19:19). Es decir, Wilson está asociado sonoramente con la música altiplánica —no así Marcelina, lo que es bastante curioso, ya que ella también es indígena, viste ropa tradicional y habla aimara con su compañero de labores.

Por tanto, la música de *Zona Sur* potencia la diferencia étnica que ya presentaba el aspecto físico de los personajes, su vestimenta y su idioma. De forma poco sutil, se emplea el piano para los miembros de la familia y el charango para el trabajador indígena: instrumentos con una fuerte carga cultural y étnica además de colonial. A esto se suma el uso del bilingüismo, que también atestigua el estado de sometimiento de una lengua a otra, de una “oficial” que debe ser manejada por todos y otra aceptada, pero que debe ser traducida.

3. PLANO NARRATIVO

Los diálogos de *Zona Sur* son cuidadosos, pensados y dirigidos, buscando dar cuenta de las distintas temáticas que al director —que también escribió el guion— le interesa problematizar en esta cinta. Así, es posible encontrar una combinación de conversaciones mundanas con otras en las que cuestiona el papel de la mujer, el patriarcado boliviano, la posibilidad de racismo o clasismo en la sociedad boliviana presidida por Evo Morales, la manera de criar a los hijos, la liberación femenina, etc. Además, gran parte de la relación entre

empleados y empleadores se construye desde el plano narrativo, mediante los diálogos. En este apartado, me detendré en esos momentos de la cinta.

Antes de entrar en los diálogos propiamente tales, quiero detenerme en un detalle que me parece que conforma una primera inversión de roles dentro de la cinta. Me refiero al papel que Wilson y Marcelina desempeñan y la forma en que eso determina su relación con Carola.

Wilson, además de mayordomo, chofer y cocinero, actúa como “dama de compañía”: se encarga de la ropa de Carola, de combinar sus accesorios, ayudarla a vestirse, peinarse, etc. (0:11:25, 1:06:26). De hecho, la primera vez que aparecen interactuando en escena, él le lleva una toalla para que seque las manos, un vaso para que se enjuague luego de lavarse los dientes, le pasa la crema, le hecha laca en el pelo a su empleadora y hasta escoge la cartera más adecuada para la ocasión (0:12:23). Todo esto corresponde más bien a lo que haría una mujer —medieval— con su empleadora. Quizás por eso resulta menos sorprendente que sea él quien use las cremas de Carola. Asume en parte el rol de una trabajadora doméstica mujer, pero desde un punto indefinido. No puede clasificarse dentro del ámbito homosexual, es un hombre de familia, con varios hijos. Más bien asume un punto asexuado, como parece ser considerado por Carola, que confía en él para que la vista —reproduciendo una escena que tradicionalmente está cargada de erotismo: un hombre subiendo el cierre del vestido de una mujer, exponiendo su espalda y su ropa interior; que sin embargo en *Zona Sur*, carece completamente de ese sentido y parece ser un servicio más de los que presta Wilson (1:06:00)— e incluso afirma bromea con su hermana considerando a Wilson como el amor de su vida. Es claro, entonces, que la relación entre ambos no tiene ningún matiz erótico, sino más bien podría equipararse a un compañerismo, que es lo que se intenta mostrar en algunas escenas, pero que finalmente resulta falso.

Por su parte, Marcelina asume el rol masculino del trabajo doméstico: es la jardinera. Tal como sucede en *Parque vía*, en *La nana* y especialmente en *La teta asustada*, ese tipo de trabajo doméstico está destinado a un hombre. Ella es la única jardinera que he podido encontrar en las representaciones de trabajo doméstico. Así como Wilson no es especialmente femenino, ella no tiene rasgos masculinos y desempeña su trabajo desde su completa feminidad. El tema de la homosexualidad, aunque muy presente en *Zona Sur* —Bernarda, la hija de Carola, es abiertamente lesbiana y lleva a su novia a la casa—, no toca al mundo del trabajo doméstico, aunque ellos inviertan los roles de género tradicionales en esta actividad.

La relación de Wilson con los hijos de la familia se ajusta perfectamente al esquema de representación tradicional del trabajo doméstico, o más bien, de la trabajadora doméstica. Wilson es, como otras miles de empleadas, una segunda madre para los tres hijos de Carola. Si bien lo que se ve en pantalla es el presente de la familia y en ese presente quien tiene mayor cercanía con Wilson es Andrés —ya he hablado de la cercanía de este personaje con el protagonista de *Un mundo para Julius*—, hay varias marcas que muestran la cercanía del hombre con los tres niños en distintas épocas.

El pequeño Andrés se preocupa por Wilson y sugiere que todos coman lo mismo, para ahorrarle a su amigo el trabajo de preparar una comida distinta para cada miembro de la familia (0:10:31). Además, luego de preguntarle qué quería ser cuando creciera y averiguar que Wilson soñaba con ser panadero, le sugiere que haga pan en la casa, para que pueda cumplir su sueño (0:35:27). Por otro lado, siente una profunda admiración por ese hombre que funge como figura paterna del niño y dice que quiere ser como él cuando crezca.

En el momento en que Wilson sale de la casa sin permiso para asistir al funeral de su hijo, Andrés se esconde en el auto y el chofer lo descubre sólo cuando ya lleva un buen trayecto. Por lo tanto, el niño lo acompaña en ese momento duro y desde su inocencia le dice también: “yo soy como tu hijo” (1:24:32). A pesar de que el niño se relaciona mucho con ambos, su relación es infinitamente más cercana con Wilson que con Marcelina.

Bernarda, por su parte, también tiene un momento de especial cercanía con el trabajador, en el que ambos recuerdan su pasado. Ya decidida a irse de la casa a vivir con su novia, aparece en una escena en la cocina conversando con Wilson. La joven dice: “Cuando me vaya de la casa, te voy a extrañar muchísimo, Wil” y él responde “a mí no me va a extrañar, señorita. Lo que va a extrañar es este mi queque de limón”, le dice, como para animarla. Y luego, como la mayoría de las trabajadoras domésticas en las representaciones tradicionales, le ofrece comida: un pedazo de queque que ella acepta con la condición de que él se siente a comer también con ella. Y así, sentado con ella en la mesa de la cocina le recuerda a Bernarda que “Antes de que tengas (sic) dientes, ya comías mi queque” (1:14:55). Junto con afianzar la relación entre ambos, este diálogo da cuenta de los largos años que Wilson lleva trabajando para la familia, desde el nacimiento de los niños.

Con Patricio sucede algo similar, pero la relación no es tan cercana como la que tiene con sus hermanos. Probablemente por la personalidad despreocupada, irresponsable y egocéntrica del joven, o porque ambos “comparten” el lugar de “hombres de la casa”. En todo caso, queda claro que de niño Patricio tenía un vínculo más estrecho con Wilson. En una escena el joven entra a la cocina cuando Wilson está preparando la comida para una cena elegante que tiene la señora. El joven abraza juguetonamente al empleado al tiempo que le dice: “podrías ser chef donde quisieras (...) pero sabes que nadie te va a querer tanto como nosotros. ¿o no, carajo?” y el hombre contesta: “yo te quería cuando eras chiquito” (0:32:49), dejando claro que no se siente tan cercano a Patricio en la actualidad. Sin embargo, igual lo consiente cunado se lo pide, como cuando amanece con resaca luego de la noche de juerga en la que perdió el auto y Wilson le prepara una sopa para que se sienta mejor (0:43:43), tal como en el caso de Bernarda y de acuerdo al modelo tradicional de trabajadora doméstica/segunda madre.

Así, por lo menos en lo que respecta a los niños, la relación con Wilson es completamente tradicional. La diferencia y el empoderamiento se producen con la dueña de casa.

Antes de adentrarme más en el análisis de esa relación en particular, me gustaría detenerme un poco en la de Carola con Marcelina. Sin duda es mucho más distante que la que tiene con Wilson. Hay dos momentos importantes al respecto. El primero de ellos es una escena en la que Carola está en el jardín y comenta con Marcelina los arreglos que le gustaría que hiciera, qué flores plantar, etc. De pronto, ambas tienen un momento de confianza, cuando Carola se acerca a la jardinera y le pregunta por “su asunto”. Se refiere a los problemas maritales de la empleada y aquí Carola toma un rol maternal y consejero, consolándola y tomando su mano al saber que el marido la dejó (1:13:21). Marcelina, por su lado, le pregunta si a ella le han pegado alguna vez y en ese momento se acentúa más la relación jerárquica entre las dos mujeres: a pesar de que están frente a frente, a pesar de que siguen tomadas de la mano, Carola muestra su lugar superior, dejándole claro a Marcelina que a ella nadie le ha pegado (1:14:16) —a diferencia de su jardinera. Así, lo que se ve aquí es una relación cercana, preocupada y hasta cariñosa de parte de la empleadora con la empleada, que la contiene y la aconseja “de mujer a mujer”.

La segunda escena en la que se puede ver la relación entre ambas, sin embargo, es bastante distinta. En este caso, desaparece la complicidad femenina de la secuencia anterior y en su lugar se reafirma la jerarquía. Carola y su hija están sentadas en el patio discutiendo. En eso se acerca Marcelina con las tijeras de podar en la mano y dice: “señora, ¿se pueden levantar, señora? Tengo que cortar el pasto, señora”, a lo que Carola responde incrédula y molesta: “¿perdón?” y Marcelina arremete: “pero, señora, me estás perjudicando. Yo tengo que trabajar, señora. Además tengo que arreglar rosas, tengo que cortar, tengo que regar, señora” (1:16:49). Carola está realmente sorprendida ante lo que considera un exceso por parte de la empleada y le comenta a su hija delante de Marcelina: “¿Qué te parece este atrevimiento?” y luego a la trabajadora: “Además te he dicho que no uses esas tijeras viejas. Te he comprado una podadora que me ha costado un montón de plata. ¡Eres insólita!”, frente a lo cual la otra se retira ofendida: “ya, señora, me voy” (1:17:00). Este tipo de trato, autoritario, dista bastante del primero.

Por otro lado, Marcelina a pesar de su humildad, tiene sus límites bien claros. En una ocasión, Bernarda le pide que les lleve unas bebidas a sus amigos. Marcelina está terminando sus últimas actividades para irse y le responde: “No señorita, no puedo. Tengo que ordenar, señorita, tengo que irme. Usted bájese, señorita” (0:55:05). Es decir, se niega a la petición de la joven y además le dice que lo haga ella misma. Me parece que este es un gesto claro de empoderamiento, de poner límites, que se complementa con la petición que hace Marcelina a los amigos de Bernarda antes de irse, que no le ensucien el sillón que limpió en la mañana (0:55:50).

De vuelta a la relación entre Wilson y Carola, me parece que se mueve en un equilibrio sutil del que la mujer no sospecha su fragilidad. Ella siente que puede confiar en Wilson para todo: desde su arreglo personal, consejos sobre cómo criar a sus hijos (0:12:26) y hasta ayuda

para su apretada situación financiera (1:12:00), pero no sospecha que él hace cosas a sus espaldas y cuando se entera, se quiebra ese aparente compañerismo: las cosas funcionan bien cuando se mueven dentro de las jerarquías establecidas.

Por eso es relevante la escena en la que se ve a Wilson usando sus cosas y la de la chaqueta que nunca va a la tintorería. Ambas representan empoderamientos de Wilson sobre Carola.

Hay escenas en las que se vislumbra ese compañerismo de manera más clara. De parte de Wilson parece ser auténtico —aunque a veces actúe a sus espaldas—, él se preocupa realmente de ella, la ayuda en todo lo que puede. Hay una escena en la que el hombre le pide dinero para comprar el pan, la mujer no tiene y le dice que pida fiado o saque de lo que puedan tener sus hijos (1:10:18), evidenciando que la situación económica es crítica.

Luego la conversación toma otro rumbo y Wilson le pregunta sobre sus terrenos. Ahí ella le comenta: “Mira Wilson, yo tengo en Huajchilla un terreno bien grande. Porque tú, ¿piensas volver a tu pueblo?” a lo que el hombre responde: “Yo nada ya tengo en mi pueblo. Mis surcos ya se lo (sic) han dado a otro comunario, ya” y ella: “Ves, entonces yo he pensado que nos vamos a ir ahí de viejos ¿qué te parece?”. El hombre reflexiona un momento, como evaluando sus opciones y pregunta: “¿Ya tiene agua, señora?” y ella: “Tiene agua, tiene todo”, a lo que él replica: “Eso me interesa, señora” (1:11:05). A partir de esa aceptación de un futuro juntos —y de la perpetuidad de su trabajo doméstico—, la conversación se vuelve mucho más íntima y emocional y la mujer asume un tono entre paternalista y autoritario, lo que resulta algo contradictorio con lo que está diciendo. Así, Carola le dice: “A ver, escúchame, yo ya lo he pensado esto muy bien. De aquí a un tiempo nos vamos a quedar solos, entonces nos tenemos que cuidar. Tú me cuidas a mí y yo a ti. Por eso nos vamos ahí abajo”. Wilson duda: “Tú tienes tus hijos, señora” y ella, lapidaria: “Tú también tienes los tuyos. ¿Y dónde están cuando necesitamos comprar pan? (1:11:30). De esta forma, la mujer los iguala: ambos padres que deben preocuparse por sí mismos y pensar en el futuro, cuando los hijos se vayan y ellos queden solos. Además, sitúa a los dos en una posición equitativa, en la que cada uno cuida del otro, juntos. Deja de lado el hecho de que sean empleadora y empleado, y sugiere que esa jerarquía se borraría en el momento en que vivan los dos en ese terreno de Huajchilla cuidándose mutuamente.

Luego de esto, Carola le dice a Wilson que busque el dinero que le había pedido para comprar pan en los bolsillos de su hijo mayor, a ver si hay algo y se levanta para salir. Wilson también se pone de pie y la sigue. Ella se da cuenta de que quiere decirle algo: “Te conozco, ¿qué quieres?”, el hombre sonríe orgulloso y le cuenta: “Señora, te lo he consigo (sic) ochocientos dólares” y ella intrigada: “¿En serio, de quién?” y Wilson aún más orgulloso: “Y sin garantía”. Ella parece dudar: “¿Sin garantía? y él “Eso sí, con el cinco por ciento de interés mensual” a lo que ella responde “Ay, Wil, son tus dólares o qué?” y él la tranquiliza diciéndole que son de otra persona. Entonces ella se anima a aceptar el préstamo y le dice tomándole las

manos “Wil, gracias. ¡Mil gracias!” y luego, de nuevo autoritaria, pero sin soltar sus manos: “Le vas a decir que sólo por un mes” y luego, zalamera y coqueta: “Y dime, Wilsito, para completar los mil que necesito, ¿no tendrás tú doscientos por ahí?” (1:12:33), el hombre niega con la cabeza.

Me interesa rescatar de esta escena que aunque la mujer propone que se mantengan juntos y cuidando el uno del otro en la vejez, es evidente que el hombre cuida de ella desde hace mucho tiempo y más allá de sus obligaciones. Sabe de sus apreturas económicas y le consigue el dinero que ella necesita. Más adelante en la cinta, veremos que ella necesita esos dólares no para saldar su deuda con su trabajador y con las vendedoras a las que les pide fiado, que sería lo esperable; sino para comprarle otro auto a su hijo consentido que perdió el suyo jugando póker (1:16:06).

Además, se trata de otra inversión de las jerarquías de poder tradicionales. La empleadora no tiene dinero y es el empleado el que tiene el poder de conseguirlo para ella, de cierta forma, él es quien tiene el poder económico en esta relación laboral. Esto se complementa con el otro personaje indígena que también tiene poder económico en esta cinta y desde ahí rescata a Carola: su comadre Remedios. Esta situación tiene dos interpretaciones: por un lado, como dije, es un empoderamiento del trabajador doméstico, comúnmente en el lado menos solvente de la balanza en el trabajo doméstico, perteneciente, como vimos en capítulos anteriores, al estrato más pobre de la sociedad latinoamericana. Sin embargo, desde un punto de vista colonial primigenio, la situación que presenta Juan Carlos Valdivia aquí —y que no es invención suya, es un fenómeno actual en Bolivia y tiene su reflejo, por ejemplo en la aparición de los “cholets”⁵²— es la misma con la que se encontraron los primeros colonizadores europeos, pobres, que llegaron a una América abundante en oro y riquezas en manos de los indígenas.

Por último, esta propuesta de la mujer rescata la noción de servicio a perpetuidad. Trabajadores domésticos que llegan a trabajar a una familia siendo niños y que se mantienen en esa ocupación y en esa familia durante toda la vida, sirviendo a distintas generaciones, “heredables”, como parte del mobiliario. Ejemplos de esto abundan en la literatura latinoamericana y sucede algo muy parecido en *Parque vía* y en *La nana*.

Todo esto se afirma y origina en una escena anterior, en la que Carola habla con su hermana, Rosario acerca del futuro que les espera a ambas luego de que sus hijos crezcan.

⁵² “La palabra ‘cholet’ se origina de la mezcla de chalet y cholo, un adjetivo racial para denominar a una persona mestiza de raza blanca e indígena donde prevalecen los rasgos indígenas. Son mansiones ostentosas de hasta 7 plantas incluyendo lujosos salones de baile con toques de la cultura indígena, usando colores festivos casi psicodélicos en sus fachadas y en el interior. Estos edificios de estilo neoandino y extravagantes, surgieron y empezaron a crear tendencia entre la burguesía aimara más adinerada con la llegada de Evo Morales a la presidencia como primer gobernante indígena en 2006, y simbolizan el orgullo de su cultura e identidad. Los dueños millonarios de estos cholets suelen ser comerciantes, transportistas, mineros o provenientes del sector de la gastronomía con un nivel educativo bajo y están dispuestas (sic) a pagar entre 300.000 y 600.000 US\$ por una de estas mansiones”, Kann, Geraldine, *Internacionalización de una empresa de accesorios de lujo a Latinoamérica*.

Ahí, Carola declara que ya no quiere marido —está divorciada— y le dice a su hermana: “¿Y sabes con quién me voy a quedar cuando sea viejita?”, “¿Con quién?”, pregunta Rosario y Carola le responde: “¡Con mi Wilson!” y Rosario le comenta irónica: “¡Ay, el amor de tu vida!”, ambas se ríen, pero luego Carola afirma seria: “Sí, ha estado ahí siempre” (1:01:58). Así, queda claramente establecido que Wilson está con Carola desde siempre y que ella pretende que eso se mantenga hasta la vejez de ambos. No está interesada en un marido, sino en “su Wilson” que es una especie de punto medio entre amigo y compañero, pero sin ser ninguno de ellos.

De hecho, es complejo establecer de manera definitiva el lugar o el rol que ocupa este trabajador en la casa y en la vida de la señora.

Es y no es, en primer lugar, empleado. Esa es su función primordial y la razón por la que está en la casa, sin embargo, no recibe remuneración hace seis meses y la misma dueña de casa declara que él hace y deshace a su gusto en la casa, nadie le da instrucciones (1:24:28), pero al mismo tiempo, en una de sus conversaciones con su amigo imaginario, Andrés afirma que “Si no fuera por Wilson, esta casa sería un desastre” (0:19:25).

Es y no es, en segundo lugar, el marido de Carola. A pesar de bromear con que sea el amor de su vida, ya vimos que no existe un componente erótico o amoroso entre los dos personajes, sino más bien de compañeros. Aun así, Patricio le desliza un comentario molesto al respecto a su madre. Se trata de una secuencia en la que están ambos conversando luego de una fuerte pelea que han tenido a raíz de la pérdida del auto. En ese momento, la madre le dice que tendrá que movilizarse en taxi, “Porque el Mercedes es de Wilson” (0:45:44). Frente a esto, Patricio contesta irritado: “¡Mierda! ¿Dónde se ha visto, pues, que traten así a un empleado, má! ¡Carajo, parece tu marido!” (0:45:51) y luego de esto, la mujer guarda silencio. A pesar de eso, es claro que no siente ninguna atracción por el hombre, como queda demostrado en la escena en que descubre que ha estado usando su baño y sus cosas.

Y, por último, es y no es su hombre de confianza. Oficia de asesor de imagen, peluquero, consejero y le consigue el dinero que ella necesita. Pero también actúa a sus espaldas, usa sus cosas sin permiso, se lleva el auto cuando lo estima necesario —urgente, para ser justos— y la engaña acerca de llevar su ropa a la tintorería. Eso queda al descubierto cuando Carola encuentra su ropa interior en el baño y le dice a Bernarda: “¿sabes qué? No viene de ahora. Ahora estoy cayendo en la cuenta de por qué muchas cosas” (1:23:26). Con lo que deja entender que en ese momento es capaz de interpretar las acciones de Wilson desde otro punto de vista y se abre una grieta profunda en la confianza irrestricta que parecía existir entre ambos.

Otra escena interesante sobre la relación entre Carola y Wilson se da en el momento en que muestra preocupación por su salud. Se trata de una secuencia en la que Wilson y Andrés están ayudando a Carola a vestirse y arreglarse para salir a una fiesta. Entre el niño y el empleado escogen la ropa, la cartera y hasta el perfume de la mujer (1:06:25). Cuando ya está casi lista, se prueba un abrigo y lo modela frente al espejo y al lado de Wilson. En ese

momento, la mujer lo mira y nota algo distinto. Entonces le pregunta qué le pasa y el hombre responde que se siente un poco cansado, pero que se le va a quitar. Ella insiste en que si está mal, tiene que ver a un doctor aunque él diga que se le va a pasar: “No, no, no. Si no estás bien, hay que llamarlo [al doctor]. ¿Qué te parece?” (1:07:19). La última pregunta no se refiere a la opinión de Wilson acerca de llamar al doctor, como él cree, sino que al abrigo que la mujer está probándose. El trabajador se confunde así es que responde con un “Sí, señora” y ella extrañada le dice “Sí, señora ¿qué?”; luego él aclara: “Que voy a ir al doctor” y ella agrega: “¡Y el abrigo!”. En ese momento, Wilson entiende a qué se refería la pregunta anterior y le dice: “Perdón, señora. Le queda bonito” (1:07:27). Se trata de una pequeña confusión, sólo unos segundos dentro de la cinta, pero resulta especialmente ilustrativa del tipo de trato que existe entre ambos y de la forma en que Carola enfrenta distintas situaciones.

Todo resulta ser aparente en la vida de esta mujer y las apariencias son centrales para ella. De modo que aparenta estar interesada en la salud de Wilson —incluso es probable que genuinamente lo esté—, pero tan sólo unos segundos, ya que es más importante saber cómo se ve con el abrigo y frente a eso, la salud —así como el sueldo— del trabajador queda olvidada.

Hacia el final de la cinta aparece el verdadero empoderamiento de Wilson, su cuestionamiento a la autoridad de Carola e incluso una desobediencia que genera el conflicto más potente de *Zona Sur*. Recordemos que Wilson recibe un llamado telefónico en el que le anuncian la muerte de su hijo mientras está terminando su aseo personal en el baño de Carola. Una vez vestido, espera a su empleadora para hablar con ella y explicarle que necesita salir urgentemente. La mujer llega a la casa y al escuchar que Wilson le dice que tiene que irse ese mismo día a su pueblo, se niega rotundamente, aduciendo que ese día tienen invitados y que los permisos deben ser pedidos con un día de anticipación (1:20:52). No presta atención a las explicaciones del hombre, que le dice que tiene todo listo para sus invitados, hasta la mesa puesta y que ella sólo tendría que calentar la comida (1:20:58) y se mantiene inmovible. Ante esto, el hombre decide simplemente irse. La siguiente escena lo muestra saliendo de su habitación vestido impecablemente, se sube al auto —donde se ha escondido Andrés sin que nadie lo note— y pedirle algo a Marcelina en aimara, para después salir a toda velocidad. Mientras tanto, Carola descubre que él ha estado usando sus cosas. Alcanza a escuchar el auto partir y asomarse a la venta para gritarle a Wilson que ya ha salido (1:22:30).

La forma en que Carola se niega a escuchar a Wilson da cuenta de la falsedad de todo lo anterior y será confirmada por su reacción al encontrar la ropa interior del hombre en su baño. Si bien es cierto que el empleado no le cuenta la razón de su viaje —lo que también demuestra su falta de confianza en ella—, lo que se impone en este momento es el autoritarismo absoluto y desaparece toda ilusión del compañerismo o la equidad que se había dibujado en las escenas anteriores.

Frente a esta actitud emerge el poder de Wilson: se lleva el auto sin más y a Andrés con él, aunque sin saber. En este acto, se empodera y apodera del Mercedes que es simbólicamente suyo y lo usa para la urgencia que tiene, sin importar las órdenes de Carola.

El clímax de esto es el momento en que Wilson llega de vuelta a la casa —presumiblemente al día siguiente, pero no es claro— con Andrés. Lo recibe Carola enfurecida y lo increpa por haberse llevado a su hijo (1:36:14) —el niño intenta explicarle que no fue culpa del hombre, que él se escondió en el auto, pero su madre lo calla violentamente (1:36:20)— y lo insulta. Hasta que Wilson la detiene exclamando “¡No me grites!”, lo que sólo sirve para exaltarla más: “¡Me da la gana de gritarte, esta es mi casa!” (1:36:47). Ahí, se desata la violencia: Wilson levanta la voz: “¡No me sigas gritando! Y al mismo tiempo alza una mano con la clara intención de golpear a su empleadora; ella también levanta una mano y agacha la cabeza, un gesto instintivo de defensa (1:36:48). Ambos se detienen y quedan como congelados con las manos alzadas, el hombre no llega a pegarle. Empleadora y empleado frente a frente. Quien hace unos segundos gritaba y amenazaba, ahora se encuentra en actitud defensiva y paralizada esperando recibir un golpe de aquél a quien estaba gritando violentamente. Por su parte, el empleado de confianza, el “amor de su vida”, su asistente personal rompe todas las reglas y amenaza violentamente a su empleadora. Se trata de un empoderamiento violento y que invierte absolutamente las jerarquías de poder. Por unos segundos. Porque no la golpea, porque la escena se detiene, porque luego hacen las paces, porque las jerarquías se desestabilizan, se invierten, pero vuelven a su orden.

Luego de ese minuto de violencia, hay un corte y aparece Andrés en escena, caminando por arriba del techo de la casa, lo que descomprime la tensión de la escena anterior. Luego de otro corte, aparece nuevamente el rostro de Wilson, triste, mientras le dice a Carola: “Señora, mi hijo Rubén se ha muerto”. Ella lo mira y lo abraza (1:37:36). En ese gesto de reconciliación, parece quedar todo olvidado y perdonado entre los dos y es seguido por una de las escenas más criticadas de la cinta: un almuerzo de toda la familia —empleados y novias incluidas— compartiendo la mesa en el patio con Carola sentada en una cabecera y Wilson en la otra.

Se trata de un final meloso e inverosímil, que tiene su par en el final de *La nana*, como veré en su momento. Con esto, pareciera que todo “vuelve a la normalidad” que el empoderamiento es aplacado por una especie de dicha familiar en la que todos tienen cabida. Las jerarquías vuelven a su posición normal y todos disfrutan de ese orden.

Por tanto, *Zona Sur* funciona como un primer paso del empoderamiento de los trabajadores domésticos sobre sus empleadores y un cuestionamiento al colonialismo. Al mismo tiempo, invierte las jerarquías de poder de este tipo de relación, pero sólo por un momento, permitiendo luego el regreso de la “normalidad”. Los empleados se permiten algunas irrupciones, se toman algunas libertades, pero siguen manteniéndose dentro del esquema de

trabajadores confiables, entregados, leales y dispuestos siempre para servir a la familia para la cual han trabajado hace años y seguirán trabajando en el futuro.

QUINTO CAPÍTULO: PARQUE VÍA: DE LO COTIDIANO SERVIL A LA VIOLENCIA INESPERADA

Muchas de las películas que abordan el trabajo doméstico y específicamente, la relación entre trabajadores y empleadores dentro de una casa familiar narran historias mínimas. En *Parque vía* la acción está significativamente reducida, quizás con la intención de mostrar otro tipo de complejidades. Podría catalogarse esta obra como intimista, pero lo más relevante aquí es que se trata específicamente de mostrar la vida de Beto, un trabajador doméstico — mayordomo— que se ha convertido en el cuidador de la casa donde trabajaba, ahora vacía y en venta hace 10 años. Así como *La nana* está enfocada en la historia de Raquel y su relación con la familia, *Parque vía* se centra en Beto y su rutina de aislamiento. Y así como *La nana*, esta película mexicana es también una *mise en abyme* de la relación entre empleados y empleadores basada en una historia real y en la experiencia personal y familiar del director de la cinta y también del protagonista, lo que le da una profundidad distinta.

Se trata, también de una obra que presenta un conjunto de desafíos para el contexto de esta investigación y la hipótesis que planteo. Me parece que esos desafíos permiten enriquecer el debate y aportar otra perspectiva del empoderamiento de los trabajadores domésticos, dado que en *Parque vía* se da de una manera mucho más controversial, que presenta diversas posibilidades de interpretación y abre nuevas preguntas. A esto hay que sumar el hecho de que sólo es posible ver plenamente el empoderamiento del protagonista en los últimos minutos de la cinta y que además, éste se da de un modo inesperado y algo grotesco. Por otro lado, esta es una película protagonizada por un hombre que ha sido trabajador doméstico por varios años en el pasado y en el presente de la película realiza otro tipo de trabajo al interior de la casa, el de cuidador. Por lo tanto, su situación es un poco distinta a la de las otras representaciones que integran esta tesis, pero igualmente se puede trabajar desde la hipótesis propuesta. Además, el hecho de que sea un hombre y que la relación que se retrata es la del cuidador y la dueña de casa, tiene otras implicancias que la hacen interesante desde otros puntos de vista.

De momento, a lo primero a lo que me interesa referirme de esta representación es a su etiqueta de “basada en un caso real”, afirmación siempre algo conflictiva en una película o novela, donde la realidad y la verosimilitud bailan juntas con la ficción: no se trata de mostrar la realidad, se la está representando, por tanto, necesariamente se altera. El producto que aparece en pantalla no es la vida de Nolberto Coria, el cuidador de una casa en venta en Ciudad de México cuya historia impresionó al director Enrique Rivero, pero es a partir de esa vida, intentando mantener la fidelidad, que se desarrolla la historia de *Parque vía*. Nolberto

Coria y Beto, el protagonista de la cinta, son la misma persona, por tanto, en este caso el trabajo doméstico y su representación se funden en una misma persona: este hombre de rasgos evidentemente indígenas que vive encerrado en una casa ajena, en venta hace mucho tiempo y que será inesperadamente comprada, enfrentándolo a un problema que resuelve desesperadamente. De esta forma, se intenta —hasta cierto punto y considerando también las necesidades propias de una narración fílmica— hacer coincidir realidad y representación, ofreciendo una buena oportunidad para esta investigación, al conjugar ambas facetas del trabajo doméstico en América Latina: la que se ve dentro de las casas y la que se ve en las pantallas y páginas de novelas.

Por otro lado, la familiaridad entre los participantes en el film y la forma en que éste es hasta cierto punto autobiográfico, está dada también por la relación entre estos participantes. En una entrevista a propósito de la competencia de *Parque vía* en el Festival de Locarno, Nolberto Coria, Enrique Rivero y Tesalia Huerta explican la relación entre ellos y permiten vislumbrar la forma en que esto influye en la obra.

Así, Coria afirma: “Pude participar en este filme por la enorme confianza que tengo en Enrique. Lo conozco desde que era un niño y el escenario es la casa de sus abuelos, para los que he trabajado toda mi vida” (Ferrari s/n), revelando que no sólo ha sido trabajador doméstico en la vida real, sino que ha sido el trabajador doméstico de la familia del director durante toda su vida.

Por su parte, Tesalia Huerta —la actriz que interpreta a la dueña de casa—, declara: “Y debo confesar que cuando hablo de la cinta no puedo ser objetiva. Porque en un momento me tocó parir al director. Soy su madre” (s/n) y sobre la dinámica madre-hijo al trabajar juntos, plantea que se impone un cambio significativo: “Hasta ahora yo ordenaba y él, como hijo, me obedecía. En el filme, él manda y yo obedezco” (s/n). De este modo, quedan establecidos claramente los dos grupos que interactúan en el trabajo doméstico real y representado.

Tal como sucedía en *La nana*, acá también es posible ver que se representa lo que se ha vivido y la versión de uno de los dos grupos sobre esa vivencia. En este caso, sin embargo, se da un paso más allá: los personajes son los mismos, por lo tanto el modelo de relación entre empleados y empleadores de la realidad se mantiene en la ficción: sigue habiendo un grupo que da las instrucciones y otro que las obedece, un grupo que es el dueño de casa y que actúa como dueño de casa y otro grupo de trabajadores en el rol de trabajadores.

Al respecto, es especialmente interesante constatar que en la misma entrevista concedida en Suiza, Nolberto Coria revela la forma en que enfrentó su experiencia como actor: “Hice ante la cámara lo que hago cada día. Obedecí las indicaciones del director” (s/n), de manera que se conservan los modelos de conducta y de relación entre ambos grupos. Frente a esto, me parece que se puede plantear que lo que hace Coria es una auto-representación mediada. Es decir, el hombre actúa como sí mismo, se representa a sí mismo, pero en ese actuar no está completamente libre, debe seguir las instrucciones del director. Hasta aquí no

hay nada novedoso, la totalidad de las actrices y actores siguen las indicaciones del director, que para eso está. Pero lo más interesante es que en este caso, Rivero no es sólo el director, es también el nieto de sus empleadores de toda la vida, la casa donde actúa es la que ha sido su lugar de trabajo durante décadas y su compañera actriz es la nuera de sus empleadores. Por tanto, el protagonista sigue en el mismo esquema de trabajo de toda su vida, solo que en esta ocasión, hay una cámara.

De alguna manera, pareciera que *Parque vía* le da a Coria la posibilidad de salir del trabajo doméstico, de ser actor, —con todo lo que eso implica: reconocimiento, nuevas experiencias, el viaje a Suiza para el festival, etc.—, de cierta forma lo empodera. Pero, ese empoderamiento lo otorga el nieto de sus patrones y también lo maneja. Le dan la posibilidad de ser actor, pero debe actuar como trabajador doméstico y bajo las órdenes de quienes siempre le han indicado qué hacer. Es, entonces, un empoderamiento mediado, controlado, momentáneo y que está destinado a dar cuenta de una visión específica del trabajo doméstico.

Aun cuando Beto es un trabajador real y él mismo interpreta su propia historia —o algo cercano a esa historia—, el punto de vista y la visión del trabajo doméstico que prevalece es la de los empleadores, es la de Rivero y su familia, en ningún caso, la de Nolberto Coria o cualquiera de sus colegas. Es el mundo de los empleadores el que representa, el que guía y el que actúa la representación. Se trata de una historia hasta cierto punto autobiográfica de Rivero, que conoce la historia de Nolberto desde la casa de sus abuelos y al personajes desde su infancia y una vez más, como en las novelas familiares latinoamericanas, las historias de familias involucran necesariamente casas y trabajadores domésticos.

Guardando las diferencias correspondientes, es posible establecer un puente entre la imagen de Rivero dirigiendo a Nolberto Coria para que interprete lo que espera mostrar en *Parque vía* con un pasaje del comienzo de *Un mundo para Julius*, de Alfredo Bryce Echenique en que el niño protagonista, el hijo menor de una familia acomodada de Lima, organiza un juego de roles con los trabajadores de su casa:

Ahí se pasaba todo el día (...) disparándoles siempre a los mayordomos y a las amas que, tarde tras tarde, caían muertos al pie de la carroza, ensuciándose los guardapolvos que, por pares, la señora les había mandado comprar para que no estropearan sus uniformes, y para que pudieran caer muertos cada vez que a Julius se le antojara acribillarlos a balazos desde la carroza (11).

En este caso, los empleados participan cada tarde del juego del niño solitario y lo acompañan en sus andanzas, mientras él les dispara, imaginando ser un vaquero que pelea con indios del Salvaje Oeste estadounidense. Así también, es posible imaginar al protagonista siguiendo las instrucciones —menos disparatadas quizás— del nieto de sus empleadores.

Por tanto, queda claro que a pesar de estar basada en la historia de Nolberto, incluso a pesar de que es él mismo quien la protagoniza, esta cinta no muestra la relación entre

trabajadores y dueños de casa desde el punto de vista de los trabajadores, sino que tiene el sesgo de los empleadores. Así, se mantienen las jerarquías de poder que regulan la relación entre las dos partes involucradas en el trabajo doméstico. Sin embargo, hay una inversión de las jerarquías de poder: la que describe Huerta, ella debe someterse a las direcciones de su hijo en el ámbito de la película, lo que invierte la relación cotidiana que tienen en la realidad, donde ella es la madre que manda y Rivero, el hijo que obedece. Lamentablemente, no sucede lo mismo con Beto.

En cuanto a la sistematización del análisis de esta película, me enfocaré en el plano visual, el plano sonoro y el plano simbólico. Hay muy poco diálogo en *Parque vía*, aunque bastante significativo, por lo que será analizado dentro del plano simbólico.

Previo al análisis propiamente tal, un breve resumen de la película. *Parque vía* muestra la historia de Beto, un trabajador doméstico que ha dedicado treinta años de su vida al servicio de una familia cuya cabeza es la Señora. Durante los últimos diez años, Beto se ha dedicado a cuidar la casa vacía y en venta, ubicada en un lujoso barrio de la Ciudad de México. El encierro y el aislamiento en que vive le resultan cómodos y hasta agradables, considerando que el protagonista tiene una fuerte agorafobia que le provoca ataques de pánico en los pocos momentos en que está en el exterior. El problema surge cuando la casa finalmente se vende y Beto se ve obligado a salir de ahí en el corto plazo. Frente a esto busca una solución que llega de modo inesperado. La Señora muere durante una visita a la casa y el hombre aprovecha la oportunidad: la golpea violentamente con una pala para hacer creer que él la mató y de esta manera perpetuar su encierro, esta vez, en la cárcel.

1. PLANO VISUAL

El primer aspecto relevante en cuanto al plano visual de sentido en *Parque vía* es el *casting* para la selección de los personajes de la cinta.

El *casting* de esta obra tiene un carácter especial. Es una apuesta arriesgada del director el trabajar con actores que no son profesionales, sin embargo, el resultado es en general muy bueno. Ninguno de los tres personajes principales está interpretado por un actor profesional: Tesalia Huerta, quien encarna a la Señora, es la madre de Enrique Rivero y Nancy Orozco —Lupe— sólo ha actuado en este papel en *Parque Vía*⁵³. Todo queda en familia, ya que la casa en la que se rueda la película es la casa de los abuelos del director y también la casa en la que Nolberto y Beto trabajan en la realidad y la ficción. El hecho de que no sean actores

⁵³ Busqué otras obras en las que apareciera el reparto de esta película, pero no encontré ninguna, por lo tanto, asumo que se trata de la primera o la única vez que actuaron profesionalmente.

profesionales no parece tener repercusiones negativas dentro del film —quizás una apenas excesiva seriedad de la Señora y de Lupe o un acartonamiento algo incómodo en sus maneras, pero que también puede obedecer a un plan del director— y funciona de forma excelente con relación a la hipótesis que estoy planteando en esta investigación. Se trata de personas reales que interpretan roles cercanos a sus vidas particulares. Nolberto Coria tiene las características físicas tradicionales del trabajador doméstico latinoamericano: piel cobriza, rasgos indígenas —nariz ancha y chata, ojos pequeños y de color oscuro, pómulos salientes, pelo negro y grueso—, baja estatura y manos deformadas por la artritis o el trabajo que se pueden apreciar desde el comienzo de la cinta, con un primerísimo primer plano del rostro del Beto fumando en la entrada de la casa (0:00:59), marcando el límite entre el espacio de adentro y el de afuera, el del trabajo y el del mundo exterior, en el que se siente cómodo y el que se le presenta amenazante.

Por su parte, Tesalia Huerta es la encarnación de la dueña de casa de una familia de clase alta de América Latina: rostro de rasgos europeos —nariz recta, labios finos, ojos claros—, pelo blanco de canas y peinado en un moño elegante, de cuerpo esbelto y más alta que Beto. El espectador la ve por primera vez como una reina, atendida por una trabajadora doméstica que le lleva un jugo de naranja recién exprimida, mientras una peluquera la peina en su pieza. Aparece luciendo su perfil griego mientras se mira al espejo, rodeada de sus trabajadores (0:08:48).

Así, al menos en los personajes de Beto y la Señora, la naturalidad de su actuar, a pesar de que no son actores profesionales, se puede explicar porque más que actuando, ambos están reproduciendo las vivencias y los papeles que han jugado por varios años, reproduciendo un modelo de relación arraigado no sólo entre ellos, sino a nivel latinoamericano durante décadas. A esto se suma el hecho de que ambos personajes encarnan a la perfección lo que podría denominarse como el “biotipo” de los empleados y empleadores.

De manera que podría decirse que en *Parque vía*, estamos frente a un *casting* perfecto, en el que las personas escogidas para representar los principales papeles se corresponden exactamente con los reales en los que está inspirada la película.

En *Parque Vía* puede afirmarse, entonces, que la diferencia étnica como estrategia de representación y de diferenciación entre el mundo de los empleadores y el de los empleados, opera desde el comienzo de la obra como uno de los principios ordenadores del ámbito doméstico y uno de los puntales de significado de la relación entre ambos mundos, tributario del colonialismo que se encuentra en la raíz de esta relación laboral.

Con excepción del final, que claramente corresponde a la parte ficcional de la película, lo que se ve en pantalla es la recreación de las situaciones que se han protagonizado en esa misma casa por esas mismas personas durante varios años. Esto reafirma también la segunda parte de la hipótesis: a pesar de que Beto se empodera o es empoderado e invierte por un momento las jerarquías de poder en su relación con la señora al final de la película, se trata de algo que se mantiene dentro del mundo de la ficción, porque sigue haciendo lo de siempre:

obedecer las indicaciones de los miembros de la familia para la que trabaja en la realidad y en la ficción.

El vestuario no es solo un elemento importante de la propuesta de análisis fílmico de John Gibbs y un aporte importante al plano de sentido visual en el cine; en las películas que componen el corpus de esta tesis también funciona como complemento de la diferencia étnica y de clase entre los trabajadores y los dueños de casa.

En *Parque Vía*, vuelve a aparecer el delantal como marca del trabajo doméstico, pero lo hace tangencialmente, no en el protagonista sino en otras trabajadoras: las que atienden a la señora en su casa actual. Sin embargo, Beto tiene un uniforme y éste tiene cierta importancia dentro de la obra. Una de las primeras escenas de la película es un largo plano secuencia en que la cámara sigue a Beto desde atrás a través de la casa —exactamente igual que en *La nana*— hasta llegar a la azotea a la que sale a recoger unas camisas que estaban secándose al sol (0:03:42) y que más adelante plancha. A pesar de que permanece la mayoría del tiempo solo en la casa y que realmente no parece ser necesario, Beto respeta casi religiosamente su uniforme: camisa blanca, pantalón oscuro y unas disonantes zapatillas deportivas, además, el proceso de planchado de la camisa del día aparece varias veces en escena como parte de la invariable rutina del protagonista. En las escenas en las que plancha las camisas, Beto aparece silbando, contento (0:05:46). De esto puede desprenderse que disfruta de su rutina, de sus actividades y que siente un profundo respeto por su trabajo, por sus empleadores y por la casa en general, ya que mantiene una presentación personal impecable, herencia quizás de los veinte años en que trabajó para la señora y su familia mientras todavía vivían en la casa.

Hay, sin embargo, una secuencia en la que Beto viste un uniforme de mozo (0:50:11), pero es fuera de la casa en la que trabaja. Se trata de la celebración de la Navidad en el departamento de la Señora. En esa ocasión Beto trabaja junto con las otras dos trabajadoras domésticas a cargo de la Señora, atendiendo a la familia mientras celebran la Navidad. Este es un punto importante dentro de la película y hay un par de imágenes especialmente relevantes en esa secuencia, pero por el momento me interesa detenerme en la vestimenta de quienes participan en la escena. Todos los miembros de la familia están vestidos elegantemente, como cabe esperar en una familia de clase alta durante la celebración de las fiestas de fin de año. Por su lado, el mundo del servicio, no está celebrando, está trabajando y su vestuario es adecuado a esa situación.

Llama la atención el hecho de que haya quienes celebran y quienes no; quienes disfrutan de una comida familiar el día de Navidad y quienes atienden esa comida, lejos de su familia. Esa diferencia entre ambos grupos se refleja en la ropa de cada uno y también en una realidad que aparece de manera sutil, pero que ciertamente define el trabajo doméstico: para que unos celebren cómodamente, otros deben trabajar. De esta forma, trajes de fiesta y uniformes de trabajo marcan no sólo la diferencia social y económica, sino también la diferencia

de los roles y las posibilidades de cada quién. Esto también puede verse desde otra arista: la celebración familiar es posible gracias a los trabajadores domésticos, ya que dentro de la lógica del mundo acomodado en América Latina, es bastante improbable que la familia se preocupe por las tareas domésticas, en especial durante alguna celebración importante. Entendido de esa forma, estos trabajadores también tendrían el poder de permitir esa celebración —o, más interesante aún— impedir la o arruinarla si deciden no trabajar.

Lo otro que me interesa rescatar de esta secuencia es un detalle que resulta especialmente significativo desde el punto de vista visual y simbólico. Una vez que la familia ya ha comido y los empleados también, y después de que los niños han entregado los regalos correspondientes a los tres trabajadores, es posible ver la mano de un niño pequeño jugando con un auto rojo que describe círculos en el suelo; hay un corte e inmediatamente se ve la mano de una trabajadora describiendo los mismos círculos, pero esta vez para lavar un plato con motivos navideños y restos de comida (0:52:32). Me parece que se trata de una forma potente de explicar la forma en la que conviven dos mundos bajo un mismo techo: es posible ver exactamente el mismo movimiento de manos anónimas —Rivero sólo se centra en las manos, no es necesario mostrar el cuerpo, es evidente de quién se trata en cada caso— un lado juega y el otro trabaja. Hay algo que los iguala: el movimiento, pero la finalidad de ese movimiento igual es lo que los separa, creando una especie de realidad doble en el espacio doméstico, donde unos se divierten y otros limpian, pero de alguna forma se los intenta incluir en el momento de festejo. Quizás por tratarse de la Navidad, considerando que es una fiesta familiar, diseñada para compartir, para integrar. Se genera algo similar a lo que sucede al comienzo de *La nana*, cuando el dueño de casa invita a Raquel a sentarse con ellos a la mesa mientras celebran su cumpleaños. En el caso de *Parque vía*, la relación es mucho menos cercana, por lo que la invitación a la mesa estaría completamente fuera de lugar, pero sí se considera a los trabajadores. Es posible ver que comen lo mismo que los dueños de casa —en una mesa aparte, claro, pero igualmente decorada para la ocasión— y cada uno de ellos recibe un regalo de parte de la familia: la Señora al ver a sus nietos abriendo regalos al pie del árbol de Navidad, les dice: “Niños, antes de abrirlos, lleven a Beto y a las muchachas sus regalos” (0:51:52). Bajo la mirada complaciente de la Señora en el fondo, la escena muestra a los trabajadores recibiendo sus regalos de manos de los niños y a Beto agradeciendo el suyo y conversando con el niño que se lo lleva (0:52:05). Siendo el director de la cinta nieto de los empleadores de Nolberto Coria, es bastante plausible que ese niño sea de alguna forma una encarnación del mismo Rivero y parte de su relación con el protagonista.

De cualquier forma, resulta interesante detenerse en este momento de integración de los trabajadores en la celebración y de lo poco natural que es para todos. Es posible ver ciertos atisbos de la suspensión de las jerarquías propias del carnaval durante la Navidad, momento de excepción en el que se entregan los regalos a otros antes de abrir los propios, pero esto parece aplicar sólo al ritual de los regalos, ya que los trabajadores siguen en funciones,

independientemente de la fiesta. Por otro lado, cabe preguntarse por qué el director le da tanta importancia a esta celebración, ¿por qué detenerse en el hecho de que los niños les llevan regalos a los empleados o en los regalos mismos? ¿Será un modo de reivindicar una forma “buena” de trato a los empleados? Aquí es imposible dejar de considerar que la que se está representando es la familia del propio director, encarnada por su misma madre, por tanto es innegable que debe haber un sesgo tanto en la representación como en el guion mismo.

Un último elemento que hay que destacar de esta escena es el regalo que recibe Beto. Muy en relación con lo que proponía anteriormente, el regalo de Beto muestra una preocupación especial por parte del remitente: se trata de un reloj dorado con las imágenes de la Virgen de Guadalupe y el Sagrado Corazón de Jesús. Ambas figuras son centrales en la vida del trabajador, depositarias de su devoción y están esparcidas estratégicamente en los lugares de la casa que Beto utiliza. Por lo tanto, quien compró ese reloj para Beto lo conoce lo suficiente como para saber que le gustan las joyas —el oro, particularmente, que tiene en forma de una cadena gruesa en el cuello de la que cuelga un crucifijo, una pulsera y un anillo (0:39:47)— y es devoto de ambas imágenes. A diferencia de lo que sucedía, por ejemplo, con el chaleco que recibe Raquel en *La nana*, en este caso es un regalo que muestra que conocen a Beto lo suficiente como para saber qué le gusta y está hecho con cariño o al menos, con dedicación. El reloj complementa el grupo de joyas que usa Beto y que son más vistosas que las de la señora, dejando clara otra diferencia entre ambos grupos: la ostentación parece ser mal considerada y no figura dentro del vestuario de la señora.

Existen al menos tres tipos de vestuario dentro de esta cinta. El de Beto, que combina, como vimos, el uniforme que usa cada día en sus tareas dentro de la casa y el especial para el día de Navidad; al que se suma el uniforme que usan las otras empleadas de la señora y el del chofer. El de la Señora, que aparece siempre vestida muy elegante y formal, al igual que su familia en Navidad y la corredora de propiedades, que también parece pertenecer a la clase acomodada mexicana. Y el tercero es el de Lupe, que en cierto sentido es también un uniforme: el de una “fichera” —mujer que baila con hombres en un local a cambio de una ficha que luego cambia por dinero— y prostituta. A estos podría sumarse un cuarto tipo de vestuario, que es el que usan los otros personajes y que corresponde a la ropa del mundo popular: taxistas, compradores y vendedores del mercado, quienes visitan a sus muertos en el cementerio y el propio Beto, cuando no está trabajando. De esta forma, se comprueba nuevamente que el uso del vestuario en este tipo de cintas —y en la mayoría de las representaciones— va de la mano con la construcción del personaje y permite establecer de manera rápida y clara, la condición y el lugar que cada quién ocupa dentro de la película.

La diferencia étnica como estrategia de representación y como parte de un modelo colonialista que rige las relaciones laborales dentro del mundo doméstico, tiene también un correlato en la forma en que se trabaja la luz y la oscuridad en la puesta en escena de esta

película. A lo largo de toda la cinta, Rivero mantiene una tensión entre luz y oscuridad cuando muestra el exterior e interior de la casa en venta, respectivamente. Desde el inicio de la película, cuando el espectador ve por primera vez a Beto fumando apoyado en el vano de la puerta al exterior, comienza a desarrollarse esa dicotomía entre la luz fría de afuera — probablemente trabajada con algún filtro para ese efecto— y una especie de cálida oscuridad dentro de la casa. En esa misma escena, al terminar su cigarro, Beto se da la vuelta y entra a la casa; la cámara lo sigue en un plano secuencia que explota también el efecto algo enceguecedor que produce el pasar de la luz fría a la semipenumbra de la casa, en la que el personaje se mueve con mayor soltura y confianza (0:01:26). La relativa oscuridad del interior recuerda en cierta forma la novela *Aura*, de Carlos Fuentes, por la protección casi uterina que le da al protagonista. Es, a todas luces y desde el comienzo, evidente que Beto se siente más cómodo dentro que fuera de la casa y el trabajo de la luz enfatiza eso. El interior es acogedor, seguro, cómodo y silencioso, tanto para Beto como para el espectador, aun cuando está bastante desprovisto de muebles. En contraposición, el exterior es amenazante —con la única excepción del jardín, que está cercado por un muro alto y por la casa, por lo tanto queda protegido de la calle— e incómodo, con una luz fría y enceguecedora que obliga a entrecerrar los ojos y buscar refugio adentro. Es interesante, ya que por medio de este fino trabajo de la iluminación, se fija desde el comienzo la idea de una oscuridad positiva y una claridad de carácter negativo, intimidante, invirtiendo la manera más tradicional de representar ambos polos: luz positiva y oscuridad negativa. Si a esto se agrega que en muchas ocasiones el mundo del trabajo doméstico y el mundo de los empleadores también se ubican en esos polos, —como es el caso de varias de las novelas de José Donoso⁵⁴, quien sitúa a los empleadores del lado de la luz, la belleza, la razón; y a los trabajadores del lado de la oscuridad, la monstruosidad, la locura y lo temible—, resulta especialmente relevante que esta película reivindique la oscuridad del interior de la casa como algo positivo y la luz exterior como lo amenazante. Sin embargo, esto tiene también otra posible lectura; es probable que asociar el interior de la casa con lo positivo sea una maniobra para mantener el *status quo* del trabajo doméstico, creando en Beto la ilusión de que el exterior es tan hostil que es preferible mantenerse adentro de la casa, seguir siendo trabajador doméstico a perpetuidad, que aventurarse fuera de los límites del domicilio y de la comodidad de la familia. De hecho, esta es la tesis de Caillet, que sostiene que la familia alimenta la agorafobia de Beto, suministrándole dosis constantes de noticias acerca del exterior violento a través de los diarios viejos que le llevan. Personalmente, difiero de esta postura, ya que, si bien es cierto que el chofer de la señora provee los diarios viejos que lee Beto, no me parece posible que ellos puedan controlar las noticias que ve por televisión. Lo que sí es indudable, es que el director pone especial cuidado en mostrar que todas las percepciones que Beto recibe sobre el exterior son violentas y

⁵⁴ *Este domingo, Coronación, Casa de campo* y de manera especial *El obsceno pájaro de la noche*.

amenazantes: las noticias de los diarios y televisión, las conversaciones de la familia durante la celebración de Navidad, incluso los niños disfrazados para *Halloween*, que van a pedirle dulces. Toda esta información afecta y potencia la necesidad de confinamiento del protagonista, pero no me parece que justifique o explique su trastorno.

Por otro lado, se mantiene el binomio luz/oscuridad relacionado al trabajo doméstico, pero me parece que no está revestido de las características negativas que aparecen, por ejemplo en Donoso, aunque es resignificado desde la perspectiva del protagonista y su enfermedad. Hay una escena en la que la Señora llega a la casa a ver a Beto, la primera vez que los vemos interactuar. Luego de abrirle la puerta, Beto la sigue dentro de la casa hasta que llegan al living. Las cortinas están cerradas y ella dice: “Corre las cortinas” (0:10:46). Beto obedece, abre las cortinas e inmediatamente entra mucha luz por los ventanales inmensos del recinto. La escena continúa mientras el espectador ve cómo Beto abre las cortinas en cada uno de los recintos principales de la casa, de manera que visualmente coincide la entrada de la señora con la entrada de la luz a las distintas habitaciones. Da la sensación, entonces, de que ella trae la luz y que ilumina —de modo real y también simbólico— el día de Beto, su rutina y su encierro. Del mismo modo, las cortinas cerradas actúan como otra barrera que lo protege del exterior temido, por eso el hecho de abrirlas obedeciendo a la Señora puede resultar algo complejo para Beto. No se trata necesariamente de un iluminar romántico o feliz, ya que para Beto la oscuridad es claramente más cómoda que la luz, más parece una imposición a dejar entrar la luz, el exterior y después, una invitación a salir. Todas las anteriores, situaciones poco gratas para el trabajador. Esto explica el que más adelante en la cita, las cortinas vuelvan a estar cerradas.

De la mano con la luz —o la falta de ella— está el decorado que se presenta en escena. La característica más interesante del decorado del escenario principal de la película —la casa— es justamente la falta de decorado, la condición de casa vacía, semidesierta, en la que habita Beto. Se trata, como he dicho, de una casa que está en venta y no es habitada por nadie más que por Beto, que se mantiene en las habitaciones definidas para los trabajadores. Por tanto, falta la mayoría de los muebles que es esperable encontrar en un caserón como este, sin embargo, aún se conservan las elegantes cortinas en las ventanas y algunos muebles. Son pocos, pero dan cuenta del buen pasar de la familia: muebles finos como fantasmas de un tiempo lejano de la casa y de la vida de Beto. Tanto la ausencia de muebles como la presencia de unos pocos son importantes en la puesta en escena. Ilustran el momento vital en que se desarrolla la cinta. Se trata de una etapa de transición que parece haberse extendido más de la cuenta. Beto trabajaba para esa familia muchos años antes de que la casa se pusiera a la venta. Si consideramos que la casa lleva diez años en venta y que Beto declara que ha trabajado treinta años con la señora (0:54:28), entonces es presumible que haya pasado veinte años realizando trabajo doméstico “normal” dentro de la casa y que la idea inicial habría sido que se quedara ahí mientras la casa se vendía: un trabajo de transición que luego sería

reemplazado por otro también dentro del servicio doméstico. Pero como la venta de la casa se ha alargado, pareciera que el tiempo se hubiera suspendido y Beto sigue repitiendo su rutina una y otra vez, limpiando, barriendo, manteniendo el jardín y cuidando la casa para posibles compradores que tardan demasiado en llegar.

Desde este punto de vista, pareciera que el trabajo del protagonista pierde sentido y parte de su utilidad. Aparte de él mismo, no hay nadie más que aprecie o se beneficie realmente de su trabajo diario; pero, por otro lado, si él dejara de hacer lo que hace, la casa se deterioraría irremediabilmente. Hay, por lo demás, una valoración evidente del trabajo de Beto y es la propia Señora quien se encarga de agradecerle su dedicación en las últimas escenas de *Parque vía*.

Como en la totalidad de las películas que se adentran en las complejidades del trabajo doméstico —y también en las novelas que lo trabajan— existen al menos dos tipos de decorados que marcan los espacios y los mundos destinados para los trabajadores y para los dueños de casa. La escasa decoración del caserón que cuida Beto permite igualmente establecer esa diferencia. Hay un sector que ocupaban la Señora y su familia cuando vivían en la casa y otro que está destinado a Beto y los otros trabajadores que evidentemente necesitaba una casa de esas dimensiones. Los pocos muebles, como dije, dan cuenta del buen pasar de la familia, así como las cortinas, las alfombras y los papeles murales que hacen juego con las cortinas en las habitaciones principales de la casa. Por otro lado, los espacios que habita Beto están casi completamente vacíos. La cocina está desprovista de utensilios —excepto un par de vasos y platos y una olla inmensa que usa Beto para hervir agua (0:06:23)—, la pieza que Beto usa para ver televisión solo tiene un aparato antiguo sobre una mesita y el sillón donde el hombre se sienta cada tarde a ver su dosis de noticias violentas, y el recinto donde plancha sus camisas sólo tiene la plancha y una tabla que se descuelga de la pared.

Todo parece ser frío y ajeno, pero en medio de ese vacío, hay una pequeña marca de identidad que da cuenta de una intervención de Beto en un espacio que claramente no considera como propio: se trata de las imágenes de la Virgen de Guadalupe, una guardando la puerta de salida a la azotea (0:04:06) y otra bajo el único teléfono operativo de la casa (0:07:35). Para el espectador resulta claro que fue Beto quien puso estos elementos, porque resaltan y porque no tienen ninguna relación con el decorado de las otras habitaciones de la casa: son estampas de cartón, sin marco, humildes y populares, como la devoción del protagonista. De hecho, el lugar en el que se encuentran da la impresión de obedecer a una ubicación estratégica y como forma de proteger los ambientes en los que se mueve con más frecuencia Beto de los peligros del exterior: la entrada desde la azotea y el teléfono, vínculo con el mundo violento de afuera.

El dormitorio del cuidador es el único lugar en el que puede verse un poco más de la intimidad y personalidad del hombre. Es un lugar pequeño que sólo tiene una cama y una silla que sirve de velador. Todo tiene aspecto humilde y desgastado. También aquí da la sensación

de que se vive una pronta transición. Como si el resto de los muebles y la decoración de la pieza ya estuvieran empacados en otra parte y se hubiera dejado sólo lo mínimo necesario para una última noche en la casa. Sin embargo, parece que esa noche se ha alargado por diez años. Las paredes de su dormitorio son testimonio una vez más, de la devoción de personaje: hay una pintura enmarcada del rostro de Jesús y otro cuadro con la imagen del Sagrado Corazón de Jesús, en cuyo marco hay enganchada otra imagen más pequeña, de la Virgen de Guadalupe. El otro recinto que está destinado a su uso personal es el baño. Tal como en el dormitorio, aquí resalta la impresión de que se trata de algo pasajero, pero principalmente llama la atención la austeridad que rodea a Beto y modula el comportamiento del personaje.

La austeridad y la parquedad son tan distintivas de Beto que aparecen en todo lo que hace. Come pequeñas cantidades de fruta o comida que compra a vendedores callejeros que pasan por fuera de la casa y las porciones le duran varios días. En su ritual de limpieza personal diaria no usa la ducha, sino que se lava con un recipiente con agua que se echa encima luego de jabonarse con una esponja (0:04:45), economiza pasta de dientes y agua en cada situación que puede. Sin embargo, no se trata de un problema económico, ya que Beto tiene grandes cantidades de dinero en efectivo (0:53:21) que guarda y que parece no interesarle mayormente; hacia el final de la película recién se puede vislumbrar el uso que el protagonista le dará a sus ahorros y al regalo que le hace la señora antes de morir.

El decorado de la casa, entonces, establece dos secciones diferentes y esa diferencia se aprecia aun cuando la casa se encuentra prácticamente desierta. Lo mismo sucede en el departamento en el que vive la Señora, que aparece en dos ocasiones a lo largo de la cinta: al comienzo, cuando se presenta el personaje de la Señora y se la ve atendida por sus empleadas y luego más adelante, cuando la familia celebra la Navidad y también están los trabajadores domésticos atendiéndolos. Se trata de un departamento lujoso en un barrio acorde de la Ciudad de México —quizás el mismo en el que se encuentra la casa en venta. Los barrios también pueden considerarse parte del decorado de la puesta en escena de la película y además dan cuenta de la diferencia entre empleados y empleadores. Tanto la casa como el departamento de la señora se encuentran en barrios de calles amplias, rodeadas de árboles grandes y casas bonitas (0:44:12). Por otro lado, los barrios que recorre Beto cuando va al cementerio (0:29:31) o cuando sale a dar un paseo (0:56:59) son mucho más pobres, de casas hacinadas, áridos, polvorientos, sin árboles, populares. Los barrios, evidentemente, están de acuerdo a la situación económica y social de cada grupo y es claro que si Beto no fuera el cuidador de la casa, no viviría en el barrio donde ésta está ubicada, sino probablemente en uno como los que visita.

En medio de estas dos realidades, el mercado funciona como puente o punto de intersección en el que se relacionan la Señora, Beto el chofer y todo el mundo popular representado por los vendedores. Lo interesante es que están fuera del ámbito de la casa, pero siguen siendo los empleados —tanto Beto como el chofer— y se mantienen esas jerarquías en el mercado: Beto camina detrás de la señora, llevando las bolsas con las cosas que ella va

comprando (0:45:15), de la misma forma en que las antiguas señoras coloniales se hacían seguir en la calle por sus empleadas.

En cuanto a elementos visuales que sean determinantes para el análisis de la película, se pueden agregar los diarios y los noticiarios que Beto ve por la televisión y que van armando una visión terrible del mundo y agudizando su enfermedad a través de un bombardeo constante de violencia. Pero no son su única conexión con el exterior, también está el teléfono —reguardado por la Virgen de Guadalupe— que utiliza básicamente para comunicarse con la Señora y con Lupe, su amiga fichera y prostituta que lo visita todas las semanas. Es importante porque es el único vínculo con el mundo de afuera que no resulta amenazante ni portador de malas noticias exclusivamente. También configura parte de su relación con la Señora, que lo llama para darle instrucciones o para avisarle de la visita suya o de posibles compradores que van a ver la casa.

En cuanto al uso del espacio por parte de los personajes en escena, me parece que esta película es distinta a otras como *La nana*, donde la protagonista se empodera sobre el espacio doméstico. En *Parque vía* el personaje de Beto está circunscrito a los ambientes destinados al servicio, aun cuando no hay nadie más en la casa. De esta forma, pareciera ser que existen dos opciones luego de una relación laboral tan larga como las que se presentan en estas dos películas: o bien, el trabajador se vuelve territorial y gana poder sobre la casa y la familia —potenciado, claro, por el carácter débil de la dueña de casa en *La nana*— o bien, los años de una relación jerárquica con una persona de carácter fuerte marcan tan indeleblemente la forma de interacción que se perpetúa aunque la persona no esté. Esto último es lo que le sucede a Beto y tal vez es por eso que no se puede decir que haya un empoderamiento por su parte sino hasta el final de la cinta, ya que a lo largo de ella se mantiene siempre dentro del modelo tradicional colonialista y fuertemente jerárquico de relacionarse con su empleadora. Por eso, Beto se queda en los lugares que siempre ha usado de la casa. Duerme en su pieza, sólo usa su baño y a los otros sectores —los destinados a la familia— sólo entra para realizar su trabajo de limpieza y mantención.

Lupe, en una de sus visitas le desliza la posibilidad de usar otro lugar que no sea el dormitorio de Beto: “Viviendo en esta casota, no entiendo por qué cogemos en este pinche cuarto” (0:26:38). Ante esto, Beto no responde. Más adelante, Lupe vuelve a insistir en su idea de usar otras partes de la casa y en otra visita le sugiere desnuda en medio del living: “Ya que la vendieron, ¿por qué no la usamos?” (1:05:27); esta vez, Beto le responde, algo molesto: “Te espero en el cuarto. Y ten cuidado que no te vean pues estás muy cerca de la ventana” (1:05:32). Dejando en claro que esa parte de la casa no la pueden usar.

Parece haber una especie de respeto por los lugares de cada uno y también da la impresión de que Beto entiende la casa como una prolongación de la Señora y de ahí el

cuidado y el respeto con que la trata. Sin embargo, la escena continúa y muestra al hombre despidiéndose de su amante por la puerta trasera. En ese momento ella le pregunta si es que hay algo que le gustaría hacer antes de irse de la casa (1:05:55) a lo que él responde que no. A pesar de eso, unos segundos después queda claro que sí había algo que quería hacer y hace: Beto se da un baño de espuma en la elegantísima tina que ha limpiado miles de veces en su vida (1:06:09) —varias de ellas en escena.

Se trata del primer empoderamiento de Beto sobre el espacio y las cosas de la casa. Una intrusión en el terreno de los patrones y un acto que sería duramente condenado si llegar a oídos de la señora. Se entiende que Beto se permite esa “salida de libreto” dada la circunstancia extraordinaria de la venta de la casa y como una forma de despedida de un lugar en el que ha trabajado y vivido por treinta años que debe dejar en breve. La escena podría tener toques humorísticos —Beto aparece cubierto de espuma y usando un muy ridículo gorro de baño—, pero resulta más bien triste, como una despedida solitaria de la casa y también de la Señora.

Así como Beto puede ver la casa como una extensión de la Señora, ésta también parece asociar la casa a Beto, único habitante de la misma por diez años. Ejemplo de lo anterior es una escena en la que la mujer sale de su departamento a la calle donde la espera el chofer quien le pregunta mientras le abre la puerta del auto: “¿A dónde vamos, Señora?” y ella responde: “A ver a Beto” (0:09:13).

Desde el plano visual de sentido, entonces, no es posible ver en gran medida el empoderamiento de Beto o una inversión de las jerarquías de poder que modulan la relación entre él y la dueña de casa. Más bien lo que se muestra es una concepción tradicional de esa relación que va siendo paulatinamente salpicada de pequeños actos de empoderamiento hasta llegar a una compleja acción final en la que Beto utiliza a su empleadora para su beneficio, logrando, esta vez sí, un empoderamiento sobre ella.

2. PLANO SONORO

En esta película la dimensión sonora de sentido tiene una importancia estratégica: es la encargada de acentuar la enfermedad de Beto, mostrando el efecto que tiene en él el exterior. El aspecto sonoro está completamente exacerbado, es posible ver una muy cuidada mezcla de silencio absoluto, sonidos propios del trabajo —el barrer de una escoba, el ruido de la cortadora de pasto, el sonido de pasos en las escaleras, el teléfono—, silbidos del propio Beto al trabajar y otros sonidos absolutamente discordantes, agobiantes y desagradables del exterior, que se

oyen de manera exagerada, tal como los podría escuchar una persona con agorafobia. Todo lo anterior está acompañado con sólo tres escenas en las que se escucha música.

La casa, como ya he dicho, es el refugio del protagonista y su encierro en ella no le resulta negativo. La sonoridad de la puesta en escena reafirma esto, rescatando el silencio interior como algo positivo, agradable y acogedor. El silencio de la casa, intercalado por los sonidos que hace Beto al realizar su rutina de trabajo cotidiana crea una atmósfera tranquila de calma y protección. Resulta a ratos un desafío para el espectador: se trata de una película de acción mínima y lenta, en silencio y sin música de fondo, pero pasados los primeros momentos, se aprecia la calma que rodea al protagonista y el encierro no se siente desagradable ni claustrofóbico —como sí sucede en *La nana*— no se escucha como algo negativo. Los pocos ruidos que se sienten llegan amortiguados por los árboles del jardín y las paredes de la casa que van creando barreras protectoras visibles y auditivas que cobijan a Beto en el interior.

El silencio se rompe por primera vez cuando el cuidador silba mientras plancha una de sus camisas (0:05:56). Esta acción simple —el silbido— está universalmente asociada con algo placentero; al escuchar a alguien silbar, la mayoría de nosotros asume que esa persona está contenta. Es lo que sucede con Beto, esta es otra forma de mostrar que está a gusto dentro de la casa y con su trabajo. En este punto es importante resaltar que se trata de un trabajador doméstico que está disfrutando su ocupación, algo poco común si consideramos la realidad histórica del trabajo doméstico en América Latina.

La otra intromisión en el silencio de la casa es la del noticiero en la televisión. Recordemos que sólo es posible escuchar noticias violentas y trágicas del tipo: “Dos pandilleros estuvieron a punto de morir a manos de una enfurecida multitud en Guatemala. Los presuntos delincuentes recibieron (...) latigazos y fueron paseados casi desnudos por las calles como castigo. La población los responsabilizó por varios robos y extorsiones y un grupo de policías los rescató antes de que fueran linchados” (0:07:24). Este tipo de mensajes acentúan el miedo del hombre a salir de la casa y por contraste, la sensación de seguridad de permanecer dentro, a resguardo, solo y seguro.

El noticiero es interrumpido por otro sonido inesperado: el del teléfono. Esta vez es la Señora —a la cual el público aún no ha visto— que llama a Beto y le da algunas instrucciones. El director nos escatima el diálogo completo, por lo que sólo es posible escuchar las respuestas del hombre: “Sí, Señora, claro que sí” y luego “Sí, Señora, cómo no. Sí, Señora. Adiós” (0:07:37). Este es el primer atisbo de la relación entre Beto y la Señora. Es, desde luego, una relación tradicional, en la que ella da las instrucciones y el trabajador responde con obediencia y respeto. Hasta este minuto, no hay ningún asomo de poder por parte del protagonista, todo lo contrario, da cuenta de la más completa y feliz sumisión.

Estos son los sonidos que se escuchan en las escenas que se desarrollan dentro de la casa y establecen, como decía, un ambiente seguro adentro y el temor al clima de violencia

exterior. Por su parte, los ruidos que acompañan las escenas en que el protagonista está afuera de la casa son completamente distintos. En estos casos el sonido está intencionalmente amplificado y distorsionado, logrando un efecto agobiante.

Es lo que sucede por primera vez cuando Beto se asoma a la calle justo afuera del límite de la puerta de entrada. Se oye un zumbido muy desagradable y el ruido del motor de un auto excesivamente fuerte. Al mismo tiempo, se puede ver el rostro del protagonista cubierto de sudor, los ojos apretados. Se trata, quizás, de un experimento, de Beto tratando de probar si es que es capaz de aguantar un tiempo en el exterior, de cara al viaje obligatorio al cementerio que debe hacer al día siguiente por la celebración del Día de Muertos. Pero el resultado parece ser el mismo de siempre, no lo resiste; baja la cabeza y vuelve a entrar en silencio a la casa y a la calma.

La siguiente escena de una excursión del trabajador al exterior retoma ese tipo de efecto sonoro, pero mucho más intenso. Se trata de la visita al cementerio. En ese momento se combinan la música estridente, las voces de vendedores, conversaciones, gritos, aullidos y campanadas (0:29:50); mientras en el plano visual se ve a Beto angustiado y sudoroso, caminando algo bamboleante hacia la tumba de algún familiar, donde rezará brevemente para luego volver lo más rápido posible al taxi que lo espera y a la casa (0:31:32). Desde el punto de vista del espectador, la escena es agobiante y resulta fácil empatizar con el protagonista, incluso sentir su desesperación y su ansiedad.

Hay dos secuencias más que me parecen simbólicamente relevantes en cuanto al trabajo de la sonoridad.

La primera de ellas es el momento en que Beto y la Señora salen al mercado. La primera parte de la escena muestra a Beto subiendo al auto de la dueña de casa. Luego la cámara se sitúa dentro del auto y enfoca el camino como si se tratara de un pasajero más (0:44:19), al mismo tiempo comienza a sonar música. Se trata del cuarto movimiento de la *Sonata en sol menor para cuarteto de cuerdas* de Ludwig van Beethoven. Las imágenes muestran una avenida ancha enmarcada por árboles grandes y frondosos, pero luego la cámara gira hacia el asiento de Beto que tiene los ojos cerrados, apretados, el ceño fruncido y la expresión de ir soportando el peso de una tremenda angustia. Todo esto mientras sigue sonando el chelo y los violines de Beethoven y nadie en el auto parece darse cuenta del mal rato que vive el hombre. Luego viene un corte y el fin de la música; la siguiente imagen es la espalda de la Señora mientras camina por el mercado. Se trata de un plano secuencia con la cámara al hombro, lo que transmite el movimiento del caminar y una leve sensación de mareo al espectador.

Al comienzo sólo se escucha el sonido de los pasos de la Señora, y únicamente se ve su cabeza, pero luego es posible ver también la de Beto, que la sigue (0:44:59) mientras el ruido va en aumento y a los pasos se suma el ruido ambiental normal de un mercado: voces y gritos de vendedores. Aumenta la intensidad de toda la escena: sube el volumen y el tenor de

los sonidos, la cámara se mueve más y la imagen se vuelve borrosa mientras el foco cambia a un primer plano de la cara de Beto: nuevamente sudando y sufriendo mientras lleva las bolsas con las compras de su empleadora. De pronto, el ruido se silencia un poco y reemplazado por campanadas, nuevo primerísimo primer plano fuera de foco al rostro de Beto y luego el sonido de un golpe seco (0:44:47), Beto cae desmayado al suelo. Nadie, hasta ese momento, había reparado en su evidente mal estado.

Lo interesante de esta secuencia es la forma en que se combinan la música y el ruido y cómo la música tiene distintos efectos o sentidos en los personajes. Durante el viaje en el auto, la música que naturalmente debería tener un efecto relajante o de disfrute, se asocia al sufrimiento de Beto. No aparece nadie más que él en escena, aunque sabemos que lo acompañan la Señora y el chofer; todo el proceso lo vive Beto en completa soledad, sin que nadie más se dé cuenta o lo ayude antes de su desmayo.

De esta forma, la sonata de Beethoven es un reflejo de la agonía de Beto, de su miedo a estar afuera y a la prueba mayor que viene: pasear por el mercado —el auto, aunque en el exterior, le brinda algún grado de seguridad del que sabe que estará desprovisto una vez que llegue al destino. De manera simbólica, la música durante el viaje es la representación sonora de la agonía de Beto, de ese “viaje a la muerte”, una muerte simbólica que en esta escena se muestra como el desmayo del protagonista en el mercado. Esa muerte simbólica, también tiene su propia sonoridad. No es música, es el ruido temible y agobiante que tiene como culminación el sonido de las campanadas agoreras y el golpe seco de la caída.

Finalmente, la última escena especialmente relevante desde el ámbito sonoro es la de la muerte de la Señora, al final del film. Esta es la tercera vez que se escucha música en *Parque vía* —la vez anterior es la secuencia en el auto y la primera vez que aparece música es al comienzo, cuando se introduce el personaje de Lupe, que aparece en sus funciones de fichera, bailando boleros con hombres que le dan una ficha por cada baile y que ella luego cambia por dinero— y en este caso, me parece que la música suena casi como un réquiem para la dueña de casa.

Tal como en el caso de la salida al mercado en esta secuencia se alterna música y silencio para lograr dos efectos muy específicos.

La situación es la siguiente: la Señora llega a la casa por última vez para hablar con Beto. Entre los dos se produce un diálogo que analizaré con más detalle en el apartado dedicado plano narrativo/simbólico y luego la dueña de casa sale de la escena. Beto se queda solo en la cocina y aprieta el puño, en su ya clásico gesto de ansiedad. En ese momento comienza a sonar de nuevo la sonata de Beethoven y aparece nuevamente la Señora enfocada otra vez desde atrás caminando por la casa y Beto siguiéndola como antes. De pronto ella gira un poco la cabeza para decirle algo que el espectador no escucha, porque sólo se oye la música y Beto se da la vuelta, dejándola sola mientras él se dirige a la escalera. Hay un corte, la

cámara vuelve a enfocar a la Señora por unos segundos y nuevamente corte y puede verse a Beto caminando de espalda a la cámara hacia la escalera. De pronto Beto se da vuelta y hay un *close up* a su rostro y termina la música. Todo lo anterior en cámara lenta.

El fin de la música coincide con el momento en que Beto ve a su empleadora tirada en el suelo y se acerca —ahora en completo silencio— a ver qué sucedió (1:11:43). Es ahí cuando se da cuenta de que está muerta y arma el plan necesario para no tener que enfrentar el mundo exterior por el resto de su vida. Es ahí también, cuando se produce el empoderamiento de Beto sobre su empleadora y la utiliza para lograr su objetivo. En cuanto a lo sonoro, desde el fin de la música —que es también el fin de la vida de la Señora, de una parte de la vida de Beto y de la relación de 30 años entre ambos— el silencio sólo se interrumpe por los pasos del hombre, su agradecimiento a Jesús, el llamado telefónico a Lupe, la conversación con ella en la puerta trasera de la casa, un beso a la anciana muerta y seis golpes secos, terribles, de la pala contra el cuerpo de la Señora.

Luego de los golpes, hay un interesante efecto sonoro: se produce un silencio absoluto y la película se vuelve a cámara lenta y queda muda mientras se ve a Beto salir a buscar al chofer y avisarle de la muerte de su empleadora. El silencio termina cuando ambos vuelven a entrar a la casa y el cuidador cierra la puerta con un sonido seco (1:17:33). El silencio y la cámara lenta como técnicas cinematográficas crean el efecto de irrealidad, de suspensión del tiempo, como lo que se siente cuando sucede algo completamente fuera de todo esquema y da la sensación de que no estuviera pasando realmente. El encanto se rompe al momento de cerrar la puerta y luego de eso se vuelve al tiempo y el espacio “normal” dentro de la lógica de la cinta.

En los últimos segundos del film, inmediatamente después de esta escena, se puede ver a Beto encerrado en la cárcel, frente a un televisor que transmite noticias violentas, mientras se prepara para la visita de Lupe. El último diálogo de la película, entre ambos, se escucha con la pantalla completamente negra: “Hola, Beto”, “Hola, preciosa” (1:18:15).

El plano de sentido sonoro, entonces, reafirma la dualidad encierro y exterior, pero invierte los papeles que generalmente se le atribuyen a cada uno de esos espacios en las representaciones del trabajo doméstico en América Latina. Por ejemplo, en el caso de *La nana*, el encierro se entendía como un potenciador de la enfermedad, del aislamiento y la amargura; por el contrario, en *Parque vía*, el encierro es protector y la enfermedad está relacionada con el exterior, al punto que el estar afuera se vuelve insoportable para el protagonista. El silencio calmo dentro y los ruidos exasperantes afuera apoyan esa concepción en esta película mexicana.

Por su parte, la música parece tener un rol profético y agónico. Acompaña a Beto camino a su muerte simbólica y también a la Señora, en su muerte real.

3. PLANO NARRATIVO/SIMBÓLICO

Parque vía es una cinta en la que la acción y los diálogos han sido dramáticamente reducidos y cuando eso sucede en el cine, la narrativa de la película, —entendida como el relato macro que se expresa a través de diversos métodos y soportes— se vuelve mucho más sutil y simbólica y es a eso a lo que podré atención ahora.

Dada la naturaleza de esta investigación, me enfocaré principalmente en aquellos aspectos que se relacionan con el tema de esta tesis, prestando especial atención a la forma en que se configura simbólicamente la relación entre la Señora y Beto y la manera en que se produce el empoderamiento del trabajador sobre ella. En este caso, el empoderamiento se da de manera definitiva y repentina al final de la obra, y antes de eso se ve la representación de la relación tradicional, jerárquica y tributaria del colonialismo entre los dos personajes principales.

En este sentido, la escena del mercado es bastante ilustrativa. Desde el punto de vista simbólico es bastante potente que Beto siempre camine detrás de la dueña de casa: lo vemos en la primera escena que comparten, en el momento en que la Señora sale de la casa (0:11:28); luego en el mercado (0:45:01) y finalmente en la última parte, antes de la muerte de la mujer (1:10:31). Ya he hablado en otras ocasiones del significado que tiene dentro del mundo del trabajo doméstico el hecho de que el o la trabajadora camine atrás de su empleadora y las reminiscencias colonialistas que encarna: aquellas mujeres españolas de poca alcurnia que buscaban ser reconocidas como señoras entre sus pares también recién llegadas a América y para eso se hacían seguir en la calle por una india que las servía y las llamaba “señora”. Es exactamente lo que hace Beto, con su aspecto indígena y su “sí, señora” siempre en la punta de la lengua, caminando atrás de esta evidente descendiente del colonizador.

Por lo tanto, es claro que la señora goza del respeto y la obediencia absoluta de su trabajador de confianza, tanto así que le agradece honestamente su trabajo y la dedicación con que lo ha realizado por treinta años.

En la mayoría de las secuencias en que interactúan se ve una actitud muy distante e incluso severa por parte de la señora. A Beto le da instrucciones en tono dominante y poco empático, incluso poco amable: “Corre las cortinas” (0:10:45), luego “Acuérdate que el viernes vienen a ver la casa” (0:11:45), sin decir “por favor” y no se despidió al irse. Beto siempre contesta “Sí, señora”, tal como lo hace unos minutos antes cuando recibe su llamada telefónica (0:07:40). Nuevamente, profundo respeto y ni un asomo de empoderamiento, Beto parece estar cómodo en su lugar y con esta forma de relación.

Sin embargo a medida que avanza la película se puede ver una especie de gradual acercamiento entre ambos, cobijada por la intimidad de la casa, ya que en el exterior —en el mercado, concretamente— se mantiene la distancia, la frialdad y la severidad.

La primera conversación más profunda entre ambos se da recién en el minuto 41, durante la segunda visita de la empleadora a la casa. A esta altura de la película ya ha cambiado un poco la visión que se presenta de Beto. El hecho de que haya invitado a Lupe a la casa refleja que el respeto que parece profesar a su trabajo y a la casa es inmenso, pero tiene algunas fisuras. Esto, porque la visita de la mujer es evidentemente un acto transgresor de las normas de su trabajo; y Beto es consciente de ello, por esa razón la invita en medio de la noche e intenta esconderla: le pide que se aleje de la ventana para que no la vean (1:05:32), la hace salir por la puerta trasera (1:05:44) y cuando la llama para entregarle sus cosas, también le pide que use esa entrada al llegar (1:12:56). Por tanto, Beto también se toma algunas libertades en su trabajo. Esto podría también considerarse como una rebeldía o un pequeño empoderamiento, ya que el hombre hace algo que sabe que no debe y que su empleadora sin duda condenaría. Por otro lado, no deja de ser respetuoso y, como dije anteriormente, ante la sugerencia de Lupe sobre “usar” el resto de la casa, él se niega y sigue circunscrito a su ámbito acostumbrado: las áreas de servicio.

Junto con las visitas de Lupe hay otra pequeña marca disruptiva en el aparentemente impecable comportamiento del protagonista: le miente descaradamente a la Señora. Esto sucede al comienzo de la escena en que ambos conversan más íntimamente. Beto está fumando en la azotea de la casa, descansando o simplemente desocupado (0:39:38). La dueña llega inesperadamente y por lo visto, nadie le abre la puerta, ya que se escuchan insistentes bocinazos que captan la atención del hombre que se asoma para ver qué sucede afuera y recién ahí se da cuenta de la presencia de su empleadora (0:40:25) y baja rápidamente a abrirle la puerta. Al verlo, la Señora le pregunta algo molesta “¿Dónde estabas, Beto?” y él miente: “Estaba en la azotea, Señora, arreglando unas... humedades” (0:40:38). Es una pequeña mentira o una mentira a medias, efectivamente estaba en la azotea, pero no arreglando “humedades”, sino fumando. Quizás el hombre intuye el llamado de atención por parte de la mujer si revela que estaba fumando o perdiendo el tiempo en lugar de abrirle la puerta, como sea, decide esconderlo e inventar una excusa. No me parece que esto configure un empoderamiento, sino más bien es la conducta un tanto infantil de quien es “pillado en falta” y encaja más con la forma tradicional de relación laboral dentro del mundo doméstico.

El cambio comienza unos pocos segundos más adelante, cuando ambos ya están dentro de la casa y la mujer inicia la conversación en un tenor mucho más personal: “¿Te gusta estar aquí, Beto?” (0:41:09). Lo mira a los ojos con una sonrisa y su tono de voz es muchísimo más dulce que el de unos segundos atrás. Se empiezan a borrar lentamente las jerarquías de poder de manera simbólica y visual, o más bien se desestabilizan. Desde el punto de vista visual, es posible ver cómo se equiparan ligeramente: ambos están hablando frente a frente, se miran a los ojos y a pesar de que se mantienen las evidentes diferencias raciales, las alturas de los dos parecen muy similares; el encuadre permite ver que los dos personajes usan ropa de colores claros y están enmarcados por la ventana, recibiendo la luz de lado. Es una escena muy

bonita y muy potente en cuanto a imagen. Ambos sonríen y se puede ver que hasta sus posturas corporales se relajan y que la conversación es honesta, abierta y mucho más profunda que los intercambios anteriores.

El trabajo de la sonoridad en esta escena es simple y efectivo: sólo es audible la conversación entre el cuidador y la dueña de la casa, no existe ningún otro sonido que entorpezca el diálogo, de manera que el silencio cumple la función de enmarcarlo y resaltarlo.

El aspecto narrativo también da cuenta de un cambio en el esquema rígido de la relación entre los protagonistas. El diálogo, que reproduzco a continuación, refleja un acercamiento más personal y un interés de la Señora en Beto como persona y no sólo como empleado:

Sra.: ¿Te gusta estar aquí, Beto?

Beto: Pues sí. Ya me acostumbré, este, pues tantos años de estar aquí. No sé, el día que se venda la casa o se rente...

Sra.: ¿Tú crees que mucha gente viva como tú?

Beto: Pues no, porque este encierro es muy duro. Ya aquí, ya me acostumbré. Los primeros días, ahí, pues, sentí que era duro estar aquí encerrado. Inclusive los señores que han venido a ver la casa para comprarla, me dicen 'oiga, ¿no le da miedo estar aquí?', 'pues, no', les digo 'ya me acostumbré', '¿y no oye ruidos extraños?' 'pues sí, pero ya me acostumbré a ruidos extraños'. (0:42:00).

Justo después de terminar de hablar, Beto se ríe y contagia a la Señora. Ambos ríen juntos en un minuto de confianza y de relajo que dista muchísimo de la dinámica de su relación hasta ese punto, marcada por la severidad y la parquedad.

A pesar de que Beto reconoce que al principio le costó el encierro, también dice que le gusta y le desliza a la Señora su temor ante una posible venta de la casa. Por su parte, la Señora se abre al diálogo más personal con él, es ella quien lo inicia y también se ríe junto con él. Se muestra en una dimensión más humana y más empática con la persona que ha estado trabajando para ella durante tantos años. Quizás es por eso que decide llevarlo al mercado, como una forma de sacarlo del encierro, asumiendo que podría ayudarlo. En este punto queda claro que la confianza entre ambos es muy limitada, ella no sabe que eso es lo peor que le puede pasar a Beto y él no le dice la verdad tampoco. Así, la escena termina con esa invitación: hay un corte después de que ambos ríen y luego aparecen afuera de la casa y la Señora le dice, a modo de despedida: "El miércoles paso por ti para ir al mercado" (0:42:07).

Esta secuencia da cuenta, entonces, de un acercamiento entre ambos, de la posibilidad de hablar frente a frente y mirándose a los ojos —como iguales—, situación que sólo se repetirá al final de la película y nuevamente motivada por un intento de la Señora de acercarse a Beto y ayudarlo del modo que ella considera más adecuado.

Un poco más adelante en la película llega el momento de ir al mercado y cuando la Señora pasa a buscarlo, Beto está de nuevo en la azotea. Está terminando de guardar algunas herramientas cuando escucha los bocinazos que le anuncian la llegada de su empleadora y, peor aún, la temida salida al mercado con ella. Es muy sutil y la cámara se detiene sólo unos segundos en la pala (0:43:23), como deslizando apenas la importancia que tendrá después y la manera en que se relacionan la pala, la salida forzada de la casa, Beto y la Señora. Estos cuatro elementos se volverán a conjugar el término de la cinta y esa misma pala será la que Beto use para aplastar el cuerpo de la Señora y así poder ir a la cárcel y no estar forzado a vivir en el exterior como cualquier otra persona.

La siguiente escena en que es posible ver un diálogo que configura la relación entre ambos presenta un escalón más en el camino de Beto a su empoderamiento.

Al terminar la celebración navideña, la mujer le dice a su trabajador que pasará a verlo al día siguiente para conversar con él. El diálogo que sostienen durante esa vista de la mujer a la casa es el que rescato a continuación.

Sra.: Los nuevos dueños entran la semana que viene. ¿Qué vas a hacer?

Beto: No lo sé.

Sra.: Te quiero ayudar y no sé cómo.

Beto: No me quiero ir.

Sra.: Te podrías volver a casar.

Beto: No puedo vivir con nadie, soy un tipo raro.

Sra.: Han sido muchos años.

Beto: Sí, señora, treinta.

Sra.: Me puedes dejar sola, Beto, por favor.

Beto: Sí, señora.

Desde el punto de vista visual, la escena está fracturada en dos cortes. Al comienzo sólo puede verse un primerísimo primer plano al rostro de Beto, mientras se escucha la voz en *off* de la Señora que no se ve en escena. Beto está apoyado de espaldas a una ventana, mirando hacia adentro. Luego hay otro corte la cámara enfoca a ambos personajes, esta vez de perfil. Se ve a Beto en primer plano, que mantiene su posición contra la ventana y mirando hacia adentro y en un segundo plano se puede ver a la señora, también de perfil, pero enfrentando la ventana, cubierta por la luz exterior y sosteniendo un vaso de agua sobre un plato blanco mientras habla con el hombre. A pesar de que ambos están conversando, cada uno mantiene la vista en direcciones opuestas y no se miran, como en el diálogo anterior. Tampoco hay risa, sus expresiones son tristes y cansadas. El tono es dramático, es una despedida bastante angustiada. La cara de la señora está bañada por la luz de afuera, mientras que Beto recibe la sombra del interior de la casa. Esta estrategia de iluminación potencia las

diferencias étnicas de por sí evidentes entre ambos: la blancura del pelo y la piel de la señora y el tono mucho más oscuro de la piel y el pelo de Beto aumentado por la sombra y el contraluz y su ropa oscura.

Desde un punto de vista simbólico, la escena tiene una riqueza y una profundidad mayor que muchas otras de la película, lo que es testimonio de su importancia dentro de la cinta. La señora mirando hacia afuera es simbolismo de lo que viene, de un cambio en la vida, de salir del encierro y dar un paso adelante a lo nuevo, a lo desconocido: en su caso, se entiende también como un simbolismo de la muerte que se acerca, de ver “la luz al final del túnel” que supuestamente antecede a la muerte. Y enfrenta esa luz anticipadamente en compañía de Beto, que también estará con ella en el momento de su muerte, un poco más adelante. El vaso transparente con agua, el plato blanco y los aros de perla de la mujer completan su aspecto etéreo y hasta fantasmal; incorpórea, pálida y cercana a su final.

Por su parte, el hombre mantiene su vista, su atención, sus deseos y sus miedos dentro de la casa y de espaldas a la ventana, a la luz y al exterior aterrador; quiere permanecer en la casa, incluso lo dice claramente “no me quiero ir”. Así como para la señora se avecina un futuro afuera, el del hombre debe ser adentro. Para Beto, la situación es compleja y oscura. Está enfrentado a un problema que no sabe bien cómo resolver.

Simbólicamente y más que en ninguna otra secuencia de *Parque vía*, cada uno está en el lado opuesto al otro y juntos conforman perfectamente el binomio que Donoso establece para la relación entre empleados y empleadores: luz y sombra, blanco y negro, exterior e interior, europeo e indígena, razón y locura/enfermedad.

La Señora dice que quiere ayudarlo, sin embargo la ayuda que puede darle no es la que él necesita. De hecho, en esta conversación ambos hablan pero no se conectan como en el anterior. Sin mirarse y apuntando físicamente en direcciones opuestas reflexionan sobre la situación actual desde puntos de vista que parecen irreconciliables: ella quiere ayudarlo, él le dice que no se quiere ir. Beto se atreve a decirle lo que quiere —o no quiere, mejor dicho—, cuando ella le ofrece ayuda, pero ella no recoge esa petición, parece no escucharlo y propone otra solución que resulta inoperante para Beto: volverse a casar.

Hay una especie de tensión entre dos fuerzas: la de la Señora que siente una responsabilidad sobre el destino de Beto y quiere ayudarlo, y los intereses del hombre, que quiere quedarse en la casa y lo dice abiertamente. Esa tensión aumenta cuando hablan sobre la cantidad de años. No lo dicen claramente, pero se entiende que cuando la señora dice que han sido muchos años, se refiere a la cantidad de tiempo que Beto ha dedicado a trabajar para su familia, una vida trabajando para ella y eso tiene consecuencias y responsabilidades.

Cuando la casa se vende, todos saben que se genera un problema nuevo: qué va a ser de Beto ahora. Lo sabe el hombre, claro, pero también la Señora y el resto de la familia. De hecho, durante la comida navideña, uno de los hijos de la señora pregunta: “Oye, mamá, ¿qué va a pasar con Beto?” (0:51:16) y todo el resto de los comensales, silenciosos, miran a la dueña

de casa, pero nadie dice nada y la pregunta queda en el aire mientras hay un corte y luego aparece en escena Beto comiendo con cara de preocupación y preguntándole a sus colegas si saben de algún lugar donde él podría trabajar.

Es claro, entonces, que la situación de Beto es un problema o más bien, una preocupación para la familia. Se sienten responsables y quizás algo culpables —tal como se sentía Pilar con respecto a Raquel en *La nana*— e intentan hacer algo al respecto, la Señora, concretamente. Lo primero que hace es ir a hablar con su empleado, como vimos anteriormente. Luego de esto intenta encontrarle un trabajo y llama a alguien por teléfono para pedirle que le ayude a encontrar un trabajo para el protagonista (0:56:22). Finalmente logra lo que ella considera es una buena opción para Beto: le da una especie de jubilación, una cantidad de dinero que, en sus propias palabras es suficiente “para que vivas tú y otra persona cómodamente” (1:09:28) y así piensa que lo libera de tener que volver a trabajar.

Me parece que parte importante de lo que intenta mostrar *Parque vía* es la relación entre trabajador doméstico y dueños de casa, desde el punto de vista emocional de ambos cuando han compartido tantos años juntos y se llega a un fin de ciclo. Más allá de las complejidades del día a día, retratadas, por ejemplo, en *La nana*, aquí lo que se presenta es el momento decisivo, es el fin de la relación laboral y también de la relación humana que está inevitablemente amarrada a ella. Las acciones del personaje de la Señora y la preocupación del resto de la familia parecen estar destinadas a mostrar que los empleadores saben que tienen una responsabilidad contractual, pero también moral o emocional con la persona que ha dedicado su vida a servirlos. Y eso tiene un peso; cuando Beto le responde que han sido 30 años de trabajo, de vida, ella le pide que la deje sola, quizás abrumada por la responsabilidad de haber dispuesto de alguien durante tanto tiempo, quizás por el dolor que significa terminar una relación tan larga. Ella sabe que el cambio es aún más duro para el hombre y eso también influye en sus ganas de ayudarlo, que parecen ser sinceras.

El instante en que una trabajadora o trabajador doméstico termina su contrato con el empleador es complejo en distintos niveles. Si se mira desde el punto de vista laboral en la realidad latinoamericana, en la mayoría de las legislaciones, los códigos laborales no establecen de manera clara su situación previsional, por lo que muchos quedan desvalidos y sin más jubilación que la mínima que les pueda dar el Estado, si es que reciben algo. A esto se suma una arista mucho más dolorosa que es la parte emocional de dejar un trabajo que suele haber durado muchos años y que ha propiciado la soledad más completa de quien lo realiza. Los trabajadores domésticos no sólo se quedan cesantes, muchos se quedan sin un lugar para vivir y sin la que consideran su familia. Como en el caso de Beto o Raquel, en *La nana*, existen varios trabajadores reales que no tienen familia ni amigos fuera de su empleo —específicamente los que se desempeñan bajo el régimen de puertas adentro—, y una vez que se acaba su trabajo, se acaban sus relaciones sociales.

En otras representaciones que tocan el trabajo doméstico también es posible ver casos que ilustran esta situación y la forma en que los empleadores la enfrentan o no. Un primer caso es la novela *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende. Tal como muchas novelas familiares, en esta aparece el personaje de la trabajadora doméstica; en este caso, según la representación tradicional de una mujer que trabajó durante toda su vida para la misma familia y muere en su lugar de trabajo durante un terremoto. El personaje de esta obra comparte características con los otros que define Donoso y también ella —la Nana— guarda pequeños recuerdos de los niños que ha criado, como las fotos de Raquel, la otra nana. Allende relata la despedida de la trabajadora por parte de las mujeres de la familia:

Antes de irse fueron al cuarto de la Nana en el patio de los sirvientes. (...) No había más que un poco de ropa, unas viejas alpargatas y cajas de todos los tamaños, atadas con cintas y elásticos, donde ella guardaba estampitas de primera comunión y de bautizo, mechones de pelo, uñas cortadas, retratos desteñidos y algunos zapatitos de bebé gastados por el uso. Eran los recuerdos de todos los hijos de la familia Del Valle y después de los Trueba, que pasaron por sus brazos y que ella acunó en su pecho. (...) sentada en el camastro, con esos tesoros en el regazo, Clara lloró largamente a esa mujer que había dedicado su existencia a hacer más cómoda la de otros y que murió sola (165)

La Nana muere sola y tiempo después la familia se hace cargo de esa muerte, Clara la llora, valora sus años de cariño y decide remediar en algo la soledad e indefensión de la muerte de la mujer. Así: “Hizo trasladar su cuerpo al mausoleo de los Del Valle, en el Cementerio Católico, porque supuso que a ella no le gustaría estar enterrada con los evangélicos y los judíos y hubiera preferido seguir en la muerte junto aquellos que había servido en la vida” (165). Por un lado, se trata de un reconocimiento de ese “como de la familia” que tan a menudo aparece relacionado a este trabajo; la Nana enterrada con los demás Del Valle. Sin embargo, no es efectivamente de la familia y la última frase de este párrafo es brutal en ese sentido: la Nana está enterrada en su calidad de sirviente, junto a los que sirvió y probablemente para continuar sirviéndoles. Sucede lo mismo con la Brígida de *El obscuro pájaro de la noche* — sobre cuyo funeral ya he hablado—, ella también es enterrada “provisionalmente” en la tumba de su empleadora, para seguir atendiéndola desde ahí y en la muerte: calentando su tumba para que cuando la señora muera, sus huesos no pasen frío. Quizás al igual que la Señora, misiá Raquel Ruiz siente que la muerte de su trabajadora de toda la vida es la muerte y el fin de una etapa importante y también de una parte de sí misma. Lo comenta con la monja encargada del asilo durante el funeral de su empleada:

Pero estoy cansada, quiero ir a enterrar a la Brígida, quiero irme, es demasiado impresionante para mí todo esto, toda una vida que entierro, la pobre Brígida sólo un par de años mayor que yo, Dios mío, y yo para cumplir con mi promesa

le cedí mi nicho en el mausoleo para que ella se vaya pudriendo en mi lugar, calentándome el nicho con sus despojos para que los míos, cuando desalojen los suyos, no se entumescan, no sientan miedo, cederle mi nicho por mientras fue la única manera de cumplir mi promesa (...), pero ahora no tengo miedo de que me quiten mi lugar, ella está ahí, reservándomelo, calentándomelo con su cuerpo como cuando antes me tenía la cama abierta y con un buen guatero de agua caliente, para acostarme temprano cuando llegaba cansada de mis correteos en invierno (14).

Es bastante aterradora la idea de este servicio aún después de la muerte, la imposibilidad de descansar o desconectarse de la familia para la que ha trabajado y —lo que resulta aún más inquietante— es la idea que tienen los empleadores sobre los últimos deseos de su empleadas, asumiendo que les gustaría seguir con ellos, como en el caso de *La casa de los espíritus* o la promesa que debe cumplirse en esta obra de Donoso. Al menos en el caso de la Nana de Allende, estaba considerado un descanso eterno junto con los restos de la familia. Por el contrario, la Brígida está en el mausoleo familiar para seguir trabajando: calentando y reservando el lugar para su empleadora: cuando misiá Raquel muera, Brígida será desalojada y trasladada nadie sabe dónde —y por lo visto, tampoco importa.

En *Un mundo para Julius*, se mueren dos trabajadoras y en ambos casos se trata de un problema para los empleadores. Los niños de la familia y los otros empleados de la casa son los que más sienten la partida de las dos mujeres. La primera de ellas es Bertha, la vieja niñera —“ama”, como las llama Bryce— de Cinthia que muere en la casa: “...pero la pobre acababa de morir por lo de la presión tan alta que siempre la había molestado. Antes de sentirse al borde de la muerte, tuvo la precaución de poner el frasco de agua de colonia en un lugar seguro para que no se fuera a caer” (20). Esa humildad absoluta que busca no ser una molestia y hacer la vida cómoda a los dueños de casa a toda costa, es una de las características de varios trabajadores domésticos en diversas representaciones. La situación, sin embargo, presenta un problema para los empleadores y buscan la solución más discreta. Pero son los propios niños los que se dan cuenta de las diferencias; en este caso, Cinthia compara la muerte de su padre y la de Bertha y no entiende por qué uno tiene pompa y la otra pasa casi desapercibida: “...pero ahora de pronto se acordaba y relacionaba con la manera en que se llevaron a Bertha, en una ambulancia, mami, por la puerta falsa. Pero ahí se atracaba y titubeaba y es que no encontraba las palabras o la acusación para expresar la maldad, ¿de quién?, cuando se llevaron a Bertha por la puerta falsa, bien rapidito, como quien no quiere la cosa” (21). Ante la mirada de los niños no se justifican las diferencias en el trato, especialmente hacia la mujer que los cuida todos los días. De hecho, uno de los ejes de sentido más importantes de esta novela peruana es el modo en que Julius toma conciencia de que se mueve entre dos mundos que son distintos —el del trabajo doméstico que lo rodea en su casa y el que le corresponde socialmente como hijo de

una familia muy influyente en Lima— y aprende cómo se relacionan las personas que pertenecen a esos mundos y cómo debe comportarse él al respecto. En este sentido, se trata de una novela de crecimiento, en la que el niño protagonista va despegándose de su infancia rodeada de amas, mayordomos, choferes y profesores particulares, para adentrarse en el mundo del golf, los colegios exclusivos y las relaciones sociales burguesas.

Parte de dicho proceso es la muerte de Bertha y la forma en que la enfrenta junto con su hermana: ante la falta absoluta de ritual de despedida, son los propios niños quienes le organizan un funeral simbólico en el que también participa el resto del mundo del servicio de la casa (22-23). Más adelante muere la lavandera, Arminda, sola en la casa mientras plancha las camisas del señor (445). El caso de ella es distinto, al parecer gozaba del respeto del dueño de casa por el excelente trabajo que hacía al planchar sus camisas, por lo que Arminda recibe un funeral “de primera” (447) en el que toda la familia está presente.

Otras veces no es la muerte sino la incapacidad de seguir trabajando lo que termina la vida laboral de los trabajadores. En estos casos la responsabilidad del empleador parece ser menos evidente que cuando el trabajador muere en funciones. Esta situación también aparece en *El obscuro pájaro de la noche* y resulta ser más común de lo que se piensa. Así, la familia Azcoitia transforma lo que antiguamente era un convento de monjas, la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba, en una casa de acogida para ex trabajadoras domésticas, ya ancianas, atendidas por monjas. A esta casa van a parar todas las trabajadoras de la familia y de otras familias importantes de Santiago; y es frente a ese grupo de mujeres, sus colegas, que Brígida muestra su poder de manera póstuma con el funeral maravilloso regalado —sabemos que no— por sus empleadores como una forma de mostrar su cariño y agradecimiento a la nana.

De manera que es posible rastrear representaciones de distintos fines de relaciones laborales en el trabajo doméstico y la forma en que los dueños de casa las enfrentan. También se puede agregar aquí lo que sucede en *La nana*, que mirada desde esta perspectiva, muestra la forma en que la familia dueña de casa lidia con la enfermedad, convalecencia y recuperación de su trabajadora.

En todos estos casos, la soledad de quienes se dedican a este rubro queda en dolorosa evidencia y resalta el hecho de que su casa es su trabajo. Así, Raquel se recupera de su enfermedad en la casa de sus patrones, a falta de un lugar propio o familiar para hacerlo.

Por eso es tan complejo el caso de Beto y en este punto conviene volver a recordar que estamos frente a la visión que Rivero —siendo quien es— busca transmitir sobre la relación entre la Señora y Beto. Así, se muestra a una familia preocupada por el futuro del hombre que los ha ayudado durante décadas y a la mujer empeñada en buscarle una solución en varias ocasiones, hasta dar con la sorpresa que le parece será lo mejor para el hombre. Es, entonces,

el retrato de una dueña de casa agradecida de su trabajador. Dura, pero preocupada por lo que sucederá con él cuando tenga que dejar la casa. De hecho, la búsqueda de una solución para Beto es la última actividad que hace la señora en su vida; como si, de manera simbólica, necesitara dejar ese tema resuelto, agradecer a Beto y buscar una solución para su futuro antes de morir. De esta manera, cuando ya está solucionado —a sus ojos—, muere y así permite que Beto mismo encuentre una solución más adecuada para sus particulares necesidades.

Llegamos así a las últimas escenas de *Parque vía* y el último diálogo entre los protagonistas. La casa ya se vendió y Beto sabe que debe irse. No tiene trabajo ni una solución para su futuro y frente a esa situación, se pone a rezar un Padrenuestro tras otro mientras limpia la casa, en busca de una intervención divina que lo salve de tener que enfrentar el mundo exterior (1:08:38).

Luego de esto, llega la Señora a la casa por última vez, más pálida que nunca, con aspecto fúnebre y tan cansada que lo primero que hace es pedirle a Beto un vaso de agua (1:08:49). Hay un corte y a continuación se ven los dos personajes en la cocina de la casa, de pie, frente a frente y enmarcados por la luz de la ventana, que recorta sus perfiles en el contraluz y mantiene sus rostros en la oscuridad. Beto le entrega el vaso de agua a la mujer y le hace una pequeña inclinación respetuosa con la cabeza (1:09:08); un gesto que casi pasa desapercibido en la escena, pero que es la mayor prueba del colonialismo que sigue presente en esos actos de sumisión absoluta, de una servidumbre sorprendente en pleno siglo XXI. Frente a esto, es claro que aún en este momento de la cinta sigue rigiendo el modelo tradicional y jerárquico de relación entre empleadores y empleados, pero a medida que va avanzando esta secuencia, esto comienza a desestabilizarse hasta que se invierte. Una vez que ha recibido el vaso de agua, la anciana retoma el diálogo: “Te tengo una sorpresa” (1:09:11), a lo que Beto inmediatamente responde: “La casa no se vende” (1:09:14) y luego ella, otra vez: “No, no es eso, pero no te preocupes. Aquí tienes, para que vivas tú y otra persona cómodamente” (1:09:28), al tiempo que saca un sobre de su cartera y se lo pasa a Beto. No se ve claramente, pero es lógico que el sobre contiene una buena cantidad de dinero. Luego de darle el sobre hay un corte y se ve sólo un primer plano de Beto recibiendo el dinero en silencio con la cabeza gacha. Luego viene otro corte y la cámara enfoca un primer plano de la Señora de perfil que vuelve a hablar: “Te quiero dar las gracias por todo este tiempo y cómo has cuidado de la casa” (1:09:43). Dicho esto, se acerca a Beto con los brazos extendidos, como si fuera a abrazarlo, pero no llega a tanto: lo toma por los brazos, a la altura de los hombros y lo mira a los ojos (1:09:49). Luego suelta sus brazos y baja la mirada, como avergonzada o buscando las manos de Beto, las encuentra, las toma entre las suyas y le dice: “Gracias, de verdad” (1:09:52). Es la última vez que se escucha hablar a la Señora y luego de esto sale de escena, dejando al hombre solo en la cocina. Con este gesto, la anciana parece haber terminado la relación con Beto.

El que le dé dinero tiene varias lecturas y es especialmente significativo en *Parque vía*, ya que sucede dos veces: cuando le entrega el aguinaldo, luego de la celebración de la Navidad (0:51:13) y de nuevo en esta escena. Por un lado, el hecho de que el dinero esté tan presente en la relación entre ambos sirve para destacar que se trata de un vínculo laboral que se mantiene en ese plano. Sin embargo en esta última secuencia, una vez que le entrega el dinero, la Señora pareciera liberarse de esa relación laboral y se toma la libertad de tocarlo y salir del rol tan estricto y severo en que se había mantenido por años. También puede leerse como una forma de saldar deudas, luego de tantos años entregados y el encierro al que Beto se ha visto sometido. Por otro lado, pareciera que la mujer le da una generosa y merecida jubilación a su trabajador, como reconocimiento a todos los años de servicio, recompensados con la posibilidad de vivir cómodamente sin necesidad de trabajar. Finalmente, este gesto también puede interpretarse como la liberación de un esclavo —de un modo simbólico y guardando las distancias correspondientes al caso—, al que su dueño le regala la libertad después de años de servicio fiel. En este sentido, la palabra liberación parece ajustarse de manera exacta a lo que sucederá unos segundos después, ya que Beto complementa la acción y la intención de la anciana y transforma la idea de liberación que tiene ella, en la liberación que él necesita, es decir, un encierro absoluto y permanente. Esa es la forma en la que Beto finalmente se empodera e invierte las jerarquías de poder en su relación con la Señora, la usa —o más bien usa su cuerpo inerte— para conseguir lo que quiere, para su propio beneficio. Luego de eso, las deudas están saldadas y ambos están a mano.

Antes del empoderamiento final de Beto hay una secuencia muy importante que ilustra otros aspectos de la relación entre estas dos personas. Una vez que la Señora sale de la cocina, Beto se queda solo y aprieta nuevamente el puño, dando una clave sobre su ansiedad. Justo en ese minuto comienza a escucharse de nuevo la sonata de Beethoven y hay un corte. La siguiente imagen corresponde a la Señora caminando; la cámara la enfoca desde atrás en un ángulo que permite ver su nuca y el lóbulo de su oreja derecha (1:10:20). Se trata de una toma que tiene una fuerte carga erótica y que es trabajada con sublime sutileza por parte del director. Hay un corte y luego aparece en pantalla el rostro de Beto que también está caminando —se crea el mismo efecto de la escena en el mercado— y la sigue con una expresión entre embobado, intrigado y dolido (1:10:38), a continuación la cámara vuelve a enfocar el mismo ángulo del cuello de la Señora y ella se detiene un momento, gira levemente la cabeza hacia Beto que sigue caminando tras ella y la cámara enfoca sus labios que se mueven pronunciando algo que el espectador no oye, ya que sólo suena la composición de Beethoven. La música, las expresiones de los personajes y las tomas de la cámara crean un efecto romántico, como una especie de danza de despedida en cámara lenta, en la que los dos personajes no llegan a tocarse, pero se buscan, se miran y se despiden.

Las últimas palabras de la Señora están dirigidas a Beto, es posible que le pida algo, ya que luego de esto, el hombre se da media vuelta y enfila hacia la escalera. Otro corte y la cámara una vez más sobre la Señora, solo que ahora la muestra de frente (1:11:26) palidísima y con expresión triste, mirando hacia abajo, abatida. A continuación vuelve a enfocarse a Beto, esta vez de espalda y caminando hacia la escalera; después se da vuelta otra vez hacia la mujer que está tirada en el piso. El suelo de mármol blanco de la entrada de la casa hace las veces de mausoleo para la Señora, guardando en la muerte el cuerpo de quien vivió tanto tiempo ahí.

Luego Beto —con toda parsimonia y sin prisa alguna— se acerca al cuerpo de su empleadora y comprueba que está muerta: no reacciona, está sin pulso y sin respiración. Se toma unos segundos para pensar, hay un corte y a continuación se puede ver a Beto frente a la imagen de Sagrado Corazón de Jesús que todavía cuelga en su pieza a la que agradece por lo que considera intervención divina para la solución de su problema.

A partir de este momento se puede ver un cambio completo en la actitud y en las acciones de Beto. Este es el instante en que se empodera y comienza a poner en marcha el plan que lo llevará a conseguir su objetivo: permanecer encerrado, si no en la casa, entonces en la cárcel. Y usará a la Señora para lograrlo. Tal como si Jesús mismo le hubiese susurrado el plan al oído —inspiración que le agradece—, Beto actúa con calculada frialdad que sólo suspende cuando se despide efectivamente de la Señora: se toma un momento para llorarla (1:14:12) y después le da un beso en la boca (1:15:19). Este gesto, bastante casto, es la culminación de la despedida y de la escena anterior. Como una inversión de la historia de la Bella Durmiente o de Blancanieves, la Señora no despierta con el beso de su “príncipe”, permanece muerta y él se encarga de utilizar su cuerpo.

Ese es el verdadero empoderamiento de Beto, utiliza el cuerpo de la Señora en su beneficio. En el momento en que empuña la pala con la intención de aplastar el cuerpo de su empleadora para fingir un crimen que no realizó, es él quien decide la forma en que ella lo “ayudará” y completa su liberación. En este sentido, se trata también de un empoderamiento propiciado por la mujer —evidentemente ella no accede a que su cuerpo sea golpeado una vez muerta—, pero es quien le da la oportunidad que necesita. Es como si después de todos los años en que Beto entregó su cuerpo al trabajo para la familia, recibiera el cuerpo de la Señora a cambio, como “pago” por su entrega y como forma de liberarse definitivamente del trabajo doméstico —y de cualquier trabajo, tal como era el plan de la Señora con el dinero que le dio antes de morir.

Me parece muy importante destacar que a pesar de la violencia del acto de Beto, de lo brutal que resulta la golpiza con una pala sobre el cráneo y el cuerpo de una anciana muerta, esta violencia se queda en el acto mismo y no me parece que esté motivada por odio, rabia o resentimiento de parte de Beto hacia la Señora. No es que se esté “desquitando” con ella, sino

que es más bien un acto de violencia instrumental que le sirve de justificación para ser encerrado, tal como quiere.

Por otro lado, el dinero que la mujer le entrega para que no tenga que volver a trabajar, cumple esa misión, pero de un modo inesperado para la anciana. Beto lo usa para pagar el “beneficio” de tener una celda privada en la cárcel, garantizando junto con su encierro, su soledad y su tranquilidad. De este modo, efectivamente le asegura el vivir cómodamente. Y también el vivir con otra persona: porque a pesar de que no viven juntos, Lupe continúa con las visitas semanales a Beto en la cárcel.

Porque Beto se asegura de que exista un delito suficiente para encarcelarlo. Si se comprueba que la mujer falleció por causas naturales, es innegable que el hombre al menos es culpable de profanar el cuerpo muerto de la dueña de casa.

Por otra parte, es sugerente constatar que la relación entre Beto y la Señora es bastante más cercana cuando están solos y cuando están protegidos por la casa. En el exterior de ésta, está regida por la severidad y la frialdad, pero dentro de la casa conversan más íntimamente, se tocan, se miran y se conectan. Es esa intimidad la que me permite afirmar que Beto no actúa motivado por el odio, sino más bien a su pesar. Por eso la besa como despedida y quizás también como disculpa y además se asegura de que ella no va a sufrir a causa de sus acciones.

Otro de los temas que gravitan la película tiene que ver con el respeto a los muertos, tradición profundamente arraigada en la cultura tradicional mexicana y que aquí se representa en la celebración del Día de Muertos. A pesar de la agorafobia de Beto, éste se siente obligado a ir al cementerio y participar de la fiesta con sus muertos, pero parece que también se empodera sobre esa obligación o invierte las categorías del respeto a los muertos por la profanación de los muertos, que es exactamente lo que hace con el cuerpo inerte de la mujer; porque aplastar a palazos el cuerpo de la que ha sido la empleadora de toda la vida es claramente una profanación de su cuerpo.

Otra lectura posible es que al momento de atacar el cuerpo de la Señora, Beto no sólo se libera del trabajo doméstico y del deber de enfrentar el exterior amenazante, sino que es una forma de consumar la relación de tantos años con la Señora. El hecho de que le dé un beso antes y la escena que antecede la muerte de la mujer, sugieren una tensión amorosa y sexual entre ambos que es imposible liberar en vida. Si bien, es tremendamente común que los hombres de la familia dueña de casa mantengan relaciones sexuales con las trabajadoras domésticas —muchas veces de manera forzosa—, es menos probable que suceda en el caso de las señoras con sus trabajadores. En el caso específico de *Parque vía*, da la impresión casi indiscutible, de que no existió jamás un acercamiento físico entre los dos personajes sino hasta el final de la relación laboral y es ese el momento que Beto aprovecha para despedirse de ella. Aplastarla con una pala es —observando las diferencias— también una forma muy íntima de relación, de penetración, que de otra forma ha sido imposible. Es el clímax de su relación fallida.

Por otro lado, si aceptamos que Beto entiende a la casa como una especie de extensión de la Señora y como tal, la respeta, la cuida, la limpia y no usa los espacios que anteriormente fueron utilizados por la mujer y su familia —se mantiene en las áreas de servicio, incluso cuando Lupe le sugiere que ocupen otras secciones de la casa—, su salida forzosa de esa casa y de esa familia necesita una despedida, un fin de ciclo. Así como es claro que Beto no volverá a la casa, también parece lógico que la Señora muera dentro del lugar.

Queda, ahora, analizar si es que este empoderamiento de Beto es exitoso y definitivo o, como se propone en la hipótesis de esta investigación, se trata de algo momentáneo que desestabiliza las jerarquías, las invierte, incluso, pero de manera temporal, ya que después se vuelve a imponer el orden colonialista que regula las relaciones laborales domésticas.

En este sentido, *Parque vía* es un desafío. Es difícil establecer claramente las características del poder repentino de Beto sobre su coprotagonista, ya que tiene al menos dos formas de entenderse. Por un lado, es evidente que Beto tiene poder físico y que lo usa en contra del cuerpo de la Señora; pero no para matarla, de hecho, la Señora no nota esa violencia, ese poder que —desde esta perspectiva— es sólo un gesto vacío que no parece tener mayor repercusión sobre su empleadora. Sin embargo, a ojos de la familia y del resto del mundo, Beto sí la mata o al menos, interviene violentamente su cuerpo y eso es un empoderamiento. Además, el efecto de ese poder es definitivo e imborrable, no transitorio como en otros casos: Beto es encarcelado y logra su objetivo completamente. Por tanto, desde este punto de vista, su poder invierte definitivamente las jerarquías de poder y sería un ejemplo que contradice la hipótesis —o al menos, la desafía—, ya que demostraría que es posible para los trabajadores domésticos revertir definitivamente el colonialismo que rige las relaciones entre empleados y empleadores e instaurar una nueva forma de relación. Al menos a nivel de representación.

Sucede de algo semejante en las obras de Donoso, especialmente en *Casa de campo* y en *El obscuro pájaro de la noche*, donde una mujer sobrenaturalmente poderosa, la Peta Ponce, es capaz de encarnarse en distintas generaciones de mujeres que trabajan para la misma familia y va de a poco minando los cimientos de la familia Azcoitía, hasta lograr su disolución completa al final de la novela, luego de tener poder absoluto sobre las mujeres de la familia.

Pero *Parque vía* se mueve en terrenos imprecisos, abre posibilidades contradictorias y sugiere interpretaciones en distintas direcciones. Por lo tanto, también es posible ver como se comprueba la hipótesis en esta película.

Ya había establecido que, según una línea de interpretación, el poder de Beto, a pesar de ser adquirido en último momento, es definitivo y cambia de manera permanente el equilibrio de poder en la relación con la Señora. Esto tiene matices. El primero es que hay que considerar

que el poder de Beto es efectivo sobre el cuerpo de la Señora muerta, por lo tanto, ella no es consciente de ese poder y eso hace que pierda fuerza, ya que no permite aventurar la nueva configuración de la relación entre ambos; en otras palabras, como una de las partes de la relación está muerta, es imposible saber si es que el empoderamiento de Beto influye decisivamente en el futuro de la relación, ya que la relación acaba. Es, entonces, un poder sumamente limitado a un momento específico: el final de la relación, pero no establece de manera duradera un nuevo tipo de relación laboral en el trabajo doméstico, determinado por un trabajador poderoso sobre un empleador sometido.

A esto se suma el hecho de que el empoderamiento de Beto es sólo sobre la Señora, que es la figura más poderosa de la parte de los empleadores, pero no la única. Una vez que el chofer entra a la casa para descubrir lo que Beto ha hecho, se puede asumir que entra en acción el poder del resto de la familia y también de la Ley. Es más, es bastante plausible asumir que Beto cuenta con la acción de ese poder —que entiende superior al suyo— para lograr su objetivo: si la familia no lo denuncia y busca un castigo por su acción, si la Justicia no lo condena, el hombre no conseguiría ir preso y vivir encerrado, que parece ser la idea que motiva su actuar. Así, el empoderamiento del protagonista sigue supeditado al poder de otros, entre ellos, de los empleadores. Es decir, no se han invertido realmente las jerarquías de poder.

En cuanto al resultado de la acción de Beto, la situación también es poco clara. Dentro de la lógica de la cinta, el hombre consigue lo que buscaba. Al apalear el cuerpo inerte de su empleadora y luego informar al chofer que la espera afuera de la casa, el objetivo de Beto es ser acusado de un crimen y en última instancia, quedar preso de por vida, solución ideal para no tener que lidiar con el mundo exterior. La última escena, en la que aparece tranquilamente viendo televisión en su celda privada, mientras se apronta para la visita de Lupe (1:17:45) es la confirmación del éxito de su plan y muestra que Beto logró lo exactamente el tipo de vida que quería y para eso se valió del cuerpo de la Señora.

Por otro lado, si se revisa desde la perspectiva exterior, Beto recibe un castigo por un crimen que no ha cometido y está destinado a estar encerrado en la cárcel por el resto de sus días luego de haber dedicado treinta años al servicio doméstico. Sería, por tanto, un fracaso de su empoderamiento. Esta interpretación —aunque válida— no se sostiene porque claramente no se adecua a la lógica que regula la película, sino a la del “mundo real”.

Esta posición poco clara, esta ambigüedad de *Parque vía* en relación a la hipótesis de este trabajo lejos de presentar un problema, da cuenta de la imposibilidad de contar con absolutos en este tipo de representaciones. Además, es importante rescatar que a pesar de que desafía la hipótesis, no llega a contradecirla completamente: comprende varios puntos en los que la propuesta sigue corroborándose.

En todo caso, resulta enriquecedor contar con un ejemplo que rete la hipótesis, ya que obliga a abrir nuevas perspectivas de análisis y replantear algunos presupuestos. A pesar de todo, me parece que aún en este caso, se mantiene la propuesta.

Así, *Parque vía* muestra una cara distinta del trabajo doméstico —de hecho, el que sea un trabajador y no una trabajadora, le da un matiz diferente— y en especial de la relación entre los involucrados en esta actividad. En esta obra mexicana, se mantienen las dinámicas tradicionales de relación, marcadas por el colonialismo, hasta casi el final, que presenta un vuelco inesperado no solo en la acción, sino en la relación misma.

Las diferencias étnicas como estrategia de representación, por su parte, son mucho más pronunciadas que en otras obras y están complementadas por las diferencias de género entre los coprotagonistas. Se explotan visualmente desde el comienzo de la cinta para diferenciarlos y establecer las distancias propias que debe haber en una relación laboral de este tipo, y también potencian el colonialismo del que esta clase de trabajo es tributario en América Latina: ella encarna completamente lo que se podría entender como “biotipo europeo” —asumiendo esta categoría en su sentido más amplio: piel muy blanca, rasgos finos, ojos claros— mientras que él es un maravilloso exponente del mundo indígena latinoamericano: piel cobriza, pómulos salientes, nariz ancha, ojos pequeños y oscuros como su pelo abundante. Lo interesante es que en las escenas en que se produce un acercamiento entre ambos personajes, esas diferencias se desdibujan. Mediante estrategias técnicas como el trabajo de la luz, contraluz y sombra así como el encuadre, se matizan las diferencias para producir el efecto de una igualdad aparente; en especial cuando la Señora intenta ayudar a Beto o agradecerle sus años de trabajo.

La película muestra la relación entre empleadores y trabajadores domésticos fuera del ámbito común en el que esta se da. En otras palabras, no se presenta la relación cotidiana dentro del hogar, como si sucede en *La nana*, sino en condiciones especiales: el trabajador y la dueña de casa no viven en el mismo recinto, no interactúan diariamente. A esto se suma el detonante que es la venta de la casa, lo que fuerza la salida de Beto del lugar donde ha vivido y trabajado por treinta años y el término abrupto de su relación personal y laboral con la dueña de casa. Desde el comienzo se ve que la relación cae dentro del esquema tradicional, pero hacia el final, empiezan a borrarse algo las jerarquías de poder, se adivinan algunas atracciones amorosas, acercamientos que en algo configuran el empoderamiento de Beto, pero que no logran anticipar el final abrupto del film.

Existe un empoderamiento evidente, violento, completo y determinante del trabajador sobre su empleadora —de hecho, en esta representación es donde con mayor propiedad se puede decir que el empleado se empodera *sobre* su empleador y ejerce ese poder *contra* ella,

contra su cuerpo mismo y de manera física— y el resultado de ese empoderamiento va en directo beneficio del trabajador.

En cuanto al efecto de ese empoderamiento y a la pregunta sobre si es capaz de invertir las jerarquías de poder y eliminar el colonialismo que afecta las relaciones en el trabajo doméstico, esta obra es menos clara y, como dije, puede interpretarse en distintas direcciones, lo que abre el debate de esta tesis, pero manteniendo su propuesta central. En *Parque vía* el poder del trabajador doméstico, aunque efectivo y definitivo en su acción, es transitorio y no logra revertir completamente las jerarquías de poder. Se mantiene, a pesar de la acción de Beto, el *status quo* de las relaciones laborales al interior del hogar, con los mismos de siempre en el lugar de poder y los mismos de siempre en sumisión.

SEXTO CAPÍTULO: LA NANA: EL PODER TEMIBLE Y ENFERMO

Existe sólo un puñado de películas chilenas que hayan tenido el reconocimiento que alcanzó esta cinta de Sebastián Silva, pero ninguna como ésta logró abrir e instalar el debate sobre el trabajo doméstico en distintas esferas de la sociedad chilena.

Me parece que es porque toca una fibra importante de la sociedad chilena y que lo hace desde una representación que busca ser realista y verosímil, con todo lo discutible que puedan ser estas categorías asociadas a una película. Es, claramente una ficción, pero retrata situaciones reales y lo hace de tal forma que logra que muchos se identifiquen con la situación o con los personajes. De hecho, esta parece ser una de las razones que permiten entender la aparición el debate desarrollado a raíz de la cinta, ya que esta historia podría extrapolarse — con algunos cambios en la situación económica de las familias contratantes— a un sector bastante amplio de la sociedad chilena, en el aspecto más íntimo, familiar y doméstico.

El carácter masivo del cine permite una llegada mucho más amplia y eso explica también la cantidad de publicaciones acerca del trabajo doméstico que apareció después del estreno de la cinta en Chile. Se discutía sobre el trabajo doméstico y la nana como institución en revistas femeninas, revistas académicas, columnas de opinión, cartas en el diario y conversaciones privadas. Nada como el éxito y reconocimiento extranjero para motivar la discusión a nivel nacional. ¿Qué se discutía? Sobre las nanas, su situación, su importancia, la necesidad de mejorar las condiciones laborales, etc. Por supuesto que cada publicación tiene el sello de su autor y las propuestas se enfocan en distintos aspectos, tal como se puede constatar en el segundo capítulo de esta investigación, al momento de revisar la bibliografía primaria acerca de *La nana*. No es ninguna novedad que una de las claves del debate es la mirada con la que cada uno se acerca al tema. Naturalmente, lo mismo sucede con la película.

Se trata de una representación, y en cuanto tal necesariamente implica un punto de vista desde el cuál se enfrenta la realidad. En este caso, es el de su director, Sebastián Silva Irarrázabal. Los dos mundos que conviven dentro de la misma casa en esta cinta y en todas las cintas del corpus —el de los empleadores y el de los empleados— son un reflejo de la realidad latinoamericana y el director de esta cinta pertenece a uno de ellos. Podría investigarse su biografía personal y acceder a entrevistas en busca de detalles que permitan localizar al director en alguno de los dos lugares. Sin embargo, hay un gesto del director que casi pasa desapercibido al final de la cinta: puede verse en pantalla una fotografía en la que aparecen dos mujeres vestidas con el delantal de trabajadora doméstica bajo la leyenda “A Jeannette y Marisol” (1:29:09). A pesar de que no está evidentemente establecido, es posible conjeturar que Marisol y Jeannette fueron o son trabajadoras domésticas relacionadas con Sebastián Silva. Buscando una confirmación de esta idea, di con una entrevista realizada a Silva a raíz de *La*

nana en 2009, en la que se refiere a estas dos mujeres, sus nanas y las primeras en ver la cinta. En esa entrevista se establece hasta qué punto se trata de la representación de la propia experiencia del director con las trabajadoras domésticas de la casa de sus padres y cómo marcaron parte de su infancia.

En la entrevista y en la dedicatoria final, no sólo reafirma el carácter “realista” de *La nana*, basada en personajes reales, sino que también “muestra sus cartas” al establecer que pertenece o perteneció al mundo de los empleadores. Esto resulta vital para la propuesta que estoy desarrollando, ya que permite una especie de *mise en abyme* de la representación de la relación entre trabajadoras de casa particular y la familia dueña de casa. De cierto modo, está representada la relación entre Silva y las mujeres que trabajaron en su casa, tributada al final de la cinta con una foto de las mujeres y la dedicatoria, y dentro de eso, el relato enmarcado que es el guión propiamente tal y que está motivado por esa experiencia; una versión y una mirada específica y de una de las partes involucradas de una relación real.

¿Qué dice de Sebastián Silva *La nana*? Probablemente mucho. Pero lo realmente interesante es qué dice de la relación entre Sebastián, Jeannette y Marisol⁵⁵. Los dos mundos involucrados están representados, pero esa representación está determinada por la visión del director. Es posible conjeturar desde el título de la película, que dirige inmediatamente el foco sobre una de las partes, predisponiendo al espectador hacia un personaje en específico: la cinta es sobre Raquel y su comportamiento “anómalo” dentro de la lógica tradicional que regula la relación entre empleados y empleadores al interior del hogar. Al referirse a la mujer que inspiró el personaje de Raquel, Silva comenta:

Era otra autoridad. Una enemiga, al igual que mi mamá y mi papá. Gracias a esa fricción, no ignoré su presencia amenazante. Cuando me fui, me cayó la teja. ¿Qué nivel de amor siento por la nana? ¿De qué forma se parece al amor que siento por mis padres, por mis tíos, por mis hermanos? Ella ha estado conmigo por 15 años, más que varios de mis hermanos. Y sin embargo existía esa distancia, que tiene que ver con las clases sociales y su torpeza, el terror que sienten de unirse en algo honesto. (Escobar, 2009, s/n).

En la misma entrevista se establece que “los sentimientos del personaje de Camila (...) son, en parte, el reflejo de los sentimientos que tuvo el propio director en su momento” (s/n). Por tanto, queda claro que lo que se representa es en gran parte la experiencia de Silva, su relación con las trabajadoras de su casa y en general la relación entre su familia y las nanas, desde el punto de vista de Silva como perteneciente a esa familia: “A la familia, la película le gustó. Silva dice que funcionó como una terapia” (s/n). Entonces, tenemos una familia real que vive en la misma casa en que se filmó *La nana* y en la que trabajan dos mujeres reales y al menos una de

⁵⁵ El director como perteneciente a la familia dueña de casa en la que trabajan o trabajaron Jeannette y Marisol, cuyas fotos aparecen al final de *La nana*, como tributo.

ellas tiene una relación conflictiva con los dueños de casa. Todo eso ha sido plasmado en la película, desde el punto de vista de un miembro de la familia.

La relación es tan compleja, que el director la define usando conceptos tan diversos — hasta contradictorios— como “enemiga”, “presencia amenazante” y “amor”. Más aún —y esto resulta crucial—, la considera una autoridad, es decir, reconoce su poder. Un poder temible, amenazante y que probablemente causó disrupciones al interior del hogar de la familia Silva similares a las que aparecen en la cinta. Un poder que se percibe en la realidad y se representa en la ficción, pero siempre desde la perspectiva del mundo de los empleadores. Es ese mundo el que mira, el que interpreta la realidad y las reacciones de los involucrados en la relación y luego las reelabora en la película. De esta manera, lo que aparece en pantalla es el resultado de lo que un representante del mundo de los patrones percibe y elabora acerca de las relaciones interpersonales entre empleados y empleadores dentro de la casa.

Esto es significativo porque necesariamente tiñe la forma en que se desarrolla la película y, en este caso en particular, muestra también las incomodidades, las tensiones, los miedos que surgen en uno de los grupos cuando el que debiera estar sometido se empodera. En otras palabras, a partir de esta información y considerando el carácter hasta cierto punto autobiográfico de *La nana*, es posible ver el problema que supone para el grupo de los empleadores el empoderamiento del grupo de los empleados, la inversión de las jerarquías de poder dentro del ámbito doméstico. Es importante, entonces, tener en cuenta que se trata de una mirada definida y que eso se reflejará en los distintos planos de sentido desde los que me interesa abarcar el análisis de esta cinta.

A modo de breve resumen, *La nana* retrata la historia de Raquel, una trabajadora doméstica que lleva más de 20 años en la casa de los Valdés. La cinta muestra el momento en que las relaciones al interior de la casa se han desgastado al punto de hacerse casi insostenibles: Raquel está enferma, sobrepasada de trabajo y en constante conflicto con la mayor de los hijos; al mismo tiempo, es posible ver el inmenso poder que tiene sobre la casa y la familia. Frente a esto, la dueña de casa se ve en la necesidad de traer a otra trabajadora que ayude a Raquel, solución absolutamente inaceptable para esta última, que la considera una intrusión en su territorio y hará todo lo que esté a su alcance para evitar que llegue una compañera o lograr que se vaya, si ya está en la casa. La protagonista consigue que dos trabajadoras renuncien hasta que sufre un colapso que la obliga a quedarse en cama por razones de salud y llega una nueva empleada, Lucy. La nueva se transformará en la amiga de Raquel y la ayudará no sólo a recuperarse de su enfermedad, sino que a convertirse en una persona feliz. En el camino de su renovación, junto con su amargura, Raquel pierde también su poder y se convierte en la nana ideal.

1. PLANO VISUAL

Parte del éxito de *La nana* está dado por lo cercanos y creíbles que resultan sus personajes, la manera en que las expresiones de los protagonistas —especialmente los *close ups* a sus miradas— reflejan sus pensamientos, sus emociones y sus planes, muchas veces oscuros.

Así, un primer y evidente acierto es el del *casting*, a cargo de Cristina Aburto. El *casting*, como elemento de análisis es también un primer puente entre la realidad, la experiencia o simplemente la idea desde la que parte el director y la representación que se espera construir con determinados personajes. Es evidente —y hasta necesario— que existe un sesgo al momento de escoger a los protagonistas. En este caso particular, hay ciertos actores y actrices chilenos o peruanos que pueden hacer el papel de trabajadora doméstica y otros que pueden hacer el de miembro de la familia empleadora.

Se trata de un trabajo fino que da en el clavo con los actores seleccionados. En este punto, cabe destacar que esta cinta fue concebida con su protagonista definida. En una entrevista concedida a la versión online del diario La Tercera, el director afirma que “Si no teníamos a Catalina Saavedra no teníamos película. El guion fue hecho con ella en la cabeza.” (González, 2009, s/n). Y es que esta actriz chilena, quizás a fuerza de encarnar una y otra vez a trabajadoras domésticas en teleseries y otras⁵⁶, ha dado con la fórmula perfecta que combina su aspecto físico, el tono de voz, la expresión corporal y todo el resto de los aspectos necesarios para encarnar un personaje tan bien logrado.

Por otro lado, la elección de Claudia Celedón para el personaje de Pilar Valdés, la empleadora, es también un ejemplo de la diferencia étnica como estrategia de representación. Si bien, Catalina Saavedra no puede clasificarse de buenas a primeras como perteneciente a algún pueblo originario chileno, su aspecto en general es el del mundo popular chileno, mestizo, de rasgos que combinan mucho de indígena y algo de europeo. Esto es mucho más evidente en el personaje de Mercedes, la trabajadora peruana. Ella es interpretada por Mercedes Villanueva, cuyos rasgos son indígenas, así como su tono de piel cobrizo.

Frente a ellas contrasta Celedón, con su piel blanca, ojos verdes, pelo castaño claro y rasgos suaves, un aspecto físico mucho más cercano al mundo europeo. En este punto vale la pena volver a la entrevista al director realizada por Marcela Escobar, ya que ahí hace referencia al personaje de Claudia Celedón: “... se parece a propósito a la madre del director, en el color de pelo, en las ropas, en el oficio” (s/n). Así, junto con intento de verosimilitud imprescindible para una película de estas características, hay una intencionalidad de representar lo más

⁵⁶ “El problema es que Catalina ya no quería hacer otra nana más en su vida. Había encarnado como a siete (contando la de la serie Los Venegas) y estaba chata [sic]. Pero finalmente leyó el guión y le gustó tanto que aceptó” (González, s/n).

precisamente la situación que se vivió en la casa de Silva: el actor que encarna a Lucas, uno de los hijos de la familia, es el hermano de Sebastián Silva.

También es una forma de reafirmar que los dos mundos a los que he hecho referencia son tremendamente fijos y han estado operando durante muchas generaciones en las distintas sociedades latinoamericanas. El hecho de que ambos grupos estén tan estrictamente definidos y fijos no sólo ha ayudado a mantener la poca movilidad dentro de trabajo doméstico —una vez que se entra en esta actividad laboral, casi no existen posibilidades de salir de ella— sino que demuestra que la diferencia étnica es una estrategia de representación no sólo común, también necesaria en las representaciones sobre el trabajo doméstico y genera dos polos entre los que se produce un forcejeo por el poder: la mayoría de las veces se encuentra en manos de los dueños de casa, pero cuando cambia de lugar, se desestabiliza tanto la relación que suceden desajustes como el que retrata Silva en esta cinta.

Por último, el hecho de que la existencia misma de la película haya estado supeditada a conseguir a Catalina Saavedra para el papel de Raquel, además de la explicación que da Silva al respecto del talento de la actriz, también obedece al encasillamiento de Saavedra en un rol —tanto así que ella misma quería dejar de interpretar trabajadoras domésticas. La pregunta que surge es ¿por qué hay una actriz chilena que encarna nanas una y otra vez? ¿Qué existe, a nivel consciente e inconsciente, en la audiencia chilena y en quienes hacen cine en este país que determina que una actriz definida sea la adecuada para trabajadora doméstica? Puede ser que el hecho de que ya haya interpretado el rol en otras ocasiones haga más fácil para los espectadores asociarla a ese rol nuevamente. Pero puede ser también, que su aspecto físico y la forma en que lleva a cabo el rol sean los más “realistas” o “adecuados”, dando cuenta de que lo que podríamos llamar “biotipo de la asesora del hogar” y la forma en que ésta debe actuar —en la realidad y en el cine o la televisión— están profundamente arraigados en la sociedad que recibe las representaciones.

En otras palabras, resulta significativo que el director de la película —que se confiesa parte de uno de los dos grupos que integran el mundo del trabajo doméstico— determine quién puede representar a cada uno de los personajes siguiendo el mismo modelo que rige las relaciones domésticas en el mundo real. Es decir, se perpetúa también en la representación y esto se hace a través de quienes tradicionalmente ostentan el poder: los empleadores o dueños de casa. Nuevamente, hay una idea para la representación de trabajadores domésticos y para empleadores y eso viene desde las raíces colonialistas del trabajo doméstico en América Latina.

Otro de los aspectos que configuran el plano de visual de una película es el vestuario de los personajes. El esquema para análisis fílmico propuesto por John Gibbs, que funciona como guía del análisis más amplio que estoy desarrollando, también considera el vestuario como parte significativa de la puesta en escena.

En términos generales, pueden verse dos tipos de vestuario en esta película: el de la familia y el de las trabajadoras. El primer tipo puede definirse como sobrio y elegante, acorde a lo que se esperaría de una familia de clase alta tradicional en Chile: fino, pero sin ostentación. El otro tipo es más bien práctico y funcional, ligado a las exigencias propias del trabajo doméstico. Este tipo de vestuario no deja espacio para la individualidad; hasta la ropa interior que podemos ver de Raquel es cómoda y funcional, sin un dejo de coquetería.

Hablar de trabajo doméstico y vestuario en América Latina, es habar de delantal, el uniforme de las trabajadoras y del simbolismo de su uso. Se trata de una prenda distintiva que también podríamos llamar icónica. No es sólo el uniforme de la trabajadora, sino que es también una señal identitaria de ese grupo, lamentablemente, una identidad de la que no se está orgullosa. De acuerdo a lo propuesto en capítulos anteriores, el delantal de trabajadora doméstica es lo que define ante la familia y ante el resto de la sociedad, no sólo su trabajo, sino el estigma de una condición servil y una posición social determinada, determinante y prácticamente inamovible.

No es lo mismo el delantal que usa una trabajadora doméstica que el que usa una educadora de párvulos, un carnicero o una enfermera. En este caso, el delantal es también una marca de inferiorización y resabio del colonialismo —ese mismo que hacía que la empleada indígena acompañara a la señora en la calle y mostrara una actitud de respetuoso sometimiento en el siglo XVI—, y como tal, muchas veces es llevado a regañadientes.

Raquel aparece desde la primera escena vistiendo su delantal. No parece haber mayor conflicto para ella en el uso de esta prenda, un uniforme que ha llevado por los más de veinte años que ha trabajado en la casa de la familia Valdés. Sin embargo, con Lucy —el personaje de Mariana Loyola y que actúa como antítesis de Raquel— la situación es menos natural. Hay dos ocasiones que dan cuenta de aquello. La primera es a la llegada de Lucy a la casa: se escuchan las voces en *off* de Pilar y Lucy y ésta le pregunta a su empleadora si debe ponerse el uniforme en ese momento o después (0:57:00), ya que no sabe bien cómo funciona el sistema del trabajo doméstico —dando a entender que es la primera vez que ella trabaja en ese rubro. Unos segundos después vuelve a aparecer el tema, esta vez por parte de Pilar que le pregunta directamente a Lucy por el delantal. Esta vez aparecen ambas en pantalla conversando y Pilar la insta a usar el uniforme “para que no ensucies tu ropa” (0:57:42). Poco después, la vemos vestirse con el delantal y mirarse al espejo con una expresión que mezcla la tristeza y la resignación, pero que el personaje —fiel a su estilo optimista— supera rápidamente (0:58:38). Puede entenderse que en el momento en que Lucy se pone el delantal y se ve en el espejo con ese uniforme y toda su carga simbólica, asume que ha tomado un trabajo que no le gusta y que considera temporal: “mire, Raquel, no se preocupe, ¿ya? Yo no me voy a quedar toda la vida a vivir en esta casa, me muero” (1:02:09), a diferencia de Raquel, que ha hecho de su trabajo su vida y no pretende salir de su casa ni dar espacio a otra trabajadora, que ve como una amenaza. Resulta relevante también destacar que el espectador ve a Raquel con delantal

desde el inicio de la cinta; es decir, se pone en evidencia de un modo visual que ella es la nana y siempre lo ha sido, ya que el sólo hecho de vestir esa prenda, la distingue del resto de los personajes en escena y la sitúa no sólo en un lugar físico —la cocina—, también social, económico y cultural.

Por su parte, Lucy se convierte en nana al vestirse, pero aclara casi inmediatamente que se trata de una situación temporal. Es decir, hay una mujer que tiene la libertad de entrar y salir de un rol, mientras que otra está determinada a quedarse en ese papel, en ese trabajo.

Es quizás esa diferencia, relatada tan delicadamente en esta película, lo que determina a cada personaje. El paso de Lucy por la casa es fugaz y transformador, lleno de alegría y ligereza. La presencia de Raquel es una constante que ha ido deteriorando las relaciones familiares y estableciendo un juego de poderes entre la trabajadora y las mujeres de la familia, lo que ha sido posible porque ambos “bandos” están establecidos y funcionan de manera fija por años. Raquel no trabaja como la nana, es la nana y a eso se reducen su vida y sus relaciones sociales.

Desde el punto de vista simbólico, el hecho de que una de las trabajadoras aparezca fija en su rol y las otras tengan un carácter pasajero —Mercedes, la nana peruana, Sonia, la nana de la madre de Pilar, la dueña de casa y Lucy, la transformadora— muestra la poca movilidad laboral del trabajo doméstico en la vida real, pero también la situación vital y emocional de Raquel, que es lo que se intenta destacar en la cinta: el caso de Raquel no es lo normal. El carácter excepcional de esta mujer y lo que eso implica para la familia dueña de casa tiene directa relación con el poder que ella ejerce en la casa y sobre la familia: el problema que tiene la familia con Raquel, el problema que se representa en esta película es justamente lo que se propone en esta investigación: el empoderamiento de una trabajadora doméstica sobre sus empleadores. El poder de Raquel es un problema para quienes viven en la casa y es entendido por los patrones como algo negativo. Más aún, es representado como algo negativo dentro de una película dirigida por alguien que en algún momento fue “víctima” de ese poder, estando en el lado de los empleadores.

Resulta interesante consignar que ese poder se ejerce con el delantal. Raquel es poderosa cuando está dentro de su ámbito de influencia: cuando está dentro de la casa y en su rol de trabajadora, es decir, con su delantal. Existen tres ocasiones en las que aparece con otro vestuario: cuando sale en su día libre, cuando viaja al campo invitada por su amiga Lucy y al final de la cinta, cuando sale a trotar. Me interesa establecer la relación entre vestir el delantal y tener poder al interior de la casa, relación que resulta indiscutible en el personaje de Raquel.

El gesto de vestirse con el delantal tiene raíces mucho más profundas y un simbolismo muy potente que aparece en varias ocasiones a lo largo de *La nana*. Así como Lucy se convierte en nana al vestir el delantal y asume una determinada identidad a través de esta vestimenta, hay escenas de la película en que Raquel se viste con ropa de la señora, del mundo de los empleadores. Lo que resulta vital de esta situación es que la operación de

vestirse con ropas de otro y asumir esa identidad es reversible sólo para un grupo o para algunos personajes, ya que para otros es virtualmente imposible salir del rol y la ropa que les han sido otorgados.

Me detendré un momento en las escenas relacionadas con el intercambio de ropa, porque constituyen un núcleo importante de sentido no sólo en la película, sino también para la propuesta de esta investigación. El hecho de vestirse con las ropas de otro, el asumir —al menos de manera visual— la identidad de otro, es también una forma de tomar su lugar, desestabilizar las jerarquías que pueden regir la convivencia cotidiana, incluso de empoderarse de ese otro. En muchos casos se trata, además, de una operación hecha en secreto, una transgresión.

La cinta comienza con la tensa e incómoda celebración del cumpleaños de Raquel por parte de la familia. En este momento, la trabajadora recibe varios regalos de parte de los miembros de la familia, pero se hace hincapié en el que le regala la señora. La película avanza unos minutos hasta llegar a la escena en la que Raquel está abriendo sus regalos en la soledad de su pieza, una vez terminado el trabajo del día. Abre el regalo de la señora, sabiendo que se trata de un chaleco —Pilar, la dueña de casa se lo adelanta al entregárselo (0:04:47)— y lo primero que hace es revisar la etiqueta de la prenda, para luego, en un evidente signo de desprecio, tirarlo al suelo (0:10:21). Para entender cabalmente la profundidad del gesto, hay que recordar que Raquel es la encargada de lavar, planchar y guardar la ropa de toda la familia: sabe exactamente qué tiene cada uno y de qué marca. Es muy razonable asumir que la reacción que se ve en pantalla corresponde a la frustración y la humillación de recibir un regalo de una marca inferior a la que usan los miembros de la familia: la dueña de casa, en particular. Considerando que el mundo asfixiante del trabajo doméstico se divide en sólo dos grupos: la familia y los trabajadores, el vestuario, como ya hemos visto, es una de las marcas más evidentes para clasificar a las personas en un grupo o el otro. Esto deviene, finalmente, en que existe un tipo de ropa y de marca que es “adecuado” para un grupo y otro que es el que corresponde al otro grupo. Así, las marcas caras quedan reservadas a quienes tradicionalmente pueden pagarlas, la familia dueña de casa; y las marcas más baratas son para las trabajadoras. En *La nana*, esta convención es puesta en duda e incluso refutada, lo que demuestra también que el empoderamiento de Raquel tiene imbricaciones profundas y complejas, que desestabilizan las jerarquías de poder en diversos niveles.

Concretamente, me refiero a lo que sucede con los otros dos chalecos que tienen gran protagonismo en esta película: el de Pilar y el que luego se compra Raquel. El chaleco de Pilar aparece unos pocos minutos después en la película, cuando se ve a Raquel en sus actividades cotidianas en la casa, una de las cuales consiste en ordenar la ropa de sus empleadores. De este modo, aparece dentro del closet de los dueños de casa guardando la ropa y se detiene al ver un chaleco de Pilar. Se trata de una prenda muy similar a la que ésta le regaló, pero es evidente que es de mejor calidad y de una marca mucho más fina. Es decir, Raquel ha recibido

la versión barata e inferior de la misma ropa que usa Pilar. En este punto, parece tenderse un puente entre esta representación, entre esta ficción y la realidad de muchas trabajadoras que, como vimos, tienen que vivir la situación degradante de la diferencia bajo un mismo techo; aquellas que deben comer algo distinto a lo que comen los patrones, aquellas que duermen en una pieza inferior a las del resto de la casa, aquellas a las que no se les permite usar los muebles de la casa, todas y todos los trabajadores domésticos que reciben directa o veladamente el mensaje de su inferioridad frente a la familia para la que trabajan.

Raquel revisa expresamente la marca de la prenda y luego, en un momento de intrusión, transgresión y atrevimiento que quedan en secreto, se prueba el chaleco de la señora y lo modela frente al espejo del *walking closet* inmenso de los dueños de casa (0:19:30). Si bien, a ojos del espectador las dos prendas se ven prácticamente iguales, hay una diferencia conceptual gigante entre el de Pilar, comprado en una tienda exclusiva y el regalo que recibe Raquel. En este contexto, el chaleco de la dueña de casa —no por su apariencia o su calidad— sino por su marca exclusiva, se convierte en un objeto de deseo para Raquel, casi un capricho o un gusto que se concede a sí misma, desestabilizando la jerarquía que establecía el tipo de tienda en la que ella puede comprar su ropa o más allá, la marca de ropa que ella puede usar, considerando que su empleadora le regala algo de ese estándar y no de la marca que compra para sí.

Esta escena es importante en distintos niveles. En primer lugar, da cuenta de uno de los miedos casi inconfesables de los empleadores: la intromisión de los empleados en su mundo más íntimo. Una de las manifestaciones más comunes de ese miedo es el sentir o sospechar que los trabajadores roban. Evidentemente, el hecho de que Raquel se pruebe un chaleco de Pilar dista muchísimo de un robo, pero es una intromisión. Sugerentemente, este tipo de gesto se repite en otras representaciones: lo veremos también en la cinta boliviana *Zona Sur*, cuando el mayordomo se baña en la tina de la dueña de casa y usa sus cremas para la cara y en *Parque vía*, con el empleado usando el jacuzzi de la casa. Es que los trabajadores habitan el espacio más íntimo y tienen acceso a todo: a las cosas y, especialmente, a los secretos, de los que muchas veces son también los guardianes. Esa es otra es una de sus grandes fuentes de poder. También lo es para Raquel, como lo explicaré en detalle un poco más adelante.

Por otro lado, el hecho de que Raquel se fije en la marca del chaleco de Pilar, se lo pruebe y se mire al espejo mientras lo hace, remite a una muy antigua operación ligada al carnaval: el vestirse con ropas de otro y asumir la identidad de esa otra persona. Aquí es importante destacar otro detalle que puede pasar desapercibido: Raquel no se prueba el chaleco que le regaló la señora, simplemente lo descarta de plano; podría decirse, entonces, que se niega a aceptar no sólo el regalo y la humillación velada que significa, sino que se niega a ser la mujer que usa esa ropa, a vestirse de esa persona que su empleadora asume que es. Se trata, entonces, de una rebeldía, de un empoderamiento que se enfrenta —aunque sea en secreto— a la imposición que le dicta el lugar y la ropa que debe ocupar. Y ese

empoderamiento es exitoso, ya que al menos en cuanto al chaleco, Raquel no usa el que le dan, sino el que ella escoge, y escoge el mismo de la señora.

De la misma forma en que Lucy se transformaba en nana al ponerse el delantal, Raquel podría transformarse en señora al probarse el chaleco. Ya establecí que el trabajo doméstico, en la realidad laboral latinoamericana, es una actividad que históricamente ha tenido casi nula movilidad: una vez que un trabajador entra en este rubro, es prácticamente imposible que pueda optar a otro tipo de trabajo. De esta manera, el delantal se transforma en un estigma no sólo del tipo de trabajo que se realiza, sino porque una vez puesto y usado como uniforme, no se puede sacar. Al vestirse con el delantal de trabajadora doméstica, una mujer se transforma definitivamente en nana —excepto Lucy, cuyo caso ya detallaré. ¿Sucedec lo mismo al ponerse ropa de “señora”? Lamentablemente, no.

Al igual que en el carnaval, la transformación es momentánea y forma parte de la lógica de este: sujeta a un tiempo y un espacio determinado, bajo la figura del disfraz. Raquel se prueba el chaleco y se empodera no sólo de la prenda de vestir —de la que más bien se “apodera”— sino de la identidad de una mujer que puede comprarse y usar ese tipo de ropa. En ese sentido, el empoderamiento y transformación es exitosa, ya que, como veremos unos minutos más adelante en *La nana*, la protagonista aprovecha su día libre para dar el paso siguiente en este apoderamiento/empoderamiento. Es así como la vemos, por primera vez fuera de la casa, caminando por Alonso de Córdoba, uno de los barrios comerciales más lujosos de Santiago. Su destino: la tienda en que Pilar compró su chaleco. Su objetivo: comprarse uno exactamente igual. Puede verse una mezcla de orgullo, dureza y resentimiento en Raquel las dos veces en que viste el chaleco: cuando se prueba el de su patrona y lo modela frente al espejo de ella y cuando ve su reflejo en el espejo al probarse en la tienda el que fue a comprar (0:25:12). Se trata, entonces, de un empoderamiento económico de la trabajadora, que le permite igualarse en eso a su empleadora: ambas, mujeres que trabajan y que pueden permitirse comprar ropa en tiendas de lujo. De esta forma, Raquel borra esa diferencia entre ambas, se sitúa a la misma altura que Pilar y se da el lujo de “devolver” la humillación. Así, entre comillas, ya que Pilar probablemente nunca se enterará de que su nana descartó el chaleco barato y se compró el caro, el mismo que ella. Esto lleva de vuelta al núcleo de esta investigación: hay un empoderamiento, hay una desestabilización de las jerarquías de poder —en este caso, se igualan a través de la adquisición de un mismo artículo de lujo—, pero no llegan a invertirse definitivamente: Pilar no sabe de las compras de Raquel, no imagina que su nana puede costear la misma ropa que ella. Y, lo que es más importante aún, es que a pesar de que ambas tienen el mismo chaleco, sigue existiendo una diferencia insalvable entre ellas: Raquel sigue siendo la trabajadora doméstica y esa situación no cambia por la ropa con la que se vista o la que pueda comprar. Se trata, entonces, de una ilusión momentánea, tal como lo que sucede con los disfraces en el carnaval.

Existen otros casos en que se produce esta misma situación; uno de ellos es la novela *La rebelión de las nanas*, de Elizabeth Subercaseaux. Hacia el final de esta novela, un grupo de trabajadoras domésticas decide organizarse y hacer una marcha por una de las avenidas principales de Santiago para exigirles mejores condiciones laborales a sus empleadores. Uno de los principales problemas que tienen que enfrentar durante la organización de esta marcha es la manera de evitar que los Carabineros las detengan; la solución que encuentran es tan sencilla como brillante: se vestirán como las señoras:

Basta con ponerse un pantalón gris, un chaleco, una chaqueta gris más oscurita, zapatos negros con una franja gris, cartera del mismo tono y un pañuelo de seda negro con azul marino y otro poco de gris y listo. O una falda negra, una blusa color cremita una chaqueta negra y un pañuelito perfumado (...) y la pinta de patrona no te la despinta ni el papa (169-170).

Vestidas de señoras —en todo el sentido de la palabra—, tanto Raquel como sus colegas literarias, se transforman en sus empleadoras, pero el efecto dura sólo unas horas, antes de que los demás se den cuenta de que se trata de las nanas y no sus patronas las que están protestando.

En este punto, el refrán que dice “el hábito no hace al monje” resulta adecuado para describir lo que sucede. Pero hay que tener en claro que esto sólo sucede en uno de los dos lados y esa diferencia —que no sólo tiene que ver con el vestuario, sino con el acceso histórico al poder y la herencia del colonialismo— es lo que explica que el empoderamiento de los trabajadores domésticos y la desestabilización de las jerarquías de poder que eso representa, sean sólo temporales y no logren borrar las diferencias o revertirlas definitivamente en favor de los trabajadores. Porque el delantal sí hace a la trabajadora, pero la ropa cara, no hace a la señora.

Y ya que estamos hablando de refranes, hay uno que —con toda su brutalidad— parece encajar perfecto con *La nana*. Si Raquel, aun cuando se prueba la ropa de su patrona y aun cuando puede comprar la misma ropa en la misma tienda de lujo que su patrona, no deja de ser trabajadora doméstica y no puede convertirse en “señora”; entonces, la cinta parece decir “aunque la mona se vista de seda, mona se queda”. A esto hay que agregar que pese a que la protagonista es poderosa en diversos aspectos a lo largo de la película, al final aparece completamente desarmada, convertida en la trabajadora ideal para sus empleadores: feliz, devota y deportista. Quizás eso es lo que se esconde detrás de la máscara de gorila que figura una y otra vez en esta película y se relaciona de distintas maneras con la protagonista.

Aparece por primera vez cuando Lucas la tiene puesta mientras persigue a sus hermanos más pequeños y éstos corren hacia Raquel que viene llegando a la casa después de su día libre (0:26:02). Ella los tranquiliza diciéndoles que es sólo una máscara, abrazando a los más chicos y preguntándole a Lucas con quién está Pilar. Es un momento de complicidad entre

los niños y la nana, en donde ellos la buscan para que los salve del gorila que los persigue —y no a su madre que está ocupada— y ella les da esa contención, les pregunta si comieron y los lleva a la cama. En ese momento, a pesar de que Lucas ha estado asustando a sus hermanos, Raquel no lo regaña, se limita a decirle que se detenga y a explicarles a los niños que es un juego. La escena se repite un poco más adelante: nuevamente vemos a los niños escapando de Lucas que los persigue enmascarado, pero esta vez es Mercedes —la recién llegada nana ayudante peruana— quien interviene, regañando a Lucas por asustar a sus hermanos (0:30:08). Para Raquel esto es una ofensa directa y una brutal intromisión en su terreno personal: son “sus” niños y al que le llama la atención es a “su regalón”. No pierde la oportunidad de hacérselo saber a Mercedes: “Ya te expliqué bien cuáles eran tus tareas, los niños déjamelos a mí.” (0:30:14). El problema es que frente a la actitud prepotente de Raquel y la sumisión casi asustada de Mercedes, Lucas interviene a favor de esta última, causando mayor molestia en Raquel, que se ve doblemente traicionada y trata de reafirmar su lugar: “No, es que no quiero que se confunda. Aquí no estamos en Perú.” (0:30:26). Y frente a esta respuesta, Lucas reacciona aún peor, llamándole él la atención a Raquel y faltándole el respeto: “¡Putá, Raquel, hueón, que te poní hueona! (sic)” (0:30:31). Es notable la manera en que Catalina Saavedra logra concentrar en su expresión la rabia, la desilusión y el dolor de verse traicionada y maltratada por su favorito.

La máscara vuelve a aparecer en el minuto 54. Esta vez está abandonada en el baño de los niños. Raquel la encuentra cuando está limpiando y ordenando el baño y la toma, se la prueba y se mira en el espejo —duplicando la escena en la cual se prueba el chaleco de Pilar y se mira en el espejo del closet de los dueños de casa— riéndose. Luego se la saca y la sonrisa de su cara se ve reemplazada por una expresión de incomodidad o de pena: Raquel se siente mal de nuevo y se toma uno de sus medicamentos para el dolor de cabeza.

Hay varios elementos interesantes que resaltar en cuanto a la máscara de gorila como accesorio. En primer lugar, el hecho de que en sus primeras apariciones esté ligada a Lucas y al juego de los niños. Se trata de momentos de intimidad familiar en los que participa Raquel como trabajadora, pero también como madre: calmando a los niños, tomándolos en brazos. Esta máscara es también un elemento de representación del quiebre de la relación de la protagonista con Lucas y de su exclusividad dentro de la casa. En la segunda escena que involucra a la máscara, es Mercedes la que toma el lugar que antes había usado Raquel, concretando —a ojos de la chilena— la invasión que ella temía por parte de una ayudante; es más, no sólo invade su territorio y sus labores, sino que “le quita” a los niños, a Lucas. Eso es, al menos, lo que puede atisbarse detrás del “los niños déjamelos a mí”. Lo anterior cobra especial relevancia cuando consideramos lo vital que resulta para esta mujer el sentirse parte de la familia, que esos niños son “suyos” de alguna manera, que la quieren y que no es sólo una persona que trabaja en la casa. Así se explica, en parte, la violencia de su reacción que tendrá consecuencias no sólo para Mercedes, sino también para Lucas. Es presumible que

como castigo o venganza por haberse puesto del lado de Mercedes, que Raquel se queja de Lucas con Pilar, diciéndole que ya está cansada de cambiar todos los días sus sábanas sucias, forzando así la conversación incómoda entre la madre y el hijo sobre la masturbación. Lucas entiende el mensaje de Raquel, tanto así que va directamente a decírselo con un muy irónico “¡Vale!” (0:33:28), con el que acusa recibo y también da cuenta de su rabia por el juego sucio de Raquel.

La última escena en la que vemos la máscara de gorila es aún más compleja. A estas alturas de la película, Raquel ya ha logrado deshacerse de dos candidatas y puede ser que se sienta más confiada. El hecho de que se pruebe la máscara parece apuntar a que ya ha zanjado el problema con Lucas o, de algún modo, busca restablecer una complicidad secreta con él, con su lado más lúdico o infantil. De hecho, la vemos conectar por un momento con ese lado y reírse de su propia imagen enmascarada en el espejo —es de las pocas veces que ríe antes de la llegada de Lucy y es la única vez que vemos a un personaje de la película disfrutar con lo que ve en el espejo. Pero esa alegría dura solo unos instantes y es reemplazada inmediatamente por el dolor y la enfermedad, como si efectivamente se hubiera roto algo en la relación de la empleada con los niños, o si, después del diálogo amargo con Sonia —otra de las trabajadoras que van a ayudar a Raquel, que le advierte de los peligros que tiene el encariñarse con niños ajenos que no retribuyen el amor que les entrega la nana—, ella estuviera recién dándose cuenta de que no es de la familia, que quizás no la quieren tanto como ella piensa. Es una constatación dolorosa y sospecho que uno de los motivos de su enfermedad. En este caso, la máscara parece recordarle también esa situación a Raquel.

La máscara tiene otra implicancia más que no se ve directamente dentro de la película. La escena de Raquel con la máscara puesta y mirándose en el espejo fue escogida para aparecer en el afiche promocional de la película para el mercado de habla inglesa, bajo el título *The maid*. Por tanto, puede decirse que es una imagen y un accesorio especialmente significativo dentro de la cinta. Resulta tremendamente sugerente que esta sea la imagen escogida para dar a conocer la película en el mercado de habla inglesa. La protagonista vestida con su delantal y su cara invisibilizada por una máscara de animal.

Sin embargo, lo que me parece más interesante respecto a esta máscara es el preguntarse por qué una máscara de gorila.

Si la intención era tener un elemento que Lucas usara para asustar a sus hermanos, podría haberse usado una máscara de monstruo. De entre todos los animales, un gorila. Uno que es —si se aceptan las teorías evolucionistas y hasta las leyendas populares— el más cercano al hombre, pero sin ser propiamente un humano, sin estar dotado de razón y el resto de las características que nos distinguirían de un gorila. Se puede entender simbólicamente como un intento de mostrar que el trabajo doméstico, en las condiciones que lo realiza Raquel —encerrada, aislada y sin más relaciones sociales que la familia para la que trabaja—, embrutece

a quien lo realiza, deshumaniza a la trabajadora y le impide vivir como una persona y socializar normalmente.

También puede decirse que Raquel trabaja “como animal” dentro de la casa; de hecho, está tan sobrepasada en su carga laboral que se enferma y es eso lo que motiva la introducción de otras trabajadoras que vengan a ayudarla con sus tareas.

Otra interpretación, mucho más dolorosa, se remite a los comienzos del trabajo doméstico en América Latina como parte del trabajo que debían realizar los indígenas para sus conquistadores. Es bastante conocido el debate entre Bartolomé de las Casas y Ginés de Sepúlveda en la Junta de Valladolid, en el que básicamente se trata de establecer la justificación de una conquista violenta, los derechos y la defensa de los habitantes originarios de la América conquistada por España. De Sepúlveda establece que los indígenas son bárbaros e inhumanos, por lo que deberían estar sometidos a quienes tienen mayor cultura y vida más humana: los españoles. Se trata, entonces, de la justificación misma del colonialismo, del trabajo indígena y de lo que dio pie al trabajo doméstico tal como se ha presentado durante las últimas centurias en Latinoamérica. Desde un principio, se concibió al indígena como un ser inferior al conquistador, un humano que no es propiamente humano o al menos no lo es de la misma forma en que lo es el europeo —del que descende buena parte de los empleadores y dueños de casa—, más bestial que los conquistadores: ¿más cercano a un animal —a un gorila— que a una persona? Con lo duro que resulta aceptar esto, explica, en cierta forma, la reacción de Raquel ante el espejo: un primer momento de risa y de juego, pero luego la constatación no de su animalidad, evidentemente, pero sí de un trabajo ingrato, estigmatizado y que con la marca de ese colonialismo que aún establece gran parte de las diferencias entre ella y la familia para la que trabaja, a la que cree —o sueña— pertenecer, sin serlo realmente. Cabe agregar que esta interpretación actualiza una vez más la diferencia étnica —llevada a su punto más extremo— que fija el colonialismo en las relaciones interpersonales involucradas en el trabajo doméstico.

Finalmente, esta máscara de gorila completa los otros aspectos del carnaval presentes en *La nana*: el vestirse con ropas de otro, el desestabilizar el orden establecido, el empoderamiento por parte de los sin poder. De esta manera, Raquel transita entre identidades, o más bien, entre disfraces. Aparece travestida de señora con el chaleco de Pilar y luego travestida de Lucas con la máscara de gorila, pero también asumiendo la identidad más dura de un tipo de persona, un tipo de trabajo, un tipo de ser colonizado.

Retomando el aspecto del vestuario, me interesa destacar que existen diferencias —que son transgredidas por el poder de Raquel— y que dan cuenta también del paternalismo que suele teñir las relaciones laborales en el trabajo doméstico. Este paternalismo/colonialismo se expresa tanto en el valor de las prendas que cada uno de los grupos puede comprar, como en las prendas mismas. Por ejemplo, el pijama que usa Pilar es muestra de su feminidad, algo

sofisticado y coqueto. Raquel, por su parte, usa un pijama infantil, con estampado de personajes de Disney —de *Winnie the Pooh*, específicamente—, que reafirma junto con el decorado de su habitación, pródigo en osos de peluche, la idea de una trabajadora infantilizada, inferiorizada frente a su empleadora.

A pesar de esto, es claro que la inferiorización de Raquel es solo aparente, al menos hasta el final de la cinta. A todas luces, se trata de una mujer empoderada y la respuesta de la familia a ese poder es el miedo, la confusión y un intento de devolver las cosas a la “normalidad” que resultará fructífero gracias al recurso menos pensado: otra nana, Lucy, en este caso. Pero antes de eso, Raquel muestra su poder y la compra del chaleco en la tienda cara de Alonso de Córdoba, es justamente eso, una muestra del poder de Raquel, en este caso, poder económico; con todo lo contradictorio que puede resultar este concepto ligado a una trabajadora doméstica. Tal como ya lo hemos visto, es capaz de darse el lujo de comprar la misma ropa que su empleadora, sin fijarse en el precio. Este empoderamiento, pese a ser evidente para la protagonista, pasa desapercibido para el resto de los habitantes de la casa, en especial para Pilar, que ni sospecha que su nana pueda tener la misma ropa que ella y que desechó el chaleco que ella le regaló, con el simbolismo que eso conlleva, como vimos.

Hay, a pesar de todo, un momento en que es posible para Pilar ver el poder adquisitivo de Raquel. Hacia el final de la cinta, cuando están celebrando el cumpleaños de Lucy, Raquel —que ha adquirido el rol protagónico en el festejo, organizando todo y dando instrucciones a todo el resto de la familia sobre lo que deben hacer para preparar la sorpresa para su amiga—, le entrega el regalo que compró para Lucy al frente de los demás. Se trata también de una prenda de vestir y presumiblemente, de la misma tienda de lujo en la que Raquel compró su chaleco. Esta vez Pilar lo nota y no puede contenerse y comentarlo, provocando la molestia y “vergüenza ajena” de Camila, que le llama la atención a su madre, sobre lo fuera de lugar que resulta su sorpresa y su comentario acerca de lo caro que es el regalo (1:22:43).

La sorpresa de Pilar es evidente, así como lo es el poder de Raquel. Además, el empoderamiento económico de la protagonista no solo tiene beneficios para ella: el darse el gusto de comprar la ropa que decida; sino que también beneficia a su amiga Lucy, con un regalo que funciona también como respuesta al otro regalo, al que recibe Raquel al inicio del film. Luego de cerca de 90 minutos, el espectador ha podido ver la “evolución” de Raquel en pantalla: desde su amargura y dureza al inicio, su reacción cruel con las candidatas a ayudantes y animales, hasta una versión alegre y entusiasta de la misma mujer, feliz organizando una celebración de cumpleaños sorpresa para su amiga. El contraste evidente entre la celebración del cumpleaños de Raquel que da inicio a *La nana*, cargada de tirantez, deber e incomodidad, y la del cumpleaños de Lucy: alegre, espontánea y emocional. Lo mismo sucede con los regalos que reciben. En el primer caso, el regalo se puede entender como una humillación, una forma —probablemente sin mala intención— de reafirmar la diferencia entre la

patrona y la empleada. Raquel lo abre sola y lo desecha, ni siquiera se lo prueba. Más que un regalo, es recibido como una afrenta. Finalmente, es un regalo que se da y recibe verticalmente: de la señora a la nana. Muy por el contrario, el regalo que recibe Lucy de parte de Raquel es uno que se da entre pares, entre amigas, entre nanas. Se trata de una polera de marca exclusiva, tanto así que llama la atención de Pilar, que la reconoce enseguida y lo comenta. Es un regalo que se abre en público, se celebra y se agradece. Lucy se la prueba inmediatamente y aparece con su regalo en la foto que saca Raquel para tener un recuerdo del momento; las dos están orgullosas del regalo: Lucy por recibirlo y Raquel por poder darlo. Con el regalo para Lucy, Raquel reactiva la lógica del carnaval en la película y le da la posibilidad a su amiga también de vestirse con las ropas de otro, aunque en este caso no se trata de la ropa de la señora, sino de algo pensado para señoras como la dueña de casa, pero resignificado y apropiado por las empleadas domésticas. Así, las dos se empoderan de esa vestimenta, de la posibilidad de salir del delantal y su estigma.

No es la primera representación de trabajadora doméstica con poder económico en Chile. Varios años antes, el escritor José Donoso describía a la Brígida, la empleada que trabaja para misiá Raquel Ruiz en *El obsceno pájaro de la noche*. Brígida ha trabajado “toda la vida” para la misma familia, ha ahorrado cada peso de su sueldo y ha reunido una fortuna. Lo más interesante es que el considerable poder económico de esta mujer también se traduce en poder fáctico sobre la familia dueña de casa. Brígida consigue que sus dos empleadores trabajen para ella: el marido invirtiendo el dinero de la trabajadora en la Bolsa y obteniendo importantes ganancias de esa manera, y la mujer haciéndose cargo de cobrar los arriendos y administrar las propiedades de Brígida. De esta manera, ella ha conseguido aumentar su capital hasta obtener una gran suma que sólo será usada para un fin muy concreto: pagar su funeral de reina. Tal como lo narra Raquel Ruiz en la novela, su nana no ha gastado ni un peso de su dinero en ella ni en nadie, lo ha guardado escrupulosamente para usarlo en la máxima demostración de su poder, una demostración que vendrá de manera póstuma. Brígida, anciana y relegada a la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba —antiguo convento convertido en casa de reposo para nanas ancianas—, organiza para sí un funeral de lujo que tiene por objetivo mostrarle a las demás ancianas que sus patrones la quisieron tanto que le regalaron ese funeral de reina como último reconocimiento. La triste realidad es que todo ha sido pagado por ella, obligando a toda la familia para la que ha trabajado a mostrar un cariño irreal:

La gran ilusión de su vida fue, mediante este funeral fastuoso, ponerles el pie encima a todas las demás sirvientas. (...) Lo que quería era impresionarlas con el hecho de que tenía una patrona que la quería tanto, que le regaló este funeral: transformarme en este monstruo de amor que no soy fue el lujo que se compró con su fortuna (264).

Esta maniobra final de Brígida marca el clímax de su poder: sobre las otras asiladas y sobre cada uno de los miembros de la familia. Poder económico que deriva en poder efectivo y maligno sobre la familia completa.

En cuanto a la luz, el color y el decorado de la puesta en escena, lo primero que hay que recalcar es que gran parte de la película se filma dentro de la casa. Esta casa tiene características específicas. Se trata de una vivienda de una familia de clase alta chilena. Es, además, la casa de un tipo específico de familia de clase alta: católica, tradicional, sobria; no aparece ningún lujo excesivo —que sería completamente inapropiado en este contexto. En otras palabras, se trata de una casa que acoge y es fiel reflejo del tipo de familia que tradicionalmente y durante siglos ha estado en el bando de los empleadores, descendientes de los primeros colonizadores.

Junto a lo anterior, es interesante rescatar que se trata de una casa en particular: la casa del director de la cinta⁵⁷.

La luz al interior de la casa es suave y se cuela a través de elegantes cortinas en las áreas de la casa destinadas a la familia, es una luz más decorativa que funcional. Por su parte, la cocina, las habitaciones y baños de las trabajadoras y en general toda el área de “servicios” de la casa, presentan una luz mucho más fría, práctica y enfocada a las labores domésticas que se realizan en esos recintos. El contraste entre esa luz cálida, hogareña y decorativa de los sectores de la casa dedicados a la familia y la luz fría y funcional de las áreas que ocupan las trabajadoras domésticas, es también un reflejo de la forma en que cada uno de los grupos “vive” la casa y de cómo el estar en medio de esas dos formas de habitar la casa afecta y determina el comportamiento de Raquel. En este punto, me atrevo a aventurar la idea de que parte de la enfermedad de Raquel está dada porque vive en un entrelugar físico y emocional en la película. Vive en la casa, pero no es su casa. Se siente parte de la familia, pero no lo es. Tiene poder e influencia sobre la familia, pero no es vista como una autoridad, sino como un problema.

Para los miembros de la familia, la casa es su hogar. Es por eso que los sectores de la casa que ellos más frecuentan tienen la calidez y las características propias de esa familia —sus muebles, su decoración, sus cosas— que los hacen sentir en su casa y forman parte de su identidad. Por su parte, las personas que trabajan en la casa, lo hacen en los sectores que carecen de esa calidez o de esos elementos familiares y de identidad. En principio, esto concuerda con la mayoría de los trabajos remunerados, que se realizan fuera del hogar del trabajador —por ejemplo una fábrica, una tienda, un hospital, etc.—, en este sentido, es natural que el trabajador no sienta que el trabajo es su hogar y sea capaz de hacer la sana diferencia entre ambos recintos, asumiendo que al final de la jornada, llegará de vuelta a su casa, a su propio lugar. En el caso de las trabajadoras domésticas con régimen de puertas adentro, no

⁵⁷ “Porque la casa donde trabaja Raquel, la nana que caracteriza Catalina Saavedra, es la casa del cineasta” (Escobar s/n).

existe claramente esa separación. Algunas tienen un lugar al que llegar, una familia que las espera y un hogar. Otras, no.

En el caso de *La nana*, esa es una de las principales diferencias entre Lucy y Raquel y una posible explicación de la manera en que cada una aborda el trabajo que realiza. Lucy sabe que esa no es su casa, que ese trabajo no es su vida y, lo más importante de todo, que esa familia no es su familia. También puede ser es la razón por la que Lucy no está tan irremediabilmente sujeta al trabajo doméstico y puede “sacarse el delantal”, dejar un trabajo que no le gusta y que siempre consideró como temporal y volver a su casa, a su familia en el campo; una opción que su compañera no tiene de ninguna manera.

Sonia, una de las trabajadoras que pasa por la casa antes de Lucy, también tiene claro que el trabajo doméstico es un trabajo y que la empleada no debe confundir su lugar en la casa. En un breve momento de complicidad, cargado de profunda amargura, se produce un diálogo entre las dos mujeres, en el que Sonia devuelve brutalmente a Raquel a la realidad, luego de ver cómo “regalona” a Lucas y a sus amigos: “¿Pa (sic) qué hace tanto esfuerzo por esos ingratos? Haga su trabajo y va a ser más feliz”. Frente a esto, Raquel le contesta, despectiva y desafiante: “Soy feliz”. Y luego Sonia de nuevo, más despectiva y burlona: “¡Já! ¡Con cabros ajenos! Antes que se dé cuenta, crecen, se van y *si te he visto, no me acuerdo*. Ingratos de mierda (sic)” (0:45:42). Se trata de un consejo, de una advertencia de parte de una mujer mayor que ya ha vivido lo que vive Raquel, ya se ha encariñado con niños que no son propios y que no han correspondido a ese cariño. Pero para Raquel no es un consejo, es una ofensa, es hacer tambalear una certeza en la que afirma todo su sistema emocional. Por eso reacciona con otra ofensa hacia Sonia, se pone a lavar el vaso que ésta usó y lavó, dándole a entender que no lo hizo bien y que el vaso todavía tiene su suciedad. Mientras lava, lanza la afirmación que repetirá a lo largo de la película y que es lo que la ha mantenido en la casa durante tantos años: “Yo los quiero y ellos me quieren. Soy de la familia yo” (0:45:50).

Es uno de los momentos que personalmente me parecen más conmovedores en esta cinta. El diálogo se produce justo después de que Raquel ha jugado con Lucas y vuelve a la cocina con los ojos brillantes, luego de que la cámara ha mostrado cómo lo contempla desde lejos con verdadero amor maternal. Es posible ver en la pantalla cómo desaparece ese brillo, se oscurecen sus ojos y realiza una mueca de desprecio al escuchar lo que dice Sonia.

La escena presenta un dramatismo profundo y muestra descarnadamente el dolor que han vivido miles de mujeres criando niños ajenos bajo la ilusión de ser “como de la familia”, sin serlo, sin estar en el mismo nivel de las madres que muchas veces reemplazan, ni recibir siempre el cariño y reconocimiento de los niños una vez que crecen. Silva expone sin tapujos esa cara del trabajo doméstico que muchas mujeres ocultan para no ver la culpa de tener a otra en su lugar y disfrazan con esa mentira mágica “es como de la familia” que promete un cariño y una preocupación que nunca llegan o se acaban cuando termina el contrato. Una frase que ha

mantenido varias generaciones de trabajadoras domésticas leales que dedicaron su vida a su trabajo y no tuvieron familia propia por cuidar una ajena.

Por tanto, Raquel se ha mantenido inmersa en esa realidad alterada durante varios años, sin encontrar un lugar propio y quizás hasta sin darse cuenta de que no lo tiene. Podría afirmarse que esta mujer, como otras trabajadoras puertas adentro, no logra separar el ambiente del trabajo del ambiente del hogar, ya que en su mundo, el lugar de trabajo es el mismo lugar del hogar. En este sentido, puede decirse que la mezcla o la carencia de límites entre uno y otro crea una situación conflictiva en esta trabajadora —conflicto que, como decía, no existe en quienes trabajan en una tienda, oficina o fábrica, por ejemplo—, en su caso esto se complejiza aún más. Creo que parte de la enfermedad, tanto física como psicológica, que aqueja a la protagonista tiene su raíz no sólo en la falta de división entre el trabajo y el hogar, sino en la carencia absoluta de un hogar propio, de una familia propia, de una vida propia. Esta carencia se presenta desde el principio de manera velada, latente, pero de todos modos dañina. Se asoma dolorosamente cuando se produce una pelea violenta entre Raquel y Camila y ésta le dice “Tú erís (sic) la empleada no más acá” (0:18:39). Va tomando forma en cada una de las ocasiones en que Raquel repite que los niños la quieren, que le obedecen sólo a ella y que ella es parte de la familia. Me parece que llega a su máxima expresión cuando Raquel va a pasar la Navidad a la casa de Lucy en el campo y experimenta esa calidez de hogar que ella no tiene, ese amor y esa complicidad que se da entre personas que forman una familia y que ella no tiene ni con su familia de origen, ni con la familia para la que trabaja. La súbita revelación de esa situación produce un quiebre en la mujer, que busca desesperadamente el perdón de su madre, sin poder comunicarse de manera efectiva con ella.

Sea como fuere, creo que se puede postular que el entrelugar que habita Raquel en la casa, un sitio que se instala entre el mundo del trabajo —con su luz fría y práctica— y el mundo del hogar y de la familia —con su luz cálida y acogedora—, es una de las razones de su enfermedad. Especialmente si se considera que el hecho de no tener un hogar propio y afirmar sus afectividades en la construcción irreal de que forma parte del hogar en el que trabaja, se construye como una fisura subyacente al comienzo de la película, que va revelándose a medida que avanza la trama, generando conflictos y agudizando la enfermedad de Raquel en todos sus aspectos. Esta situación también puede funcionar como explicación a la relación compleja y conflictiva de Raquel con las mujeres de la familia: Pilar y su hija mayor, Camila.

Otro aspecto que aporta sentido en el plano visual es el decorado que aparece en escena. En este aspecto, sucede algo similar que con la luz. Existen al menos tres decorados claramente distinguibles dentro de la película, cada uno relacionado a los ambientes en los que se desarrolla la cinta. Los dos primeros están circunscritos a la casa de la familia Valdés. Y de la familia Silva, si consideramos a los verdaderos dueños de la casa y de las cosas que

conforman el decorado de la película; es importante mantener esto en mente al momento de analizar, ya que la configuración visual del mundo doméstico representada y la real coinciden. Por lo tanto, se mantienen los modelos, prevalece en la representación lo que se vivió en la realidad y dio pie para la película, y esto aporta una clave de interpretación no sólo de la película, también de la hipótesis de esta tesis: la relación entre empleados y empleadores puede desestabilizarse al cuestionar el colonialismo que la rige, pero eso es momentáneo y luego retorna a su forma “tradicional”.

De vuelta al decorado de la puesta en escena, decía que hay dos tipos dentro de la casa: el de los sectores destinados a la familia y el decorado de la casa en los sectores destinados al trabajo y las habitaciones de las trabajadoras domésticas.

En el primer caso, hay que destacar la forma en que la decoración de la casa da cuenta de la situación económica y social de la familia, así como de su personalidad. Se trata, como ya he dicho, de la casa de una familia de clase alta chilena. Así, el primer elemento que resalta es la sobriedad de todos los ambientes. Hay una delicada mezcla de buen gusto y elegancia que complementan esa sobriedad que caracteriza a cierto sector de la sociedad chilena: familias de clase alta, conservadoras, tradicionales y católicas. Este último rasgo aparece en la cinta tanto en la acción misma —cuando vemos a Pilar en el ritual de acostar a sus hijos, rezando con los más pequeños y haciéndoles el signo de la cruz en la frente a Camila y su amiga— como en el decorado, abundante en crucifijos e imágenes de la Virgen María.

Es importante agregar que no aparece ningún lujo excesivo en la casa, lo que sería automáticamente considerado fuera de lugar y de mal gusto dentro de ese ambiente. Pero sí una serie de elementos que resaltan la posición de la familia. Dentro de ellos, todos los objetos alusivos a los hobbies del dueño de casa, que incluyen el armado de barcos a escala y el golf —este último, considerado el deporte insignia del grupo más acomodado de la sociedad chilena— que no sólo forman parte del decorado, sino que tienen una participación activa dentro del desarrollo de la cinta.

En esta misma línea se encuentra lo que puede considerarse como decoración externa de la casa: el cuidado jardín —a cargo de un jardinero detallista que no vemos aparecer en la pantalla— y la piscina. Ambos siguen el estilo del interior de la casa, así como el barrio en que está ubicada la vivienda, presumiblemente Vitacura o El golf, sectores acomodados de Santiago. Lo mismo puede decirse del barrio Alonso de Córdoba, por el que vemos pasear a Raquel buscando la tienda para comprar el mismo chaleco de su empleadora.

El segundo tipo de decorado es el de los espacios de servicio dentro de la casa. Se trata de un decorado funcional y frío, marcado por las herramientas e instrumentos propios para el trabajo en una casa. Si bien se trata de un hogar bien equipado en cuanto a electrodomésticos y demás, también es posible ver que faltan algunos elementos que podrían estar. Me refiero específicamente a la máquina lavavajilla. En una familia en la que existen los recursos para comprar una de estas máquinas, es curioso que no exista. ¿Será indolencia de la

dueña de casa que prefiere que empleada lave los platos a mano en lugar de hacer el gasto o simplemente una licencia del director para facilitar la escena del lavado de platos conjunto entre Pilar y Raquel al comienzo de la cinta?

El decorado en los ambientes de servicio destaca también por la limpieza y pulcritud, reflejo de la insana obsesión de Raquel con la higiene propia, de los espacios que se le han encomendado y también de las personas que están a su alrededor. Veremos que esta situación se repite en otras películas de este corpus, como una constante en el trabajo doméstico, pero no con la intensidad que aparece en *La nana*.

En estos espacios de servicio y de trabajo —cocina, lavadero, baño y dormitorios para trabajadoras domésticas— no hay cabida para elementos de calidez hogareña o de identidad de quienes los habitan. No están destinados a la familia, por lo tanto no tienen la decoración y el sello de los espacios familiares que se pueden ver en el resto de la casa. Dentro de este contexto, sucede algo extraño con el dormitorio de Raquel. Este espacio es la encarnación del entrelugar que habita la trabajadora al que me refería antes: un intento de hogar dentro de otro hogar que no es el propio y es el lugar de trabajo al mismo tiempo. En este espacio se configura parte de su enfermedad, se ven sus remedios, su dolor, su lado más íntimo. También aparecen trazas la identidad de Raquel: fotos antiguas, parte de su ropa que no es de trabajo y algunos objetos personales. En cuanto al decorado mismo de la habitación, puede suponerse que no fue hecho ni escogido por quien la habita; cabe pensar que se trata de la decoración que la dueña de casa destinó para la “pieza de servicio”. Lo que más llama la atención dentro del dormitorio son los tres osos de peluche que adornan la cama de Raquel. Un signo evidente de la infantilización hacia la trabajadora doméstica. No es posible determinar si en este caso particular se trata de una infantilización desde la dueña de casa, ya que no sabemos si los osos de peluche fueron un regalo de su parte o los consiguió Raquel por su cuenta. Pero sí resulta inquietante el ver que la ropa de uno de los juguetes coincide con el uniforme de trabajo de la protagonista. De nuevo, aparece aquí una identidad escindida, enferma, dividida entre la ternura de la infancia, los juguetes y un cariño profundo a los niños que cuida, y una amargura y belicosidad que tiñe todas las relaciones dentro de la casa y que se refleja también en la foto en que aparece la cara de Camila rayada (0:23:46), dando cuenta de una arista veladamente maligna de la protagonista. La decoración de este espacio parece ser, entonces, una prueba más de la enfermedad —más mental que física— de Raquel; de hecho, la relación entre juguetes y adultos es comúnmente asociada a locura, tal como innumerables escenas del cine dan cuenta, junto con la expresión popular chilena de “peinar la muñeca”⁵⁸.

Es el decorado ajeno de un lugar ajeno que se habita como propio. Tiene toques de lo que podría ser identitario, como los objetos personales de Raquel, pero también tiene la decoración hecha por la dueña de casa. No es completamente frío y funcional como la cocina,

⁵⁸ Tener las facultades mentales perturbadas. Sobre el origen de este dicho, consultar www.duoc.cl

ni tampoco cálido y elegante como el resto de la casa. Aún así, Raquel considera ese dormitorio como *su* lugar dentro de la casa y defiende esa relativa privacidad. En una de las peleas con Camila al inicio de la película, cuando la joven entra a la pieza de Raquel a buscar unos dulces que ella esconde debajo de su cama, Raquel le grita: “¡Nadie se mete en mi pieza! ¡No seá (sic) impertinente, cabrita! ¡Sale de aquí!” (0:18:29).

Por último, existe un tercer tipo de decorado y corresponde a lo que se ve en las escenas que no están filmadas dentro de la casa: la salida de Raquel de compras y la salida de Raquel a pasar la Navidad con la familia de Lucy en el campo. No es necesario detenerse mayormente en este decorado, ya que no tiene relación con la línea de análisis que propongo para esta película.

Como parte del decorado y a veces de la acción misma, aparecen algunos elementos —accesorios, según el modelo de análisis fílmico de John Gibbs— que tienen una relevancia simbólica especial dentro de *La nana* y también para la propuesta que estoy desarrollando.

La aspiradora es el primero que me interesa destacar dentro de esta cinta. Se trata de la modernización del elemento identitario del trabajo doméstico por antonomasia: la escoba. Esta escoba moderna es resignificada dentro de *La nana*: es la herramienta de Raquel, parte de su trabajo; pero también su elemento de batalla, una de sus más sofisticadas armas. Me refiero específicamente al momento de la pelea inicial con Camila. A pesar de la orden expresa de Pilar y la petición de Camila, la protagonista decide pasar la aspiradora por afuera de su pieza temprano en la mañana y golpear con el aparato la puerta del dormitorio donde Camila está durmiendo. Raquel es perversamente consciente de que no debe hacerlo, espera que los dueños de casa se hayan ido y comienza a pasar la aspiradora con la intención de despertar a Camila (0:16:11), amparada, claro, en la excusa de estar haciendo nada más que su trabajo. Así, la aspiradora se transforma en un símbolo del poder de Raquel, reflejo de una rebeldía que le permite hacer lo que ella quiera aun contraviniendo las instrucciones de su empleadora y sabiendo que con ello va a generar un conflicto dentro de la casa. Si bien, este es el momento en que es más evidente la importancia de la aspiradora como accesorio, hay otros momentos en que también se ve su poder. Uno de ellos es cuando la utiliza como motivo para explicar por qué no se enteró de que Mercedes, la primera aspirante peruana, se quedó afuera de la casa. El espectador sabe que es Raquel quien cerró la puerta a propósito para dejar a Mercedes afuera, y que ante la inesperada llegada de Mundo a mitad de mañana para buscar sus palos de golf, Raquel debe recurrir a alguna explicación plausible para no haber escuchado los gritos de Mercedes pidiendo que le abriera la puerta (0:36:17). La aspiradora aparece entonces como la aliada que la ayuda a salir del paso en esta oportunidad y en otra muy semejante, cuando hace lo mismo con Sonia. Con ella, sin embargo, la aspiradora parece haber perdido parte de su poder, ya que a pesar de que sigue funcionando como excusa para no escuchar los gritos de la otra mujer (0:45:16), en este caso Sonia resulta ser una adversaria menos pacífica y sumisa

que Mercedes, y al darse cuenta de que Raquel no quiere abrirle la puerta y se hace la sorda (0:45:00), busca la manera de entrar a la casa y ataca violentamente a la otra trabajadora.

De esta manera, parece haber una progresiva pérdida de poder real y simbólico de la aspiradora como elemento: pasa desde ser un símbolo de poder y un arma frente a Camila y a las instrucciones de los dueños de casa, a una excusa salvadora frente al cuestionamiento de Mundo por el trato de Raquel a Mercedes y finalmente una excusa que no sirve mucho ni protege a Raquel del ataque violento de Sonia. Al llegar al momento en que Raquel decide dejar fuera a Lucy, la última trabajadora que llega a la casa, la aspiradora ya no aparece ni como arma ni como excusa, Raquel está “desarmada” frente a la estrategia que tiene Lucy para ganársela y lograr un cambio de actitud radical en ella. Esta pérdida de poder y de significancia de la aspiradora es también un reflejo del poder que la misma Raquel va perdiendo a lo largo de la cinta, hasta quedar convertida en la nana modelo, gracias a la influencia de Lucy.

A medio camino entre personaje y accesorio, se encuentra la gata que recibe Camila de regalo y que Mercedes nombra, significativamente, Lima. La llegada del animal genera un revuelo en la casa: los niños están felices, pero el padre hace ver su molestia y se genera una situación incómoda y tensa. Sin dirigirse directamente al amigo de Camila que llegó con el regalo, Mundo le dice a su hija: “Camila perdóneme, pero lo mínimo es preguntar antes, consultar antes de traer un animalito a la casa (...) No es un juego hay que alimentarlo, hay que hay que cuidarlo, hay que hacerse responsable” (0:28:28). Camila responde que lo van a hacer entre todos, que no será problema. Frente a esto, casi como una provocación o buscando contradecir o iniciar un nuevo conflicto con Camila, Raquel dice: “Yo no tengo tiempo para cuidar animales” (0:28:29). En contraste con la poca disposición y el tono huraño de Raquel, Mercedes —que recién está siendo entrevistada para comenzar a trabajar en la casa— se ofrece alegremente para cuidar a la gata. Veremos después cómo Raquel saca partido de esa situación. Desde el principio queda claro que Raquel no quiere al animal en la casa, y al relacionarlo con Mercedes, menos aún. De hecho, busca a forma de perjudicar a la peruana a través del gato, ya que es ella la responsable de lo que el animal haga. El primer conflicto al respecto se da cuando Raquel está acompañando a Mercedes durante su primer día de trabajo, mostrándole las cosas de la casa, tal como Pilar se lo pidió. Lo hace de mala manera y muy agresivamente, mientras Mercedes la sigue con Lima en brazos. En un momento Mercedes pretende darle leche a la gatita en un plato y Raquel reacciona: “¿Qué estai (sic) haciendo? ¿Cómo se te ocurre darle leche ahí?” (0:29:19) y le pasa otro recipiente junto con una amenaza: “Métete bien en la cabeza que no quiero ese gato adentro de la casa”(0:29:30). El animal establece un vínculo cercano entre Mercedes y Camila, genera una complicidad entre ellas y esto parece exacerbar aún más la odiosidad de Raquel, que deposita esa animadversión en Mercedes y en Lima también. Cuando deja afuera a la peruana por primera vez, toma a la gata y la deja en el escritorio de Mundo, al lado del barco a escala que él está armando. La idea es clara: espera que la gata destruya la maqueta, y poder responsabilizar de eso a Mercedes

(0:35:06). Sin embargo esto no resulta como ella lo planea, y ante la repentina llegada del dueño de casa, debe esconder a la gata en un cajón.

Pero Raquel no cede en su empeño. Se le presenta otra oportunidad para dejar a Mercedes fuera de la casa, esta vez dada por la misma gata: Mercedes sale al patio delantero buscándola y Raquel aprovecha para cerrar la puerta. Desafortunadamente para el animal, es la chilena y no la peruana quien lo encuentra. La mujer lo toma y lo lleva al borde de la piscina. Durante unos tensos segundos, observa a la gata como esperando que se caiga al agua y se ahogue o dudando si empujarla de una vez. En paralelo, se oyen los gritos lejanos y lastimeros de Mercedes rogándole a Raquel que la deje entrar de vuelta a la casa. Finalmente, la empleada se decide: toma a Lima y se aleja con ella de la piscina hasta llegar al muro perimetral de la casa, deja a la gata sobre el muro y la empuja para que caiga a la casa del lado. Se escucha la caída de la gata, un ruido y luego un maullido: es posible asumir que la gata se salvó. (0:38:43). Lo que interesa rescatar de esta secuencia en particular es que Lima es una clara alusión a Mercedes y de cierta forma también a Camila, por esa complicidad entre ambas. Raquel no se decide a matarla de manera violenta y radical, pero busca y encuentra la forma de sacarla de su territorio: literalmente, echarla de la casa.

Mercedes es consciente de la agresividad de Raquel y no duda en responsabilizarla de la desaparición de Lima (0:39:27) al mismo tiempo, decide que ya es suficiente y que se va de la casa. De este modo, la salida de Lima de la casa es también la salida de Mercedes y de paso, un muy mal rato para Camila: Raquel consigue su objetivo. Es así como la gata funciona como reflejo y representación de la empleada peruana —el nombre no podía ser más acertado— y por tanto, depositaria del odio de la trabajadora chilena.

Uno de los pocos objetos personales de Raquel que aparecen en la cinta es un álbum de fotos que guarda en su velador. Al comienzo de la película se puede ver en manos de Pilar. Se trata de la secuencia en la que ésta entra al dormitorio de su empleada aprovechando su día libre. Al abrirlo encuentra fotos antiguas de la nana y la familia y sonríe al pasar las páginas, hasta que se encuentra con una en la que aparece la cara de Camila rayada (0:24:40). Se trata de una imagen bastante inquietante, es un signo de odio evidente hacia la hija mayor de la familia y confirma lo que Camila ya le había dicho a su madre anteriormente, la sensación de que Raquel la odia.

Lo que destaca en relación al álbum es su calidad de objeto de recuerdos: es decir, que se trata de un accesorio que contiene recuerdos —en este caso fotografías— de la nana y la familia, de la nana y “sus niños”. En este sentido, puede hacerse una relación directa con *El obscuro pájaro de la noche*, donde Donoso describe en detalle la forma en que las viejas de la Casa —todas ellas ex nanas— guardan recuerdos de los niños de las casas en que trabajaron de manera casi obsesiva, en cajas, bajo la cama, en paquetitos: un tesoro que incluye desde mechones de pelo y santitos de Bautizo hasta cosas mucho menos inocentes:

A veces siento que a pesar de que las viejas deberían estar durmiendo, no duermen, sino que están atareadísimas sacando de sus cajones y de debajo de sus camas y de sus paquetitos las uñas y los mocos, las hilachas y los vómitos y los paños y los algodones ensangrentados con menstruaciones patronales que han ido acumulando y en la oscuridad se entretienen en reconstituir con esas porquerías algo como una placa negativa no solo de los patrones (...) sino del mundo entero. (...) Por eso guardan esos amuletos, para mantenerlo a usted a raya (56-57).

Mientras más poderosa la nana, más oscuros los recuerdos que guarda. En este sentido, el álbum y las fotos con Camila simbólicamente decapitada son tributarios de esas otras colecciones perversas de otras nanas literarias.

Tal como sucede con el dormitorio de Raquel, este álbum de fotos es un poco distinto al clásico que contiene las fotos de una familia. En este caso, no es *su* familia la que sale retratada en las fotografías. Todas las que aparecen al comienzo, cuando Pilar lo revisa, son de Raquel y los niños, Raquel y la familia, pero no aparece ninguna de la trabajadora con su familia de origen, con alguna amiga o en alguna otra instancia que no sea su trabajo dentro de la casa. Entonces, es posible ver aquí también ese entrelugar familiar y simbólico en el que parece estar atrapada esta mujer, sin posibilidad de tener algo propio: familia, pareja, casa, amigos, vida social, etc. Muy significativamente, el único aspecto sobre el que Raquel tiene control en su vida personal es la ropa que usa fuera del trabajo —en la casa, sólo delantal— y desde esa perspectiva, cobra aún mayor importancia el gesto de negarse a usar el chaleco que le regalan y escoger ella misma el que quiere tener.

Por otro lado, el aislamiento de la protagonista cambia con la llegada de Lucy y las consecuencias de eso se ven también en las fotos que Raquel toma y en el álbum donde las guarda después.

Este accesorio —que personalmente, me parece, se podría haber explotado mucho más dentro de la cinta—, tal como la aspiradora, ve su poder o su malignidad reducidos a medida que avanza la película.

El cambio en el simbolismo y la representación de la pérdida de poder de la trabajadora se empieza a vislumbrar cuando, en medio de su proceso de renovación, la mujer quiere tener un recuerdo de la Navidad con la familia de Lucy en el campo y saca algunas fotos mientras están comiendo (1:16:34). La diferencia se hace evidente, ahora se busca documentar recuerdos de momentos felices, lo mismo sucede un poco más adelante, cuando la protagonista vuelve a sacar su cámara de fotos, esta vez, para tener un recuerdo de la fiesta sorpresa que le preparó a Lucy por su cumpleaños (1:23:19). Se trata, ahora de una Raquel dichosa que saca fotos felices para tener recuerdos de su gran amiga.

Una de las últimas escenas de la cinta retoma el elemento del álbum de fotos. Aparece Raquel, desanimada, extrañando a su amiga Lucy. Toma el álbum de fotos y comienza a revisarlo. La cámara se detiene en las fotografías que la protagonista está mirando: la primera es la que fue tomada durante la cena navideña en el campo, luego aparece una de Lucy en tenida deportiva y Raquel la mira pensativa (1:26:21). En la secuencia siguiente se muestra a Raquel con ropa deportiva repitiendo las palabras de Lucy (1:01:32), pero esta vez a los niños, antes de salir a trotar y finalizar la película con broche de oro (1:26:52). Las implicancias de esta escena serán analizadas con detalle un poco más adelante. Lo fundamental con relación a este punto son precisamente las fotografías que Raquel observa. El espectador puede ver que ella sólo se detiene en las fotos más recientes, aquellas fotos felices que dejó el paso de Lucy por su vida. Son fotos que muestran la vida de Raquel fuera de su trabajo: Raquel con su primer amor, con su amiga, en su paseo. Lo que motiva a Raquel es ver fotos de lo que puede ser una vida más amplia que las paredes de la casa donde vive y trabaja y con personas que no son los dueños de casa. Es, por tanto, altamente simbólico que una vez que ha visto las fotos, se motive y decida salir de la casa; sólo a trotar y dar una vuelta, pero aun así, salir.

De esta forma, el álbum de fotos, que en un principio era prueba del carácter maligno de Raquel y su influencia dañina dentro de la casa y la familia —aquí conviene recordar de nuevo que estamos ante una representación y que está tamizada por el punto de vista de uno de los grupos involucrados en el trabajo doméstico y de las vivencias propias del director con sus nanas—, se resignifica y transforma, tal como Raquel, para volver a ser lo que siempre debía haber sido: el depositario de recuerdos felices. Nuevamente, la influencia de Lucy logra el cambio, logra, en este caso, que Raquel pueda tener fotos de recuerdos propios, independientes de su trabajo. Así, tal como la protagonista se convierte en una nana feliz al final de la película, su álbum de fotos también realiza la misma operación, como un reflejo de proceso de “domesticación” y desempoderamiento de Raquel que es necesario para que sea la nana adecuada.

Hay un objeto más que interesa destacar dentro del decorado. Se trata del barco a escala que construye Mundo a lo largo del film. Desde las primeras escenas, el espectador ve que este es uno de los pasatiempos del dueño de casa, pero lo que resulta especialmente interesante es que el personaje se refiere a esta actividad como “trabajo”. Hacia el final de la secuencia de la celebración del cumpleaños de Raquel, el empleador da por terminada la celebración y la incomodidad de todos buscando una excusa para pararse de la mesa y salir: “Me va a disculpar Raquel, pero yo tengo que trabajar” (0:5:10), acto seguido, se pone de pie y sale de escena. Como obedeciendo a una señal implícita, Raquel también se pone de pie y todos entienden que es el final de la fiesta y comienzan a ordenar. A continuación aparece Mundo concentradísimo en la construcción de un barco a escala, de esta manera, el director parece dar a entender que este es el “trabajo” impostergable que debe realizar el dueño de casa y que le impide seguir en la celebración de la trabajadora. Existe entonces, una sutil ironía

en cuanto al concepto de trabajo de este hombre y la mentira a la que recurre para escapar de una situación incómoda, sin preocuparse del resto de los participantes. Pero lo que resulta aún más importante y que me parece que es uno de los grandes aciertos simbólicos de la película, es la forma en que se trata el tema del trabajo en esta escena.

Por un lado tenemos a Mundo, que hace referencia a la necesidad de trabajar para dejar la mesa; con esto parece traer a colación una serie de presupuestos semiinconscientes que determinan las acciones del resto —por ejemplo que al levantarse de la mesa el dueño de casa, se acaba la celebración y todos deben seguir su ejemplo; o la preponderancia del trabajo sobre el placer o el descanso; o el lugar que le corresponde a una trabajadora durante su jornada laboral, aunque sea el día de su cumpleaños, entre otros— y los hacen dejar el momento de descanso para ponerse a trabajar.

Es justamente dentro de esta atmósfera extraña, carnavalizada, en la que la trabajadora se sienta a la mesa y descansa mientras la familia la celebra y el dueño de casa decide irse a “trabajar”, en que se da un diálogo carnavalizado en el que se invierten momentáneamente si no las jerarquías de poder, al menos la lógica detrás de una relación laboral. Me refiero al momento en que Pilar le prohíbe trabajar a Raquel, aludiendo a que se trata de su cumpleaños y están celebrando. Raquel rechaza la propuesta y de manera bastante brutal le recuerda que aunque sea su cumpleaños debe trabajar igual para que la casa siga funcionando como siempre; frente a esto, Pilar propone que todos ayuden a levantar la mesa, para alivianar algo el trabajo de su nana ese día. De esta forma, hace que todos los miembros de la casa que hasta hace un momento estaban descansando y celebrando se pongan a trabajar en las tareas domésticas con excepción del marido, que es el único que sigue descansando: dedicado a uno de sus pasatiempos.

Visualmente resulta muy interesante la forma en que se contrastan trabajo y ocio: los niños y las mujeres sacando los platos de la mesa y la madre haciendo referencia irónica a un posible desgarró de Lucas por el esfuerzo de levantar un plato (0:5:30) y a continuación, la imagen de Mundo armando su barco, cómodamente sentado y con música clásica de fondo (0:5:36). Como nota al margen se puede decir que a lo largo de toda la cinta el dueño de casa es presentado como un ser bastante cómodo, flojo e incluso inútil, que no puede encontrar su ropa en su propio closet, que se mantiene al margen del conflicto doméstico que se desarrolla bajo sus narices y que juega golf en horarios en los que debería estar trabajado —incluso es posible verlo, en segundo plano, entrar a buscar sus palos de golf y salir sin ser notado por nadie mientras las mujeres de la familia discuten acerca del comportamiento de Raquel (0:41:21)— y para ello pide la complicidad de su nana (0:36:42) etc.; alguien que privilegia el ocio al trabajo. En este sentido, su antítesis es Raquel, que funde y confunde su vida con su trabajo y que no tiene ninguna otra actividad fuera de él. Todas las acciones de Raquel hasta la llegada de Lucy —con la sola excepción de su día de salida— son productivas o relacionadas

con sus labores, no tiene mucho descanso ni menos hobbies. Dos personajes opuestos, dos mundos opuestos, dos sexos opuestos y dos formas de enfrentar la vida opuestas.

Como parte del decorado y como objeto de sentido, el barco a escala tiene un protagonismo que se puede rastrear en varias escenas a lo largo de la cinta. Así, el espectador se entera de la dedicación casi obsesiva del dueño de casa a la construcción del barco y aparece varias veces enfrascado en ello, solo y ajeno a lo que pasa con el resto de los miembros de la familia, incluso molesto cuando los niños hacen ruido y lo desconcentran de su labor (0:27:59); y luego lo vemos lleno de orgullo, mostrárselo terminado a su mujer (0:38:48). Por supuesto que la protagonista, al igual que todos los habitantes de la casa, es consciente de la importancia que el barco tiene para su empleador, es por eso que intenta que la gata lo destruya y culpar a Mercedes y es por eso también que los niños buscan infructuosamente la forma de reparar el barco una vez que se rompe en la pelea entre Sonia y Raquel. Es precisamente ese momento en que el barco tiene su momento *peak* dentro de esta obra. Cuando el padre llega a su casa y descubre que el barco está destruido (0:50:32) y dice: “¡un año estuve haciendo esta huevada (sic)!” (0:50:46), no sólo da cuenta de su inmensa frustración, sino también de la futilidad e inutilidad de su trabajo de un año. En contraposición, el trabajo de cada día de Raquel resulta infinitamente más significativo e importante: es quien alimenta a la familia, limpia la casa, los despierta y levanta y lo más importante de todo, quién ha criado a los cuatro niños por más de 20 años. Así, de un modo altamente simbólico, puede verse no solo la diferencia entre ambos personajes, sino el poder de Raquel y de su trabajo, que tiene implicancias mucho más profundas de las que se podría pensar a simple vista. Una de ellas, la dependencia de Raquel que tiene toda la familia, cada uno en distintos niveles. Mundo, depende de su complicidad para mantener en secreto sus escapadas a jugar golf a media mañana y también en aspectos más básicos, como para encontrar sus propias cosas en la casa. Pilar tiene una clara dependencia emocional con Raquel, motivada por una culpa subyacente, pero clara que viene de los años de Raquel entregados al cuidado de su casa y sus hijos —con la renuncia a esas mismas cosas por parte de la trabajadora— y también del hecho de haber dejado en manos de otra lo que le habría correspondido a ella si Raquel no estuviera. Los dos niños menores dependen de ella para casi la totalidad de sus actividades domésticas: levantarse, vestirse, alimentarse, jugar, etc., junto con la contención emocional y el cariño que les proporciona Raquel. Lucas también cuenta con la complicidad de Raquel y de hecho la pierde por traicionarla y ella revela su secreto quejándose con Pilar sobre las sábanas sucias de Lucas. Por otro lado, tiene la certeza de saberse el favorito de la nana y los privilegios y “regaloneos” que recibe de Raquel por eso. El caso de Camila es mucho más complejo porque su relación con la nana es altamente conflictiva: ella está segura de que Raquel la odia —por lo visto, tiene razón— y ambas mantienen una lucha de poder constante en la que Raquel está permanentemente tratando de establecer su dominio sobre lo doméstico y sobre Camila, al tiempo que aprovecha cualquier ocasión para iniciar un conflicto con ella. Por su parte, Camila

no está dispuesta a aguantar los arrebatos de la protagonista y se decide enfrentarla. Sin embargo, es posible ver que Camila quiere a Raquel, se preocupa por ella y que el hecho de haber vivido toda su vida con ella —tal como Pilar afirma, Raquel trabaja para la familia desde antes del nacimiento de Camila (0:04:55)— ha dejado también una huella positiva en la joven; concretamente, en el momento en que Raquel tiene un colapso y la llevan al hospital, la cámara se detiene en la cara de preocupación —y quizás algo de culpa— de Camila (0:55:12).

Desde el punto de vista más técnico hay algunos aspectos visuales que me interesa resaltar uno de ellos es espacio como elemento de análisis. Al respecto, el modelo de análisis fílmico de John Gibbs le da importancia al espacio entre los actores en escena y la forma en que éstos lo utilizan. Apoyándome en la idea de Gibbs, me interesa analizar el uso del espacio en escena por parte de los personajes desde un punto de vista visual, evidente, pero también simbólico, de manera especial en cuanto al personaje de Catalina Saavedra.

Así, lo primero que hay que destacar es que Raquel, desde el comienzo de la película, aparece completamente apoderada del espacio de la cocina, de las áreas de servicio y de la casa en general. Es la que sabe dónde va cada cosa, de manera que los dueños de casa recurren a ella cuando no saben dónde encontrar sus cosas, que es lo que sucede en la secuencia en que Pilar y Mundo buscan infructuosamente una polera y Raquel debe subir a encontrarla para ellos en su closet. (0:15:05).

Además es quién controla el acceso a la casa. Para Raquel no se trata solo de abrir y cerrar la puerta de entrada cuando suena el timbre, sino que lo lleva un paso más allá y lo usa a su favor cuando se siente amenazada. Es lo que sucede cuando llega Mercedes a la casa. Raquel aprovecha el momento en que su compañera debe salir recibir algo en la entrada y cierra la puerta de la casa, dejando a Mercedes afuera, en el jardín de entrada de la casa, ignorando los gritos de Mercedes hasta que llega Mundo y le abre (0:34:44). Luego de esto, Raquel adopta esta medida como represalia no sólo contra Mercedes en dos ocasiones —sólo por estar ahí y ser una amenaza a su poder sobre la casa y la familia—, sino también contra las demás candidatas a ayudantes que llegan a la casa. Es una manera evidente de marcar su territorio y de mostrar a las demás que no permitirá que entren en el espacio físico, emocional y simbólico que considera propio. Es una guardiana celosa y hostil que hace sentir a los intrusos su poder, su control. Y junto con dejar claro a las postulantes que no son bienvenidas y que esa es *su* casa, también envía el mensaje a Pilar y al resto de la familia: ella es quien decide quién puede entrar, si es que alguien puede entrar. Ella es la que maneja la casa y decide eso, no Pilar ni nadie de la familia. Y Pilar está completamente enterada de esto, de hecho, se lo comenta mientras lavan los platos juntas en el cumpleaños de Raquel: “Pucha, no aguantai a nadie, ¿ah? A la Rita la echaste tú” (0:08:37), con lo que confirma el poder de su empleada y le hace ver que ella sabe de ese poder y hasta cierto punto lo acepta.

En cuanto a los espacios dentro de la casa, ella los siente como propios —aun considerando la dicotomía entre ser y no ser de la familia y también la de estar y no estar en su casa— y en los que ella hace y deshace a su voluntad. Ya mencioné el episodio en que Camila entra al dormitorio de Raquel y la forma en que ésta reacciona, defendiendo ese espacio y su intimidad. Con relación a lo anterior, es importante detenerse en el momento en que Pilar aprovecha la ausencia de Raquel para entrar a su pieza y revisar sus cosas: se trata de una situación compleja, en el límite entre permitido y la intromisión; es parte de la casa de Pilar, pero es el espacio de Raquel y la dueña de casa es completamente consciente de eso, ya que espera que ésta haya salido para entrar. Aquí se puede ver otra vez el problema del entrelugar o no lugar de Raquel, esta vez desde la dimensión más física que afectiva; ese dormitorio no es exactamente suyo, no es exactamente su casa, pero funciona como tal y el resto de la familia respeta ese convenio al punto de que cuando éste se quiebra —con la entrada de las mujeres de la familia— se trata de una invasión, de un acto incorrecto y subrepticio. Por otro lado, es una muestra de lo dañadas que están las relaciones interpersonales al interior del hogar.

El dominio de la empleada sobre el que considera su espacio se extiende también sobre las cosas que se encuentran en ese espacio. Junto con los espacios, la entrada y las cosas, Raquel controla algo mucho más vital: me refiero a su poder sobre la comida y cómo lo usa en contra de Camila. Hay dos ocasiones en que la trabajadora le niega la comida a la hija mayor de la familia y esto genera un conflicto violento entre ambas. La primera de ellas es al comienzo de la película, en el momento en que llega una amiga de Camila a la casa y ella le ofrece comer algo. Ante esta oferta, Raquel reacciona inmediatamente diciéndole a Camila que ella ya limpió la cocina y que no puede ofrecerle nada a su amiga, algo así como que la cocina ya está cerrada y tienen que salir de ahí, todo esto frente a la amiga de Camila y a la dueña de casa, que mira desde lejos y se retira al ver que se desatará un conflicto —más tarde, su hija le recrimina la forma en que huye del conflicto en la cocina y el no decir nada—. Pero la joven no cede y le dice a la empleada que su amiga tiene hambre. Frente a esto, Raquel responde “Claro, como soy yo la que limpia... Que coma en su casa” (0:08:20), asumiendo una actitud de víctima que mantendrá unos segundos después cuando Camila le diga, frustrada por su respuesta: “¡Putá (sic), Raquel!” (0:08:25) y la mujer le responda “¡Haz lo que querái (sic)! Y gracias por decirme ‘puta’ en mi cumpleaños” (0:08:30). De modo que Raquel inicia y termina el conflicto y maneja el acceso a la comida. Pero el problema con Camila no termina ahí; al día siguiente, cuando las dos jóvenes se disponen a salir de la casa —y después de que Raquel las despertó temprano con la aspiradora a pesar de la petición de Camila y la orden de Pilar— y Camila le pide unas colaciones (golosinas) para comer antes de irse. La protagonista responde que ya es muy tarde y las colaciones se acabaron. Ahí comienza nuevamente el enfrentamiento: Camila sabe que eso no es cierto y va directamente a la pieza de Raquel que es donde ésta esconde las colaciones que ella busca. Ya hablé sobre la reacción de Raquel ante esta intrusión de Camila en su territorio privado y de la dureza de la respuesta de la joven, que “pone en su lugar”

a la protagonista: “Yo también tengo cosas que decir. ¡Tú erís (sic) la empleada no más acá!” (0:18:39). Me interesa agregar que se trata de un momento en que se prueban las fuerzas entre la joven y la trabajadora y en el que existen también varios aspectos que se ocultan detrás de una pelea violenta entre una joven que quiere algo y su nana, que se lo niega sin mayor razón. Es el enfrentamiento entre dos personas que forman parte de una relación compleja: sabemos, por palabras de Pilar, que Raquel la crió, se asume que la quiere como a una hija, pero vemos después que raya su cara en las fotos. Por su lado, Camila siente que la nana la odia y que la ha odiado siempre y mirado desde afuera, el conflicto entre ambas se parece bastante a las peleas entre una madre y su hija adolescente, pero en este caso, está cubierto por una atmósfera mucho más violenta y oscura. A esto hay que agregar el motivo del conflicto. En los dos casos se trata de la comida, rubro tradicional de las trabajadoras domésticas; pero no es sólo la actividad de preparar y servir los alimentos lo que está en juego aquí, se trata de la alimentación de la familia en un sentido más profundo. En el capítulo destinado al estudio del trabajo doméstico en América Latina, establecí que en muchos casos las trabajadoras son quienes asumen un rol maternal, criando a los hijos de las familias para las que trabajan; en las representaciones del trabajo doméstico esto es aún más potente, con abundantes ejemplos en la literatura y las telenovelas. En estos casos, la trabajadora alimenta y nutre a la familia y lo hace generosa y abundantemente —basta con recordar a los personajes de *Como agua para chocolate*, *Coronación*, *Este domingo*, *La amortajada*, etc.—, es por eso que resulta tan llamativo que en esta película, la nana haga todo lo contrario con Camila, demostrando que efectivamente tiene un problema con ella.

Así como Camila parece ser el objeto de su odio, Lucas es su preferido y a pesar de que lo delata, Raquel asume para él el papel de buena nana alimentadora en la secuencia en que le lleva unos sándwiches a Lucas y sus amigos a la piscina (0:42:24) y que motiva el diálogo con Sonia cuando le aconseja que no se encariñe con niños ajenos.

Por lo tanto, Raquel tiene control y poder sobre lo que la familia come, cuándo, cómo y quiénes pueden comer. Este es un poder que en cierta medida tiene la mayoría de las trabajadoras domésticas: reales y representadas. Como son ellas las encargadas de preparar los alimentos —y muchas veces quienes compran la comida y deciden qué se servirá—, ellas manejan la alimentación de la familia. En la mayoría de los casos, se les reconoce ese poder y muchas veces el tema se relaciona con la calidad de la comida que preparan.

Hay un último aspecto técnico visual que me interesa comentar. Se trata de un tipo de encuadre y posición de cámara que se utiliza bastante en esta cinta: el plano secuencia.

En repetidas ocasiones a lo largo de la película es posible ver cómo la cámara sigue a la protagonista desde atrás, como acompañándola en sus tareas diarias y al mismo tiempo, haciendo que el espectador vaya viviendo la acción junto con el personaje —incluso a veces un poco después del personaje, como cuando Raquel sorprende a Lucy tomando sol en el patio de la casa. Esta posición de la cámara, también produce el efecto algo claustrofóbico de encierro

en la casa y estrechez, por ejemplo en la secuencia en que están preparando la sorpresa para Lucy: Raquel corre a buscar el regalo para su amiga que tiene guardado en su dormitorio y la cámara la sigue desde atrás por los recovecos del pasillo que une la cocina con las piezas y baño de las trabajadoras (1:21:12), la vemos tomar el regalo y luego la cámara se devuelve, enfocándola desde adelante, mientras corre de vuelta con el regalo a la cocina (1:21:27), creando una sensación de mareo en el espectador. Se trata de un largo plano secuencia que junto con el efecto de mareo y encierro, permite apreciar los movimientos de la protagonista dentro de la casa y la casa misma en su magnitud. Con esto, da una visión más realista del mundo físico del trabajo doméstico.

En otras ocasiones, la cámara se sitúa desde arriba. Es el caso de la primera escena en la que aparece Raquel subiendo la escalera de la casa. La cámara enfoca desde el piso superior hacia abajo y gira a medida que la mujer sube (0:12:45), lo que produce el efecto de vértigo y mareo que complementa el relato: unos segundos antes, el espectador ha visto a Raquel despertar y tomarse un medicamento para el dolor de cabeza que ya había comentado la noche anterior con Pilar. Así, la posición de la cámara enfatiza, en diversas ocasiones, el ambiente de encierro y consiguiente enfermedad de la trabajadora.

Ambos encuadres se repiten en las otras películas que se trabajan en esta investigación; de manera casi exactamente igual y buscando el mismo efecto en *Parque vía*, pero también en *Zona Sur* y en menor medida, en *La teta asustada*. Así, pareciera ser que al momento de retratar cinematográficamente el trabajo doméstico, surgen algunos patrones técnicos comunes, que muy probablemente son las herramientas más apropiadas para representar determinadas situaciones, sensaciones y enfermedades. Porque otro aspecto en común que se puede ver entre las obras es la enfermedad ligada al trabajo doméstico, como una constante relacionada, entre otras cosas, al encierro y la soledad.

Por tanto, el primer y más evidente plano de sentido y simbolismo que despliega el cine, el plano visual de esta película, presenta varios aspectos que están en sintonía con lo que se propone en esta investigación. Es posible diferenciar dos mundos dentro del ámbito doméstico y ver cómo esos dos mundos se relacionan. Hay claves visuales que dan cuenta de una estrategia de representación que se apoya en la diferencia física, étnica entre ambos grupos y que es un claro resabio del colonialismo que aún influye en el vínculo entre dueños de casa y trabajadores domésticos. También hay elementos del vestuario que tienen una carga simbólica potente y representativa, como el delantal y la máscara de gorila; y otros que muestran el empoderamiento que tiene Raquel dentro de la cinta, cómo ese empoderamiento se ejerce sobre su empleadora, rechazando un regalo, probándose su ropa y luego comprando ropa cara para ella y su compañera: es un empoderamiento de Raquel que involucra también a Lucy. Finalmente, también en un nivel visual, vemos que el cuestionamiento al colonialismo que supone el poder de Raquel, es momentáneo, ya que no cambia significativamente su condición,

no se convierte en señora al ponerse ropa cara ni tampoco al comprarla. Por el contrario, lo que sucede es que su empoderamiento es revocado por la acción “benéfica” de Lucy que ayuda en el proceso de “recuperación” de Raquel, que se sana de su enfermedad y también de todo lo que la hacía poco grata como empleada doméstica, consiguiendo al final de la cinta, a una Raquel feliz, renovada y sin poder alguno.

2. PLANO SONORO

El segundo tipo de plano de sentido que trabaja el cine es la sonoridad, que por supuesto complementa al plano visual, pero tiene características y simbolismos propios que justifican su análisis por separado. Dentro de este plano, incluyo tanto la música que aparece en *La nana*, como todos los sonidos que pertenecen a este universo narrativo.

Así, lo primero que llama la atención es que en esta película —a diferencia de la mayoría las de Hollywood, por ejemplo— prácticamente no hay música de fondo. Quizás por lo mismo, el trabajo de la sonoridad es especialmente cuidado y está representado por algunos elementos clave.

Al respecto, el inicio de la cinta resulta interesante. En los primeros segundos de *La nana* sólo se escuchan las voces de la familia, conversando mientras están presumiblemente terminando de comer —la cámara está fija en la cocina— y de pronto se ve a Raquel entrar a la cocina con una bandeja desde el comedor, sentarse a la mesa en silencio y mirar a la cámara. De esta forma y desde los primeros segundos de la obra, es posible configurar dos mundos: el de los empleadores —invisibles en este punto, pero dotados de voz— y el de Raquel —visible, pero silenciosa.

Por otro lado, es importante destacar que durante toda la cinta —con excepción de los minutos finales— se puede asumir que para Raquel es sonoramente incómodo estar dentro de la casa. Está rodeada de ruidos desagradables de máquinas propias de su trabajo y otros, mientras que la música parece estar reservada sólo para algunos de los que habitan y trabajan en la casa, pero no para ella. Esa molestia se percibe también en la pantalla. Todos los sonidos molestos que la rodean contribuyen a que el espectador se haga una idea de lo desagradable que puede ser este tipo de trabajo para Raquel y también configuran su enfermedad y su aislamiento.

El primer elemento clave es la campana que usa Pilar para llamar a Raquel desde el comedor. Este ruido capta y dirige la atención del espectador, potenciando el ruido naturalmente desagradable y agudo, que se vuelve aún más irritante conforme avanza la escena y Pilar hace sonar la campana una y otra vez, insistentemente, para que Raquel vaya al comedor, donde la familia le tiene preparada una pequeña sorpresa para celebrar su

cumpleaños. Ante la evidente negativa de la trabajadora —primera lucha de poderes dentro del ámbito doméstico, presente desde el primer momento de la película—, el marido, Mundo, también hace sonar el instrumento, esta vez con evidente desagrado e impaciencia, sumando más tensión a la escena. Así es como la campana y su sonido exagerado sitúan y contextualizan de manera sutil el conflicto que se desarrollará en los 90 minutos siguientes.

Pero la campana tiene un sentido mucho más profundo no sólo en la película, sino en relación al trabajo doméstico en general y al colonialismo del que es tributario. Es un elemento que resalta el carácter servil de Raquel, pone aún más de manifiesto el hecho de que ella no está autorizada a sentarse en la mesa con la familia y comer como una más, que su lugar en la casa es el de una trabajadora y por lo tanto, lo que le corresponde es servir la mesa. Además, el ser llamada por una campana en vez de por su nombre, puede ser considerado por algunos como algo indigno y humillante; de alguna manera, se despersonaliza a la trabajadora y quizás hasta se la deshumaniza al usar este instrumento, que podría equipararse a un silbato para llamar a un animal.

Por otro lado, también puede argüirse que el llamado con la campana es menos molesto para la trabajadora —y también, claro, para la dueña de casa— que llamarla a gritos por su nombre.

Se trata de un elemento diferenciador entre el grupo de los dueños de casa y los empleados —evidentemente Raquel no puede usar la campana para llamar a la señora cuando necesita comunicarse con ella— y marca también una forma vertical de relacionarse.

De cualquier manera, dentro de la lógica de esta cinta, el llamado con la campana en esta escena en particular resulta ilustrador de una situación sumamente compleja en el aspecto emocional y también bastante contradictoria. Si se mira más en detalle, lo que sucede es que la señora utiliza este accesorio para llamar a Raquel y lograr “sorprenderla” con la pequeña fiesta de cumpleaños que la familia —de manera muy forzada y a regañadientes— le tiene preparada, y artificialmente intentar suspender las diferencias que sustentan la relación entre Raquel y la familia Valdés, tratando de mostrar y mostrarse a sí misma, que la trabajadora es “parte de la familia”. Así, a partir del uso de un instrumento que encarna la diferencia, se pretende suspender la realidad para dar la ilusión de fiesta, familia e igualdad. Lo que resulta es una situación tensa, incómoda y profundamente triste y frustrante para la protagonista. Raquel sabe —suponemos que por experiencias pasadas de los más de veinte años que lleva en la casa— que en esta ocasión la señora la está llamando no para que levante la mesa después de la comida de la familia, sino para celebrar su cumpleaños. Sabe, probablemente por experiencia también, que será una situación incómoda para todos los participantes y por eso se niega a responder al llamado. La escena sigue su curso y aparecen varios elementos que confirman lo contradictorio de la celebración: la invitación que Mundo le hace a Raquel para que se siente en la mesa y la tirantez de todos simulando naturalidad en una situación que no es natural: ella no se sienta a la mesa con la familia normalmente. Luego, el proceso de levantar la mesa después

de comer torta, con la familia tratando de ayudar para que Raquel no lo haga en el día de su cumpleaños y la siguiente declaración de Pilar: “No, Raquel, te prohíbo que laves los platos ahora” (0:05:17), señal evidente de un paternalismo que intenta “acoger” o “ayudar” a la trabajadora, pero manteniendo —medio en broma y bastante en serio— su superioridad y don de mando. El hecho en sí de que exista una parte que pueda prohibir y otra que deba aceptar esa prohibición implica un tipo de relación en el que es virtualmente imposible eliminar las diferencias; es por eso que la situación completa es tan incómoda y poco fluida, ambas partes entienden que se trata de una ficción o más bien, una farsa. Sin embargo, es posible borrar esas diferencias e incluso lograr que quien está en el lugar de los sometidos tome el lugar de los poderosos y viceversa —que es de hecho, lo que se propone en esta investigación—, pero sólo a través de un empoderamiento real y efectivo del sometido y no como una concesión temporal e imaginaria del dominante, que es lo que sucede en esta escena.

Raquel entiende perfectamente la situación y también parece percibir que la oferta de Pilar va más enfocada a alivianar alguna culpa latente por hacer trabajar a su empleada incluso el día de su cumpleaños que aligerar el trabajo de la protagonista; frente a esto, responde con una verdad y lucidez brutales: “es que, si no lo hago ahora, igual lo voy a tener que hacer después” (0:05:23), confirmando que la farsa de igualdad que todos acaban de montar, se queda en eso.

Pero aún después de mostrar esa claridad frente a la forma en que son las cosas, la trabajadora parece querer volver a la ilusión de ser parte de la familia, o al menos, es lo que quiere —como la Brígida de *El obscuro pájaro de la noche*— que los demás crean, en especial su mamá: “Sí, ¿sabe qué? le voy a tener que cortar porque aquí toda la familia me está celebrando” (0:06:20). En otras palabras, la diferencia que intenta borrarse a través de la celebración de cumpleaños con el discurso de que “es como de la familia” que la sustenta, es confirmada tanto por el uso de la campana como por la necesidad de seguir haciendo el trabajo y atendiendo a la familia, incluso en medio de su “fiesta de cumpleaños”.

La campana tiene como accesorio hermano al citófono que conecta el dormitorio de los dueños de casa con la cocina. Entre otras cosas, este objeto da cuenta de la dependencia por parte de los dueños de casa de su empleada: Pilar le pide que la ayude a buscar la ropa de su marido dentro de su propio closet (0:15:00). Es también un intermediario en la relación entre empleada y empleadores; al igual que la campana, funciona en una sola dirección: Raquel jamás llama desde el citófono, su función es contestar cuando es requerida por sus patrones. Este artilugio, símbolo de la modernización del mundo doméstico, da cuenta además de una deshumanización de las relaciones interpersonales dentro de la casa: Pilar no baja de su dormitorio a la cocina a preguntarle a su nana dónde está la polera que busca su marido —tampoco la llama para que suba y hablar con ella—, simplemente hablan mediante un aparato que limita la comunicación: distorsiona la voz y deja fuera las expresiones de quienes dialogan. A todo esto, hay que sumar el ruido que produce la llamada del citófono. Nuevamente, Raquel

es requerida mediante un objeto que produce un ruido desagradable y anuncia una petición o más trabajo, ya que en ningún momento de *La nana*, la llaman para nada que no sea pedirle algo, con excepción de la fiesta de cumpleaños, claro. Por lo tanto, es factible pensar que el sonido del citófono, así como el de la campana, son ruidos desagradables para el personaje de Catalina Saavedra y que conforman el universo sonoro en el que se desenvuelve —y enferma— cada día.

A la campana y el citófono hay que sumar el timbre de la calle. Suena un par de veces para anunciar la llegada del repartidor de verduras (0:33:40 y 0:43:45) y luego al final, cuando Lucy vuelve a la casa después de haber sido mandada a comprar pan como parte del plan para preparar su cumpleaños sorpresa (1:21:36). La visita semanal del repartidor de verduras es uno de los pocos vínculos que tiene Raquel con el exterior, pero, muy significativamente, ella se niega a relacionarse con él —al menos dentro de la película. Sin embargo, el llamado del timbre por parte de este hombre es una oportunidad que Raquel aprovecha para hacer salir a Mercedes y a Sonia de la casa y dejarlas afuera. Quizás por eso, no resulta tan desagradable. Pero aun así, sigue siendo parte de esa relación técnicamente mediatizada que tiene la protagonista y el resto del mundo.

Finalmente, el teléfono es el último elemento que complementa el cuarteto de artefactos sonoros de comunicación que se escuchan en la película. Tal como los tres anteriores, se trata de un aparato que suena de modo molesto y portador de una petición que Raquel debe atender. Concretamente, se escucha sonar en el minuto 21:15, mientras Raquel figura desmayada en medio de la escalera. El teléfono sigue sonando y cuando ella se recupera lo contesta para encontrarse con el llamado de atención de Pilar (0:20:27) por haber discutido con Camila y haber desobedecido a su orden de no despertarla temprano (0:16:09). La conversación entre ambas mujeres es también una muestra de lo dañada que está la relación entre la familia Valdés y Raquel. El saludo de Pilar da el tono de la conversación: “Aló, Raquel. ¿Qué pasa que no contestan?” (0:21:48). Enojada, pero sin atreverse a responsabilizar directamente a la empleada, con un “contestan” en plural, como si hubiera alguien más, aparte de Raquel, que pudiera contestar el teléfono a esa hora en la casa y sabiendo que la nana está sola —lo que muestra, una vez más, el poder que Raquel tiene sobre ella. La trabajadora responde, todavía recuperándose del desmayo y la caída: “No, es que estoy un poquito mareá (sic). Dígame” (0:21:52), con voz bastante afectada. Y al parecer sin haber escuchado ni considerar lo que Raquel dijo, Pilar lanza: “Me llamó Mundo indignado, que lo llamó la Camilita súper apenada, que habían peleado de nuevo y que las habías despertado súper temprano. Raquel, yo te pedí por favor...” (0:22:01). En este punto, Raquel la interrumpe con un intento de justificación, diciendo que ella tiene mucho trabajo y no puede recordar todo lo que le piden. Así, por un lado está la indiferencia del personaje de Claudia Celedón, que no acusa recibo de la enfermedad de su empleada, quien tampoco le dice claramente lo que le está pasando. A eso se suman los conflictos propios de la familia: la hija llama al papá para quejarse de Raquel y el papá se queja

con su señora que luego le llama la atención a Raquel; todos estos diálogos por teléfono. Pareciera ser que ninguno logra comunicarse realmente.

Desde el enfoque técnico y sonoro, la conversación telefónica entre las dos mujeres está representada desde el punto de vista de Raquel: es ella la que aparece en escena hablando por teléfono y se escucha la voz en *off* de Pilar. De este modo, el director dirige la empatía del espectador hacia la protagonista, ya que segundos antes aparece desmayándose y cayendo por la escalera sola en la casa y luego, volviendo a su trabajo, todavía mareada y desorientada, contestando el teléfono para escuchar el enojo de su empleadora. Se reafirma una vez más la sensación de desagrado, de molestia, de incomodidad y finalmente de enfermedad en la que está inmersa diariamente Raquel.

Junto con las máquinas que se usan para comunicarse, hay otros aparatos que emiten sonidos desagradables y que forman parte del sonido ambiental de la cinta. Uno de ellos es la aspiradora. Dentro de la lógica de este film, se presenta el ruido de la aspiradora como molesto, a tal punto que impide el sueño. Es por eso que Raquel recibe la orden de no pasar la aspiradora temprano por afuera de la pieza de Camila, para que pueda dormir en la mañana, ya que ella y su amiga pasan la noche estudiando.

Por último, el más desagradable de todos los sonidos que pueden escucharse en *La nana* es el del despertador de Raquel. En la casa es posible ver y escuchar sólo dos de estos aparatos: el de Raquel, que suena en varias oportunidades, y el de Lucy. Por lo visto, dentro de la dinámica familiar de los Valdés, es algo reservado a las nanas, ya que son ellas las encargadas de despertar y levantar a toda la familia todas las mañanas, específicamente Raquel. Este es un detalle especialmente importante, ya que significa que la trabajadora es la primera en levantarse de toda la casa y la que tiene que preocuparse de que todos los demás se levanten y lleguen a la hora a sus colegios y trabajos. Es ella la que despierta a cada uno de los niños y a los dueños de casa. Es ella la que prepara el desayuno para todos. Incluso es ella la que viste a los niños más chicos. El despertador de Raquel es lo que marca el inicio de su jornada de trabajo, una jornada que, como ya hemos visto en capítulos anteriores, es mucho más larga que en otros rubros y está marcada, en muchas ocasiones, por la falta de claridad de sus límites y normada según las características propias de este tipo de actividad —frase ambigua que lamentablemente aparece de una u otra forma en las legislaciones laborales sobre trabajo doméstico en varios países de América Latina.

El despertador es, también lo que marca el fin del tiempo de descanso de Raquel. A diferencia de otros trabajos, y de manera especial en el trabajo doméstico que se realiza puertas adentro, el tiempo de descanso no está suficientemente regulado y en muchas ocasiones se reduce sólo al sueño nocturno —una vez terminadas las labores del día, que incluyen preparar y servir la comida de la familia y ordenar después— y algún día libre. Tal como ya he dicho anteriormente, esta actividad no deja tiempo para el descanso o más bien,

para desconectarse de las labores del día —como podría ser, por ejemplo el tiempo que usa otro trabajador para desplazarse de vuelta a su casa luego de terminar su jornada laboral. En esta película en particular, el trabajo de Raquel termina un poco antes de que ella se vaya a dormir y comienza nuevamente a primera hora de la mañana. Por lo tanto, el despertador marca el fin del descanso y el comienzo del trabajo. Eso, unido al sonido desagradable y al dolor y cansancio que se reflejan en la cara de la protagonista al momento de despertar y apagar el aparato, explican también su cansancio, su enfermedad y parte de su amargura. De esta forma, el despertador es también un objeto simbólico potente, cargado de negatividad y recuerdo de una rutina que parece interminable, pensada para repetirse día tras día como ha sido durante los más de veinte años que Raquel lleva trabajando para los Valdés. Es, entonces, también el reflejo de un tiempo circular, que avanza repitiéndose a sí mismo, pero sin cambios, sin evolución, hasta la saciedad y la enfermedad. Es por eso, también que el sonido del despertador se vuelve cada vez más irritante y suena cada vez más fuerte, como un martilleo, como debe sonar para Raquel al escucharlo con dolor de cabeza en la mañana.

En medio de este conjunto de sonidos desagradables y hasta irritantes que despliega *La nana* aparecen rastros de música, lo que podría considerarse como el *soundtrack* de la película.

Desde el punto de vista simbólico, es posible establecer que existe sólo un grupo de personas que escuchan música en la película y otro grupo que parece no tener acceso o negarse a ella. El primer grupo está formado por quienes disfrutan la vida. Se trata de los personajes que tienen una visión más gozadora y relajada de la vida o de quienes ya han vivido su cuota de desilusión y han decidido no complicarse más.

El primer momento en que aparece música en *La nana* es luego de la celebración del cumpleaños de Raquel, en una secuencia que contrasta por un lado a Raquel, Pilar y los niños levantando la mesa y lavando los platos después de la comida y por el otro, a Mundo sentado en su escritorio “trabajando” en su barco a escala mientras escucha música clásica. Ya había comentado esta escena a propósito de la contraposición entre trabajo y ocio desde un punto de vista visual. El plano sonoro complementa esa idea en esta escena y se escucha, por un lado el entrecuchar de los platos y vasos y los comentarios alusivos al esfuerzo necesario para ordenar y limpiar; y por otro, se ve a Mundo sentado frente a su maqueta en un lugar tranquilo y se escucha música clásica, como un intento de resaltar aún más su momento de relajo y distensión. Por lo tanto, el primer integrante del grupo de los felices que escuchan música es, sin dudas, Mundo: más dado a “trabajar” en sus maquetas de barcos y jugar golf a escondidas a media mañana que a trabajar.

La cinta avanza pródiga en ruidos molestos hasta la escena en que aparece Lucas practicando sus trucos de magia en su pieza. De nuevo, el espectador sabe que se trata de un tiempo de relajo. En secuencias anteriores es posible ver a Lucas haciendo magia para su

familia e incluso afirma que le interesa más la magia que sus estudios en el colegio (0:23:24). Por lo tanto, sabemos que la magia es algo que le gusta, algo que disfruta y mientras practica escucha música. Concretamente, en la escena puede verse a Lucas practicando sus trucos de magia mientras escucha “Sol mayor” de Pedropiedra⁵⁹. Me interesa destacar que se trata de un momento agradable que se ve interrumpido por la entrada intempestiva de Pilar que viene con la intención de conversar con su hijo sobre la masturbación —todo esto motivado por la venganza de Raquel por la traición de Lucas— y que Lucas se niega a hablar con su madre y va directo a recriminar a Raquel (0:33:28). Entonces, el tiempo de relajo y de disfrute que tiene Lucas, el más “hedonista” y relajado de los hijos de la familia, el regalón de la trabajadora, es interrumpido por el poder de Raquel de revelar sus secretos y usar ese poder como represalia al considerarse herida por Lucas. En este caso, la música retrata también ese proceso: se escucha sólo la canción mientras el joven ensaya los movimientos mágicos, luego la música queda en un segundo plano, intervenida por la discusión con Pilar y luego desaparece definitivamente cuando Lucas, enojado, sale de su dormitorio para ir a enfrentar a Raquel.

La música de fondo aparece otra vez alrededor del minuto 43. Esta vez es la radio de la cocina que suena mientras Raquel y Sonia trabajan. Como no se escucha en escenas anteriores, es presumible que haya sido Sonia quien enciende la radio para escuchar mientras trabaja. Tal como Mundo y Lucas, Sonia también pertenece al grupo de los que escuchan música. Como se puede desprender de la advertencia que le hace a Raquel, ella ya vivió en carne propia el dolor de dar cariño a niños que no le correspondieron, y que por eso practica el consejo de hacer el trabajo solamente y ser más feliz.

Al comienzo de la secuencia, sólo se escucha hablar a un locutor y algunos avisos comerciales y sobre eso, la conversación entre las dos trabajadoras, que discuten acerca de las tareas que le corresponden a cada una. Se produce un corte, Raquel sale y luego viene la escena en que le lleva comida a Lucas que está con unos amigos en la piscina. Luego la protagonista vuelve a la cocina y se produce el diálogo con Sonia sobre el riesgo de encariñarse con niños ajenos que resultan ser ingratos al crecer. En el instante en que empieza el diálogo (0:45:16) todavía pueden oírse los avisos comerciales, pero luego comienza a sonar música en la radio: se trata de una canción triste casi imposible de identificar y que empieza exactamente cuando Raquel dice “soy feliz” (0:45:26), creando un contrapunto interesante entre lo que simboliza la música, lo que dice Raquel, lo que dice Sonia y la realidad aplastante: Raquel no es feliz y no puede serlo con hijo ajenos que no retribuyen su cariño, tal como le advierte Sonia. A que a medida que avanza el diálogo, éste va subiendo de tono y termina con una airada Sonia que grita que ella no tiene ninguna infección —Raquel lava de nuevo el vaso que Sonia acaba de usar y lavar— y está aburrida de las “huevás (sic) raras” (0:45:55) de su compañera. En el

⁵⁹ Es interesante destacar que se trata de un músico y compositor chileno que ha participado en varias bandas, una de ellas CHC, de la que también formaba parte el director de la película, Sebastián Silva. Tanto “Sol mayor” como “Ayayayay”, la canción que se escucha al final de la cinta, son de su autoría.

plano auditivo, entonces, aparecen los avisos comerciales y el locutor de fondo, sobre esto, el diálogo de las dos mujeres. Luego terminan los avisos y comienza la música triste que acompaña el “soy feliz” de Raquel. La música de fondo se escucha cada vez menos, a medida que sube el volumen de la conversación hasta llegar a los gritos de Sonia y finalmente, el timbre de la casa anunciando la llegada del repartidor de verduras. Sonoramente, la escena se vuelve cada vez más agobiante y desagradable, a medida que se van agregando y sobreponiendo elementos: música, gritos y timbre. De este modo, genera un apoyo sensorial para la situación emocional que vive la protagonista, al enfrentarse con la realidad que le quiere mostrar Sonia.

Luego de esto —y probablemente como consecuencia de lo mismo—, la enfermedad de la trabajadora se agudiza hasta el punto que sufre un colapso. Así aparece Lucy, que es el personaje más alegre de la cinta y con ella vuelve la música a *La nana*.

Raquel se entera de la llegada de Lucy a la casa por lo que escucha y no por lo que ve. En otras palabras, su primer acercamiento con quien va a cambiar definitivamente su vida es a través de los sonidos: concretamente a través de las voces en *off* de Lucy y Pilar que Raquel escucha convaliente en su cama (0:59:40), con expresión preocupada, casi aterrorizada.

Poco a poco, la relación entre ambas se va desarrollando y está mediada también por el aspecto sonoro. Lucy está rodeada de música: escucha música cuando sale a trotar y canta en la ducha. Vale la pena detenerse en la escena en que Lucy canta. Se trata de una secuencia que se repite en varias ocasiones dentro de la cinta: vemos a Raquel, a Mercedes y a Lucy en la ducha, como parte de un ritual simbólico de limpieza que también aparece en las otras películas del corpus. De todas las trabajadoras, Lucy es la única que parece disfrutar la ducha y canta. Escoge para eso, una ranchera tremendamente popular en Chile y especialmente en el campo, de donde viene. Se trata de *La bikina*, canción mexicana compuesta por Rubén Fuentes en 1964; que habla de una mujer arisca y dura que esconde una pena inconfesable tras su apariencia severa. El personaje de Mariana Loyola (Lucy) canta a todo pulmón: “Altanera, orgullosa y caprichosa no permite que la quieran consolar” (1:05:52), cambiando significativamente la letra original de la canción⁶⁰. Tanto la letra de la canción como el volumen que usa Lucy permiten suponer que lo hace intencionalmente para que Raquel escuche. De cualquier forma, se trata de una clave sutil que muestra desde una perspectiva complementaria a la visual, la imagen que Lucy tiene de su compañera y sugiere también algo sobre la historia de Raquel, sobre su actitud amarga y sobre su enfermedad.

A medida que las dos mujeres se van haciendo amigas, Lucy introduce a Raquel en el mundo de la música. Por ejemplo, cuando viajan juntas a la casa de Lucy en el campo a pasar la Navidad, ambas comparten los audífonos de Lucy para escuchar música en el trayecto en bus (1:17:54). Lamentablemente, esta vez se maneja la música a nivel visual y no auditivo; es decir, se puede ver que comparten los audífonos pero no se escucha lo que ellas oyen.

⁶⁰ El coro original de *La bikina* dice: “Altanera, preciosa y orgullosa/ no permite la quieran consolar/ pasa luciendo su real majestad/ pasa, camina y nos mira sin vernos jamás”.

El final de la película es lo más relevante a nivel sonoro. La última escena muestra a Raquel trotando por el barrio mientras escucha música con sus audífonos (1:31:59). A diferencia de la escena del bus, en esta se puede oír claramente y a todo volumen la música que oye Raquel: *Ayayayay*, de Pedropiedra. Así, se puede escuchar la culminación del proceso renovador de Raquel que ha potenciado Lucy. Se establece una relación directa entre salud, música y felicidad: tres cosas de las que carecía Raquel antes de la llegada de Lucy y que recibe a cambio de dejar de lado su amargura, su enfermedad y junto con ello, su poder.

De esta manera, *La nana* puede verse como la historia de la transformación de una trabajadora doméstica con poder sobre las cosas y las personas de la casa, enferma por su trabajo, su soledad, su reclusión, que intenta convencerse de que es parte de la familia para la que trabaja, pero sabiendo que no lo es, amargada, conflictiva y hostil; que gracias a la buena influencia de otra trabajadora que trae la frescura del campo, la alegría de la música y el deporte y la amistad, logra sanarse y volver ser la trabajadora ideal para la familia, perdiendo, en el camino, su poder. Es entonces, la perspectiva del mundo de los empleadores, sus temores, sus conflictos, los problemas que ellos enfrentan con sus empleadas y la forma de resolverlos convenientemente.

El plano sonoro de sentido establece dos tipos de sonidos que por un lado dan cuenta del estado de la protagonista y su desarrollo a través de la película, pero también configuran particularidades de los personajes: quiénes tienen una actitud más positiva o relajada y quiénes no. También brinda apoyo a la sensación de hastío, desagrado y enfermedad que se asocia a Raquel. Al mismo tiempo, establece sonidos negativos o desagradables y sonidos positivos o agradables asociables al estado mental y de poder de la protagonista con relación a la familia para la que trabaja.

3. PLANO NARRATIVO

Junto con planos de sentido visual y sonoro, hay un plano narrativo en el cine y es básicamente lo que está contenido en el guion de la película. En este caso, no existe acceso directo al guion de la cinta, pero se pueden analizar los diálogos desde la perspectiva narratológica y también simbólica.

En este campo, lo que interesa es rastrear cómo se configura el empoderamiento de Raquel dentro de la casa y la familia. En este sentido, lo primero que hay que destacar es que Raquel sabe que tiene cierto poder dentro de la casa y la familia, un poder que abarca distintos aspectos y que ella usa en distintas situaciones. Hay momentos en que ella se refiere a eso

directamente en el diálogo. El primero de ellos es durante una de las peleas entre la trabajadora doméstica y Camila.

Se trata de un diálogo que ya he revisado antes, sin embargo me interesa volver sobre él ahora, desde otro punto de vista. La escena muestra a la protagonista y la hija mayor de la familia discutiendo sobre unas colaciones que Camila le pide a Raquel antes de irse. Desde el inicio de la conversación se siente la tensión entre ambas partes, Camila está molesta con la empleada porque ésta la despertó con la aspiradora a pesar de que se le mandó no hacerlo. Ante el pedido de la joven, Raquel responde que ya es muy tarde y las colaciones se acabaron, generando más rabia en Camila que le dice que ella sabe que eso no es cierto y que también sabe dónde esconde las famosas colaciones. Acto seguido, se dirige al dormitorio de la trabajadora. Frente a esto, Raquel la sigue y le dice: “¡Nadie se mete en mi pieza! ¡No seáí impertinente, cabrita! ¡Sale de aquí!” (0:18:29) Lo que no detiene a Camila que ya se encuentra en el dormitorio y sacando las colaciones de debajo de la cama de Raquel para luego tirarlas encima de esta y gritarle: “Ahí tenís (sic) tus colaciones, loca! En este punto aparece la violencia física y la nana le grita de vuelta mientras la toma del brazo: “¡Le voy a decir a tu mamá!” Camila reacciona con otro grito: “¡Suéltame! Yo también tengo cosas que decir. ¡Tú erís (sic) la empleada no más acá!” (0:18:39). De manera que es posible ver dos declaraciones de poder en este extracto. La primera de ellas es la de Raquel, cuando afirma que nadie se mete en su pieza: ella tiene el poder y el control sobre ese espacio —y como hemos visto, sobre toda la casa también. Por su parte, Camila también establece que ella tiene influencia dentro de la casa: cosas que decir; y le recuerda a Raquel —¿o trata de convencerse a sí misma?— su situación de empleada solamente, su rango inferior. De esta forma, quedan planteados dos bandos que seguirán en este conflicto de poder a lo largo del film, situación que no se resuelve realmente, sino que se dispersa en la “renovación benigna” de la nana. Pero antes de que eso suceda, es posible ver cómo Camila intenta desempoderar a Raquel o, por último, sacarla de la casa, incluso le sugiere a su mamá que la despida, pero eso está fuera de los límites de Pilar, simplemente no puede.

De manera subyacente, hay una culpa en Pilar con respecto a la trabajadora que tiene en su casa y eso afecta también su forma de actuar y crea más conflictos con Camila. Concretamente, esto puede verse en los primeros minutos de la obra, cuando la joven le recrimina a su madre el haber salido de la cocina mientras Raquel y Camila peleaban por la comida el día del cumpleaños de Raquel. Cuando Pilar ve que su hija y la nana comienzan a discutir, sale de la cocina; luego, cuando va a darle las buenas noches a su hija y su amiga, Camila vuelve sobre el tema y le llama la atención sobre el trato que Raquel tiene con ella: “Mamá, la Raquel me odia. Me ha odiado siempre, ¿hasta cuándo?” (0:09:13). Incrédula en ese momento, Pilar le contesta a su hija: “Camila, ¿cómo te va a odiar la Raquel si te crió?” (0:09:17). En esa ocasión, se trata sólo de un argumento que usa la madre para convencer a su hija de lo absurdo que suena su alegato, pero esconde una verdad profunda que se mantiene

latente a lo largo de la cinta y explica también la reticencia de esta mujer a despedir a la trabajadora, aún después de ver pruebas reales de su mala voluntad hacia Camila —por ejemplo, la foto con el rostro de Camila rayado. Se trata de la mujer que crió a sus hijos, la que tomó el papel que a ella le correspondía en la casa y también en la familia, y que ha estado con ellos por más de 20 años, sin haber tenido una vida o una familia propia. Se asoma una culpa y una responsabilidad que le impiden despedirla, tal como lo declarará más adelante, en otra discusión acerca de Raquel con Camila y la abuela, en la que la anciana y la joven confrontan a Pilar con la realidad de que el comportamiento de Raquel se ha vuelto insostenible dentro de la casa. Ante esto, la señora responde: “Pero qué quieres que haga, ¿quieres que la eche?” Y Camila, inmediatamente: “¿Por qué no?”. Pilar se toma un segundo y luego remata, “porque no puedo, Camila” (0:43:36). Nunca dice la verdadera razón que le impide despedir a la nana, pero es posible adivinar la culpa y la dependencia de Pilar.

En otros casos, el poder de la protagonista es puesto en evidencia por los otros habitantes de la casa. Ejemplo de esto es parte del diálogo entre empleada y empleadora al momento de lavar los platos juntas. Debaten la posibilidad de una ayudante para Raquel, a lo que ésta se niega rotundamente y la señora le dice: “Pucha, no aguantai (sic) a nadie ¿ah? A la Rita la echaste tú” (0:08:37). Así, Pilar le confirma a su empleada que reconoce su poder, no sólo sobre la casa y quienes habitan ahí, incluyéndose, sino además sobre cualquier otra persona que pretenda introducirse en el ámbito de poder de la trabajadora.

Sin embargo, es Pilar también quien le niega ese poder a Raquel un poco más adelante. En la conversación telefónica que en parte ya revisé, Pilar le dice a Raquel que van a contratar a otra trabajadora para que la ayude “te guste o no” (0:22:10), dejando en claro que en ese momento se acaba el poder de la protagonista de no aguantar a nadie más en la casa. Al menos, desde el lado de Pilar, porque en lo que queda de la cinta, la otra mujer hará todo lo que esté a su alcance para ahuyentar a las candidatas a ayudantes que traerá la dueña de casa. Y así, demostrará que todavía no aguanta a nadie y es ella la que decide quién entra a la casa y quién no.

Es indudable el poder que tiene Raquel dentro de la casa y sobre los miembros de la familia. Es un poder que resulta, a todas luces, maligno y que es fuente de conflictos entre ella y la familia y también entre los miembros de la familia. Tal como lo dice el personaje de Delfina Guzmán —la abuela materna de los niños—, la empleada hace lo que quiere dentro de la casa y con la familia, sin que nadie se atreva a hacerle frente: “La Camila tiene razón. La Raquel hace rato que te tiene comiendo de su mano, admítelo” (0:41:05). El poder de Raquel se presenta de distintas formas y tiene diversas ramificaciones. En general, se parece mucho al poder de las nanas literarias de José Donoso, las guardianas de los secretos más oscuros y las que desde las sombras orquestan la vida de sus empleadores, especialmente en *El obscuro pájaro de la noche*. Desde el comienzo de la película es posible ver que la protagonista tiene un

poder prácticamente ilimitado en la casa: es la guardiana de la puerta, decide quién entra y quién queda afuera —de forma metafórica y literal—; es la que controla la comida y quiénes pueden comerla; hace lo que estima conveniente —desobedeciendo las ordenes de su empleadora—; en sus propias palabras es la única a la que los niños le hacen caso y es quien decide si es que alguien más puede trabajar en la casa. En otras palabras, Raquel es la dueña de casa desde el inicio y hasta la llegada de Lucy. Y ese poder es temible y nefasto para los habitantes de la casa.

Raquel también es la guardiana de los secretos y decide si revelarlos o no y cuándo. Es, por ejemplo, lo que sucede con Lucas. Cuando la trabajadora lo acusa con Pilar, al quejarse de tener que cambiar las sábanas de su cama cada día, la mujer es perfectamente consciente de que eso le traerá problemas a Lucas y lo hace —hasta donde es posible adivinar— como venganza hacia Lucas por ponerse del lado de Mercedes, por traicionarla. Del mismo modo en que ella decide revelar ese secreto, guarda el de Mundo, cuando éste le pide que no diga nada sobre sus escapadas a jugar golf a media mañana (0:36:39). Si bien no queda tan claro en la cita, se puede suponer que Raquel guarda esa información teniendo en mente también la posibilidad de usarla más adelante en su provecho o como desquite frente a alguna probable afrenta. Aquí cabe agregar que el comportamiento de Raquel obedece más a la impulsividad, al rencor y al desquite que a acciones premeditadas de una personalidad calculadora.

Hay otros diálogos en los que se reflejan situaciones anómalas en cuanto al poder. Por ejemplo, cuando Pilar le dice a Raquel que no lave los platos el día de su cumpleaños. Desde el punto de vista narrativo, hay una persona que da una orden a otra: “No, Raquel, te prohíbo que laves los platos ahora” (0:05:17), dice Pilar, aludiendo a que se trata del día de su cumpleaños y como una excepción que suspende el orden normal de las cosas, la trabajadora no debería lavar los platos ese día, ya que se supone que debe celebrar. Sin embargo, Raquel le hace ver que esa suspensión del orden no es realidad y en el fondo se vuelve evidente que el trabajo no piensa hacerlo Pilar en lugar de Raquel, por eso su respuesta: “si no lo hago ahora, igual lo voy a tener que hacer después” (0:05:23). Ante esto, Pilar intenta un punto medio que resulte cómodo para ella y le de algún alivio a Raquel: todos ayudan a levantar la mesa y lavar los platos. Sea como fuere, la situación deja en claro que es Raquel quien decide cómo y cuándo se hacen las cosas en la casa. A pesar de la supuesta orden de la señora, a pesar de que los demás intentan ayudarla, ella decide que los platos se lavan en ese momento y así se hace. Incluso cuando parece ser que es Pilar la que manda, se puede ver que es Raquel quien está a cargo de las situaciones, decide, tiene poder.

Aunque en menor medida, la relación entre la trabajadora y su empleadora es también una lucha de poderes, en la que ambas tratan de imponerse sobre la otra. Otro de los diálogos que ilustran esta situación se da a continuación de la salida de Sonia. Esta mujer llega a la casa luego de Mercedes y es quien le recomienda a Raquel no encariñarse con los niños para los

que trabaja. Luego de esto Raquel, evidentemente perturbada, la deja afuera. Pero Sonia consigue trepar por el techo, volver a entrar a la casa y golpear a Raquel, quien se encierra en el closet de la señora. Luego de esto, Sonia renuncia. En el fragor de la pelea entre ambas mujeres, queda destruido el barco a escala que ha estado construyendo Mundo, creando una situación complicada para la familia y el intento de los niños por repararlo.

En paralelo, Pilar habla con su madre por teléfono y la responsabiliza por la situación aludiendo a que Sonia —quien llegó a la casa mandada por la abuela— es “una cavernícola” que está “loca como cabra” (0:51:22); luego se la escucha decir: “¡no es mi culpa, no la voy a echar!” (0:51:27), refiriéndose, evidentemente, a Raquel. A continuación, se dirige al dormitorio de la protagonista y toca la puerta para hablar con ella, pero Raquel no contesta y sube el volumen de la televisión. Ante esto, la dueña de casa le grita desde el otro lado de la puerta: “No creas que te vas a salir con la tuya, Raquel” (0:52:01). Lo que resulta interesante de esta afirmación es que por un lado, implica que en otras ocasiones Raquel se ha salido con la suya, por ejemplo con la salida de Mercedes de la casa o cuando “echó” a la Rita, en palabras de Pilar. Así, hay una conciencia clara de que la empleada tiene el poder de salir inmune de este tipo de situaciones y que la empleadora reconoce ese poder. Pero también se entiende que en esta oportunidad no será así. La llegada de Lucy a la casa es también otro intento de doblarle la mano a Raquel por parte de los dueños de casa. Ella, naturalmente, se resiste tal como lo ha hecho en todas las ocasiones anteriores. Sin embargo, desde la escena en que Raquel se quiebra y llora mientras desinfecta el baño y Lucy la encuentra, llora con ella, la consuela y la acuesta (1:08:06); se produce una complicidad entre las dos mujeres que determina el principio del proceso de “dulcificación” de Raquel en manos de Lucy. Desde ese punto en adelante, la película se dedica a mostrar en parte cómo Raquel se sana de su enfermedad y comienza a tener una vida feliz. En este punto, me permito aventurar que la enfermedad de Raquel está estrechamente relacionada con el poder que tiene dentro de la casa y que resulta incómodo y hasta dañino para los otros habitantes, a medida que el efecto balsámico de Lucy va cambiando el comportamiento de Raquel, también la desempodera, hasta sanarla completamente —desarmarla— y dejarla convertida en una trabajadora feliz.

Si bien, Lucy le muestra a Raquel que puede tener una vida distinta: con amigas, salidas fuera de la casa y hasta un novio en el campo, todas estas cosas resultan pasajeras para Raquel; Lucy se va y el paseo al campo es sólo por unos días. Lo que sí le queda son las fotos de esos momentos y la actitud más positiva.

Dentro del contexto de la película, me parece que tiene mucha más fuerza y significado el personaje de Raquel que el de Lucy, precisamente porque no forma parte de esa tradición explotada hasta el cansancio —una nana fiel, cómplice o chismosa, tal como aparece en novelas como *La amortajada*, *Como agua para chocolate* y varias otras— y revela un carácter más interesante y una dimensión más profunda y compleja del trabajo doméstico. Considerando el hecho de que Saavedra ha interpretado el personaje tradicional en varias ocasiones, más se

agradece esta nueva versión bajo la dirección de Silva, que apunta a otra forma de entender las relaciones humanas y laborales dentro de una casa familiar. Quizás es por esta razón que resulta algo disonante la incorporación del personaje tradicional en Lucy y el aparentemente fácil *happy ending* de la cinta, que resulta un poco más explicable si se vuelve a lo que planteaba al comienzo del capítulo: se trata de una visión del trabajo doméstico, la visión de un miembro del grupo de los empleadores y de su experiencia principal con una mujer que él mismo define como enemiga. Desde este punto de vista, se entiende que lo que sucede al final es que una nana que era un problema para sus empleadores termina tomando el buen camino y transformándose en “lo que debiera ser” y ese “orden natural” permite que vuelva la armonía a la casa y que la misma Raquel sea muchísimo más feliz que al comienzo de la película —todo esto, claro, sin dejar de ser trabajadora doméstica.

En cierta forma, Raquel se convierte también en Lucy, pero sin la libertad de la que Lucy goza. En los últimos minutos de la cinta, la protagonista asume la identidad de su amiga. Tal como Lucy, ella decide salir a trotar y se viste con ropa deportiva. Cuando va saliendo, los niños la ven y le preguntan dónde va y ella responde: “A pescar. Ja. No, voy a trotar un poco” (1:26:52), repitiendo exactamente las mismas palabras de Lucy cuando ella la interroga al verla llegar con ropa deportiva y sudorosa (1:01:32).

En un primer momento, el poder de Raquel sobre los hijos y sobre Pilar se vuelve “benigno” dentro de la lógica de la película: es ella la que da todas las instrucciones a los demás, pero lo hace con un “fin noble” o una “buena intención”: darle una sorpresa feliz a su amiga. Es decir, ha operado un cambio positivo en la mujer, sigue siendo poderosa e influyente dentro de la casa, pero ese poder va ahora en una buena dirección. Lo mismo sucede con su poder adquisitivo, ahora ya no se centra en ella, sino que beneficia a su amiga con un regalo igual de exclusivo que lo que compra para ella.

Pero luego parece ser que el poder de Raquel se ha desarticulado, dando paso a ser que es tan benigno que más bien parece desarmado. La “nueva Raquel”, una versión edulcorada de la protagonista, no es más que la trabajadora doméstica ideal para el mundo de los empleadores. Representa todos los beneficios sin los peros que al inicio de la película hacían necesario su despido. Lo que simula un final feliz dentro de la cinta, esconde un triste final para el empoderamiento de Raquel.

De este modo, *La nana* es un excelente ejemplo de empoderamiento de trabajadoras domésticas. Raquel es tremendamente poderosa dentro de la casa al comienzo de la cinta. Su poder afecta a las cosas y las personas y también a sí misma —la enferma, desde la perspectiva de los empleadores. Este empoderamiento cuestiona las jerarquías coloniales de poder y las desestabiliza hasta el punto de invertirlas. Sin embargo, se trata de una operación transitoria que es revertida por el mundo de los empleadores a través de la ayuda inesperada de Lucy. Así, al final de la cinta se reestablece el orden “armónico” que permite la subsistencia

del modelo colonialista de trabajo doméstico y relación empleada-empleadora. Es, en otras palabras, un ejemplo de lo negativa que puede volverse la situación dentro de la casa cuando la nana tiene mucho poder y lo feliz que resultan todos cuando eso desaparece.

SÉPTIMO CAPÍTULO: LA TETA ASUSTADA: REESCRIBIENDO EL INICIO: DE LA POSIBILIDAD DE UN CONVENIO ENTRE IGUALES

Esta es una película de mujeres. *La teta asustada* es la única obra del corpus de trabajo que está dirigida por una mujer, la peruana Claudia Llosa —sobrina tanto del escritor Mario Vargas Llosa como del director de cine Luis Llosa— y protagonizada también por mujeres. Explora además, distintas formas de lo femenino: desde la versión indígena campesina, ancestral y continuadora de tradiciones, a la mujer indígena que se ha establecido en la ciudad, se ha convertido en empresaria, ambiciosa y hasta algo arribista y despectiva. Desde la indígena violada —aun estando embarazada y en presencia de su marido asesinado— en tiempos de los enfrentamientos entre agentes del Estado y Sendero Luminoso y enferma de miedo y de violencia, —enfermedad que transmite a su hija por la leche—, a la compositora de piano de clase alta, solitaria, caprichosa y masculinizada que intenta negociar o engañar a su trabajadora para conseguir la inspiración que necesita para su gran concierto.

Dentro de esta importancia que se le da a lo femenino en muchas sus variantes, resulta destacable lo que sucede con la figura del homosexual. Así como se representa a la mujer descendiente de españoles, educada, sobria, de clase acomodada y muy masculina; aparece también el homosexual tremendamente feminizado —rayando, a veces, en el ridículo— de clase baja, herencia indígena y campesina, que es incluido dentro del mundo de las mujeres: participa en los ritos ancestrales que son reservados solo para ellas —como la preparación de un cuerpo muerto para su conservación—, está encargado del cuidado de los niños pequeños y es también un artista: peluquero y maquillador. Se trata de Jhonathan, el primo de la protagonista, que siempre está incluido en el mundo femenino y en los roles reservados a las mujeres, incluso su aspecto físico es casi completamente femenino. Me parece interesante que se considere esta figura dentro del repertorio de las posibilidades de lo femenino más que de lo masculino.

Por su parte, el mundo masculino también tiene participación en la cinta, pero se reduce a un par de personajes importantes. Se trata del tío de la protagonista y de un trabajador doméstico, Noé. Ambos son indígenas, hablan quechua y viven integrados en el contexto urbano de la Lima actual. No funcionan como respuesta al mundo femenino ni tampoco exactamente como complemento. Ambos son una ayuda a la acción, pero no tienen el peso de los personajes femeninos, quienes no sólo se encargan de mostrar la historia, sino una forma de vida en la que ellas tienen el protagonismo y el poder, no son dependientes de los hombres, sin importar la condición étnica, económica o social en la que se encuentren. Se trata de mujeres independientes, fuertes que arman redes de mujeres para apoyarse en sus emprendimientos y es sus problemas: mujeres que llevan adelante empresas, mujeres que

consiguen trabajo para otras, mujeres que conservan los cuerpos muertos de otras mujeres, mujeres artistas, mujeres creativas que negocian e intercambian sus culturas, mujeres que se defienden de los hombres violadores con sus propios métodos, mujeres que se hacen respetar.

De hecho, uno de los ejes de la cinta está dado por la manera en que la protagonista, Fausta, una joven indígena enferma que vive hace poco en Lima, enfrenta su trauma hacia los hombres y pasa del miedo extremo hacia la confianza en uno de ellos, esto propiciado por los dos hombres que le son más cercanos: su tío Lúcido y su compañero de trabajo, Noé.

Ganadora del Oso de Oro en la Berlinale del año 2009, nominada al Óscar como mejor película extranjera el 2010 y ganadora de una serie de premios en diversos festivales⁶¹ esta película peruana es el punto más alto de esta investigación, la cinta más potente en relación a la hipótesis de investigación que sustenta esta tesis.

Entre otras cosas, *La teta asustada*, de la directora Claudia Llosa, se trata de una recreación del primer momento de la conquista de Perú por parte de los españoles. Se propone un intercambio entre las dos culturas, que toma la forma de un negocio. La empleadora, como descendiente de los colonizadores, le propone un trato a la empleada, descendiente de los indígenas. Así como antes el objetivo fue el preciado oro Inca, esta vez lo que la empleadora quiere es la música indígena. Y así como sus antepasados ofrecían cuentas de colores, ella ofrece perlas. Pero esta vez, el mundo indígena no será burlado por el mundo del conquistador, no permitirá el engaño ni el abuso. Prevalecerá, en este nuevo trato, el orgullo y el valor de lo propio, la dignidad y una nueva postura: es un trato entre pares. Desde este punto de vista, la propuesta de Llosa redefine las relaciones entre empleados y empleadores y el empoderamiento de los primeros a través de varios aspectos.

Más que en ninguna otra de las representaciones, es posible ver aquí los dos mundos que conviven en el esquema del trabajo doméstico en toda su plenitud. No sólo se trata de la diferencia étnica, la directora da un paso más allá e integra la diferencia lingüística entre los dos grupos: trabajando alternativamente con el español y el quechua como complemento de la diferencia cultural y de cosmovisiones entre ambos grupos.

Desde el comienzo de la cinta es posible ver cómo las cosmovisiones se enfrentan sin poder encontrarse realmente; coexisten y no se someten. Este es uno de los puntos más interesantes de *La teta asustada*, la visión de mundo de los descendientes de indígenas choca

⁶¹ Mejor película y Mejor actriz en el Festival internacional de cine de Guadalajara 2009, Mejor actriz en el Festival internacional de cine de Montreal, Mejor película de la Asociación de Críticos de Cine de Quebec 2009, Mejor película peruana, Mejor actriz y Premio Conacine en el Festival de Lima 2009, Mejor película en el Festival de cine de Bogotá 2009, Mejor película y Mejor dirección artística en el Festival de cine de La Habana, 2009, Mejor largometraje peruano de la Asociación Peruana de Prensa Cinematográfica 2009 y Mejor actriz internacional en D-World Awards 2010. Además, tuvo las siguientes nominaciones: Mejor película hispanoamericana en los Premios Goya 2010, Mejor película extranjera en los Premios Óscar 2010, Mejor película iberoamericana en el Premio Ariel 2010 y Mejor película extranjera de habla no hispana en el Premio Cóndor de Plata 2010.

con la de los descendientes de los conquistadores y del Estado legalista cuando se enfrentan momentos definitivos de los personajes como la enfermedad y la muerte; pero el mundo indígena se atiene a su cosmovisión y a sus métodos y desde ahí resiste a las imposiciones del otro bando. Así, la enfermedad se define según la tradición y la cura también. La muerte y su ritual también se resisten a someterse a los códigos del Estado peruano y se mantienen bajo cuerda, según las tradiciones indígenas y ajenos a normas sanitarias y otras. Lo que sí sucede, en algunos casos, es un encuentro, un intercambio que respeta las individualidades de cada quien y que se rige por las leyes de un acuerdo entre ambas partes. Aunque una de las partes intente aprovecharse de la otra y romper ese acuerdo, no tendrá éxito —al menos no completamente— y la engañada se empoderará hasta recibir lo que le corresponde.

Se trata, entonces, de temáticas potentes y para su desarrollo, la directora usa el simbolismo como parte de sus estrategias narrativas. De este modo, la película presenta una riqueza única que integra los planos de sentido visual, sonoro y narrativo con una carga simbólica mucho más fuerte que en las dos películas anteriores —*La nana* y *Parque vía*—, lo que de manera sutil, profundiza el mensaje. A ratos el simbolismo es evidente, a veces exige más atención del espectador, por lo que la cinta se va revelando con distintas capas de significado que se potencian unas a otras y dialogan desde una imbricación que personalmente me parece preciosa.

De esta forma, hay ciertos objetos especialmente significativos como la papa, el piano, las perlas, los vestidos de novia y las flores. Me detendré más sobre ellos en el análisis del plano de sentido visual de *La teta asustada*.

Los nombres de algunos de los personajes, por su parte, también son simbólicamente relevantes. La madre de la protagonista se llama Perpetua y ese nombre es también la condición que la define: una vez muerta sigue “viva”: se la escucha cantar, se conserva su cuerpo como una momia, se mantiene en un estado entre la vida y la muerte definitiva, como una muerte transitoria que se alarga mientras su hija encuentra la forma de enterrarla definitivamente.

El tío de Fausta, Lúcido, es quien tiene la claridad necesaria para realizar un acto extremo para obligar a la protagonista a reaccionar, a levantarse, a empoderarse, a perder el miedo, recuperar el alma que está escondida en la tierra y vivir.

Aída, la dueña de la casa en la que Fausta entra a trabajar es música y compositora de piano cuyo nombre recuerda inmediatamente la ópera de Giuseppe Verdi y a toda una tradición musical europea de la que es heredera y representante en Lima —con la que se encontrará la música tradicional indígena en quechua de la protagonista.

Finalmente, el nombre del personaje principal resulta un poco más enigmático. Fausta (to): “feliz, afortunado”⁶², resulta al menos contradictorio para el personaje que se presenta en pantalla: una joven asustada, triste, enferma y “sin alma”. Incluso al final de la cinta, cuando ya se ha concretado lo que puede entenderse como su liberación, Fausta no puede describirse como una persona feliz. En este sentido, más bien parece un guiño algo irónico del guion de Llosa que una referencia más directa como el nombre de los otros personajes, esto, porque Fausta se mantiene perpetuamente infausta en *La teta asustada*.

O quizás puede interpretarse como lo propone en su texto Tina Escaja, haciendo referencia al personaje de Goethe, Fausto, que vende su alma al diablo, y comparándolo con esta joven que no tiene alma debido a su enfermedad. Aquí, yo agregaría que en cierta forma, —y considerando que Aída es un monstruo según las palabras de la propia Llosa, en una entrevista citada unas líneas más adelante— Fausta es una actualización de Fausto, ella no vende su alma, pero sí su música y todo el simbolismo y la tradición que ha detrás de ella, al monstruo o diablo que encarna Aída.

Es difícil resumir esta película sin dejar fuera gran parte de sus sentidos menos evidentes, pero puedo hacer una breve relato de su trama como introducción al análisis en el que me adentraré en los resquicios más simbólicos de *La teta asustada*.

En líneas generales, *La teta asustada* muestra la historia de Fausta —Magaly Solier—, una joven indígena que ha llegado a Lima junto con su familia, huyendo del terrorismo y la violencia en su pueblo natal. Fausta tiene la enfermedad de la teta asustada, se la transmitió su madre con la leche materna y a ella le dio por que fue violada frente a su marido asesinado mientras estaba embarazada de la protagonista. Esta enfermedad la hace sangrar por la nariz y vivir con miedo y sin alma. La madre de Fausta muere en los primeros minutos de la cinta y ella debe buscar la forma de conseguir el dinero necesario para llevarla de vuelta al pueblo y enterrarla ahí.

Su tía le ayuda a conseguir un trabajo que le permita cumplir con ese objetivo: trabajadora doméstica en la casona de Aída, una compositora de piano que vive sola y está preparando su siguiente concierto. El día de su llegada, la dueña de casa escucha cantar a su empleada y encuentra en ella el remedio a su problema de inspiración de cara al inminente concierto. Entonces, le propone un trato: si Fausta le canta, ella le regala una perla. Dolorosamente, la empleada acepta el trato y le entrega su música a cambio de las perlas que usará para llevarse a su madre al pueblo —la señora le negó un adelanto para ese fin. Lo que no sospecha es que su empleadora utilizará esa música para su concierto y la presentará como propia y que desconocerá el trato entre ambas, intentado engañarla y dejarla sin sus perlas.

⁶² Según el Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española. <http://dle.rae.es/?id=HgaabOK>, Recuperado el 27 de marzo, 2017.

Potenciada por la desesperación y el estímulo de su tío Lúcido y el jardinero Noé, Fausta se empodera, se levanta y toma de la casa de Aída lo que le corresponde y de paso, comienza su recuperación de la teta asustada y un nuevo ciclo de confianza en los hombres que la rodean.

1. PLANO VISUAL

Ya he apuntado el peso enorme de lo simbólico en esta película. El plano visual, como primera capa de sentido en la narrativa cinematográfica recoge gran parte de ese simbolismo y lo expresa, por ejemplo, en encuadres que potencian imágenes simbólicamente muy poderosas y de una belleza abrumadora.

Existe un complejo uso de los reflejos, de las imágenes espejadas y superpuestas: tal como lo afirma la Directora de Fotografía, Natasha Braier: “We also played with the idea of representation, mirroring and the double. Most of the time when we see Fausta interacting with her employer we see her through mirrors or reflections⁶³” (British Cinematographer s/n). Es así como se construye también la relación entre las dos mujeres desde el punto de vista visual, combinando esos reflejos y encuadres hasta ir formando una posición más cercana entre ambas y finalmente, el empoderamiento de Fausta.

Tal como en las otras películas con las que he trabajado en esta investigación, también aquí se configuran distintos mundos. En este caso, me parece que existen tres mundos que se relacionan a través de la protagonista. Está, en primer lugar, el mundo indígena, representado étnica, lingüística, cultural y ritualmente en Fausta, su madre y Noé. Está también, el mundo de los empleadores, encarnado por Aída en su condición de dueña de casa, compositora para piano, descendiente de colonizadores y representante de la alta sociedad limeña. Y como un estrato entre esos dos mundos o una adaptación del primero, figura el mundo popular en el que se mueve Fausta en Lima y en que está inmersa su familia pobre, pero emprendedora; indígena, pero hablando en español y con evidentes ansias de elegancia y de intercambio entre el mundo indígena y el urbano en las “bodas chic” que se dedican a organizar. A esto habría que agregar el mundo que representa el personaje de Fina, otra trabajadora doméstica de Aída, que es afrodescendiente y encarna también ese mundo mestizo al que se incorpora la familia de Fausta.

La relación entre Fausta y Aída también se construye a través de elementos simbólicos que aparecen de manera estratégica a lo largo de la cinta y que pueden leerse como símbolos

⁶³ “También jugamos con la idea de representación, espejismo y doble. La mayor parte del tiempo en que vemos a Fausta interactuando con su empleadora, la vemos a través de espejos y reflejos.” (La traducción es mía).

de la relación no sólo entre empleada y empleadora, también entre indígena latinoamericano y colonizador. El decorado de la casa en la que trabaja la joven protagonista así como la construcción de la casa misma —la fachada, los muros, los guardapolvos— dan cuenta de ese pasado indígena y español colonial y la forma en que las dos partes de ese momento histórico han aportado a la sociedad peruana del momento de la cinta, así como los conflictos que se mantienen.

Si bien *La teta asustada* no fue concebida con la protagonista en mente, como *La nana*, ni está basada en la historia de vida de su protagonista, como *Parque vía*, el trabajo del *casting* en esta cinta da en el clavo con la configuración étnica de los mundos que abarca. A eso se suma la necesidad de varios personajes bilingües —quechua y español— y de una protagonista capaz de cantar.

El *casting* da cuenta de tres tipos étnicos y los tres interactúan en el trabajo doméstico. El primero de ellos es, evidentemente, el indígena. Fausta —Magaly Solier, quien además de actriz es cantante—, lo encarna completamente: de cabello liso oscuro y largo, piel cobriza, ojos oscuros y almendrados, es, además, joven y curvilínea. Desde el punto de vista lingüístico, el personaje es bilingüe y elige la lengua según su interlocutor. En este mismo grupo es posible situar a Noé, el jardinero. Indígena como Fausta, tiene también los mismos rasgos físicos: pelo liso, grueso oscuro, ojos también oscuros y brillantes, piel cobriza, baja estatura y también habla español y quechua.

En una categoría un poco distinta —pero relacionada— se sitúa el segundo tipo étnico: la afroamericana o más específicamente, afroperuana. Se trata del personaje de Fina la comadre de la tía de Fausta. Una mujer mestiza —mulata— con evidentes características étnicas afroperuanas: pelo grueso y muy crespo —ya no negro, sino algo canoso—, nariz ancha y chata, labios gruesos y piel oscura. Este personaje, cuya aparición es bastante breve en la cinta, tiene relevancia para esta investigación.

En primer lugar, porque en combinación con la tía de la protagonista —Carmela— funcionan como aquellas otras mujeres peruanas, las madrinas de las que hablé en el tercer capítulo de esta investigación. Me refiero a mujeres —no necesariamente parte de la familia— que actúan como puente entre las dueñas de casa limeñas que necesitan trabajadoras domésticas y las jóvenes campesinas indígenas de los pequeños pueblos serranos que van a la ciudad a realizar ese trabajo. Fina y Carmela no son exactamente eso, pero en el contexto de *La teta asustada*, funcionan de esa manera; Fina, especialmente, ya que tiene una relación de comadrazgo con la tía de Fausta —es decir, con la familia de la protagonista, como las madrinas reales, que también son conocidas de las familias de las niñas y jóvenes que se les entregan en confianza para que vayan a trabajar a la ciudad— y es también una persona de confianza de la señora Aída: una trabajadora doméstica de mayor rango en la casa.

Además, resulta destacable el comportamiento de este personaje durante los pocos minutos que aparece en pantalla. En el momento en que Fausta llega a la casa acompañada de su tía para entrar a trabajar, las recibe Fina en la puerta (0:22:05) con una verborrea imparable. Ante el casi inquebrantable silencio y timidez de Fausta —que no dice una palabra en toda la escena—, la otra mujer habla sin cesar y sin esperar tampoco una respuesta, mezclando sus desgracias personales con las instrucciones sobre lo que Fausta debe hacer y cómo debe comportarse dentro de la casa y con la señora. En un momento se detiene para realizar una inspección física de Fausta: revisa sus orejas, sus manos, sus uñas —destacando que hay una muy larga y que eso puede traerle problemas con la señora, que debe cortarla—, su cuello e incluso sus dientes (0:23:48). Se trata de las mismas revisiones que los comerciantes de esclavos y los compradores hacían a las personas antes de comprarlas, como una forma también de tasar el “producto”. Se recrea y se subvierte ese mismo procedimiento. Esta vez es una afroperuana revisando a una indígena, decidiendo si es apta para el trabajo. En este caso, Fina toma el lugar que antiguamente le habría correspondido a un comerciante de esclavos, probablemente un europeo, y hace con Fausta lo que alguien también hizo con sus propios antepasados.

Es posible ver la humillación y la resistencia de Fausta a la inspección en el momento de abrir la boca y mostrar los dientes (0:23:55) y las manos (0:24:12) que intenta mantener empuñadas, pero que termina abriendo para que Fina pueda revisar sus uñas. Puede decirse que Fina tiene un lugar de poder dentro de la casa, goza de la confianza de Aída, que le ha encargado la tarea encontrar una trabajadora doméstica que la reemplace por la noches, cuando Fina debe ausentarse por problemas familiares. Es desde esa posición de poder que ella asume las estrategias que han sido usadas por otros poderosos sobre sus antepasados. Se replica, de cierta forma, el modelo colonial, ya no sólo de trabajo indígena, sino de esclavitud, que ha estado también íntimamente asociado al trabajo doméstico en América Latina, pero tiene características propias que no permiten analizarlo con las herramientas que estoy usando aquí; lo mismo es válido para la relación amo y esclavo en comparación con la relación empleada y empleadora.

Fina es quien decide si Fausta es apropiada para el trabajo y quien permite su ingreso a la casa. Es la guardiana de la puerta, como tantas otras trabajadoras domésticas y valida ese poder sometiendo a Fausta a una revisión humillante. Fausta aprende rápido y se convierte ella misma en la guardiana de la puerta: una de las tareas que Fina le encarga es la de abrir la puerta para Noé: “Antes de abrirle, hija, siempre pregunta si es él. Si es Noé, le abres. Si no, hija, no vayas a abrir la puerta por nada del mundo, por favor” (0:23:23). Por lo tanto, cuando llega Noé ella se asoma por una pequeña ventana y pregunta quién es, en español. El hombre responde: “Noé, el jardinero” (0:30:35), pero ella no queda conforme y le pide “¿A ver tus manos?” (0:30:50) y Noé extiende su mano (0:30:56) para que Fausta pueda verla por la

pequeña ventana que está junto a la puerta, hay un corte y luego se ve a la protagonista abriendo el inmenso portón de entrada de la casa para Noé.

La escena es preciosa: hay un primer plano que encuadra la mitad del rostro de Fausta desde afuera, mientras abre la ventana, mostrando lo que Noé ve (0:30:34); luego un corte y aparece Noé en pantalla —la perspectiva de Fausta— con expresión sorprendida al ver a la joven (0:30:46). El hombre mira directamente a la cámara, lo que da la impresión de que está mirando a los ojos a Fausta cuando ella abre la ventana y también cuando, después de vacilar un segundo, le muestra su mano extendida. La escena se repite casi exactamente igual más adelante, con una pequeña variación: al sonido del timbre, Fausta pregunta quién es y al no recibir respuesta abre la ventana y encuentra la mano extendida de Noé, en silencio (0:41:01).

Hay al menos dos formas de interpretar esta escena. La primera de ellas es entenderla como la repetición del comportamiento de Fina. Así como la mujer mayor replicó en Fausta las inspecciones que llevaban a cabo los comerciantes de esclavos y sus compradores antes de dejarla entrar en la casa —me refiero a permitirle ser la trabajadora doméstica de la casa—; ella replicó parte de ese ritual en Noé, antes de abrirle la puerta. De esta forma, ella estaría asumiendo un primer empoderamiento en el ámbito del trabajo doméstico, el de guardiana de la entrada; y demuestra ese poder con la estrategia que copió de Fina y ella a su vez, de los comerciantes. Es una opción que se sostiene, pero no me parece la más adecuada, considerando lo que sucede en el resto de la película.

La interpretación que me parece mejor para el gesto de ambas partes —Fausta y Noé— es la del reconocimiento de un igual. Si consideramos que un poco más adelante en la cinta, Fausta le revela al hombre que ella sabe sobre el cuidado de plantas, porque tenía un huerto en su pueblo (0:56:20), es de suponer que sabe cómo serán las manos de un jardinero, marcadas por el trabajo en la tierra, marcadas, como las suyas. De manera que lo que la joven ve son las manos de un hombre indígena, como ella; campesino, como ella; manos limpias, en sus sentido más simbólico.

Por su parte, el que Noé mire a Fausta a los ojos y le muestre las manos con las palmas extendidas hacia ella, es signo claro de que no tiene segundas intenciones, de que no es el ladrón que Fina teme que deje entrar, ni tampoco es otro posible violador, que es lo que la protagonista parece ver en todos los hombres, debido a su miedo, a su enfermedad.

Así, creo que en ese primer gesto y en la repetición que se da después, lo que se ve es el reconocer al otro como un igual. Es el primer paso de la relación de confianza que irá surgiendo entre los dos personajes y que será sucedido por la introducción del quechua como lenguaje entre ellos y culminará en el momento en que Fausta le pida ayuda para sanarse definitivamente.

Entonces, Fausta y Noé se reconocen como iguales, pertenecientes —entre otras cosas— al mismo grupo étnico. No sucede lo mismo con Fina y mucho menos con Aída. Ella es

la representante del tercer grupo étnico de *La teta asustada*, los descendientes de europeos y quienes conforman el mundo de los dueños de casa, tal como aparece en todas las representaciones sobre trabajo doméstico.

Aída, al igual que la Señora de *Parque vía* y Pilar de *La nana* presenta las características físicas que en América Latina se asocian inmediatamente con la clase acomodada y con herencia europea: piel blanca, pelo claro y fino, facciones finas, cuerpo esbelto y muy delgado y una altura mucho mayor que todos los otros personajes de la cinta. Aquí cabe destacar que Aída es el único personaje que no posee ningún rasgo indígena —Susi Sánchez, la actriz que la encarna es española, aunque no se escucha su acento español sino que habla con acento peruano en la película— y eso acentúa aún más su diferencia no sólo con Fausta sino con todas las otras personas que aparecen en pantalla, marcando aún más el contraste. Por tanto, la diferencia étnica como estrategia de representación de la diferencia social, cultural y de cosmovisión, en *La teta asustada* no sólo se utiliza en la relación entre empleados y empleadora, sino en un sentido más amplio como el retrato de un país dividido entre su tradición ancestral y lo moderno, entre la música clásica del piano de cola y la música tradicional quechua que sirve de repositorio de la memoria y de comunicación entre madre e hija, entre la explicación médica occidental para un sangrado de nariz y aquella de la enfermedad de la teta asustada, entre la muerte legalizada y certificada ante las autoridades y la muerte como ritual con momificación y un entierro según los códigos propios.

El contraste entre Aída y Fausta además de físico está complementado por todo lo anteriormente descrito y también por la forma en que cada una vive su feminidad. Tal como lo propuse al comienzo de este capítulo, Llosa presenta diversos “tipos de ser mujer”, por decirlo de alguna forma. A pesar del inmenso conflicto que Fausta tiene con su feminidad —su miedo atávico a los hombres y a sufrir una violación como su madre, la motivó a ponerse una papa en la vagina, como escudo, como tapón, para producir asco y así evitar ser violada, porque tal como le canta a su madre “solo el asco detiene a los asquerosos” (0:13:49)—, es muy femenina en el sentido más tradicional del término. Además, su cuerpo joven y curvilíneo potencia esa idea. Por el contrario, Aída es muy masculina en su actitud, en sus movimientos, en su vestimenta, en su forma de dar órdenes. Está dotada de un cuerpo esbelto y espigado que junto con su edad —entre 50 y 60 años— contrasta con la evidente juventud y sensualidad del de Fausta. Esto también puede verse en las manos de ambas: las de Fausta son gruesas, redondeadas, cobrizas y pequeñas, mientras Aída las tiene blanquísimas, con dedos largos de pianista, delgadas y con signos de su edad.

El vestuario juega un papel definitivo al momento de marcar esas diferencias. En este punto se produce un quiebre importante con respecto a las otras representaciones sobre el trabajo doméstico, tanto películas como novelas. Y es que Fausta no usa delantal. De esta forma, el elemento distintivo del trabajo doméstico en Latinoamérica, una constante que atraviesa toda la región y también las representaciones, desaparece en *La teta asustada*.

Por otro lado, esto no significa que Fausta pueda trabajar en la casa de Aída vestida como ella quiera, tiene un uniforme que es provisto por su empleadora: una falda hasta debajo de la rodilla y un chaleco abotonado encima. Este uniforme le da el aspecto de una mujer mucho mayor. Ella lo usa sobre su propia ropa, que a veces asoma por debajo de la falda (1:03:40), creando la impresión de que es como una capa de sentido superpuesta a otra, como un disfraz, como algo ajeno desde donde lo propio encuentra la forma de emerger.

Puede ser que la explicación para la falta de delantal tenga que ver con necesidades estéticas de la película. En una entrevista a la directora de fotografía de *La teta asustada*, Natasha Braier, habla sobre el vestuario de la protagonista y sus razones: “When she [Fausta] was in Mrs Aida's house we used the same colour palette for her and for the house sets, to make her almost invisible. The idea was that Fausta was a kind of ghost in the house⁶⁴” (British Cinamographer s/n).

Atendiendo a esto, entonces, se genera una forma distinta de entender ese uniforme y su relación con el delantal tradicional de las trabajadoras domésticas. En las representaciones anteriores, el delantal es, como dije, la marca distintiva de esta actividad laboral y como tal, a veces es llevado a regañadientes —al punto de haber prohibido por ley su uso público obligatorio en Chile, por ejemplo. Permite, por tanto, identificar inmediatamente a las empleadas domésticas y de esa forma, las visibiliza. Por el contrario, el uniforme de Fausta en la casa, busca volverla invisible o camuflarla con el resto del mobiliario. Esta última posibilidad recuerda a esa otra práctica común del trabajo doméstico: la de “heredar” las empleadas a las hijas de la familia una vez que salen de la casa y se convierten ellas mismas en dueñas de casa. Así, las trabajadoras son vistas como parte de la casa o —peor aún— propiedad de la familia, que puede disponer de ellas. Es lo que sucede en *La casa de los espíritus* con la Nana, en *La amortajada* con Zoila y por supuesto, en *El obscuro pájaro de la noche* con la Peta Ponce. A Fausta, sin embargo, no le sucede, ya que su paso por el trabajo doméstico es inusualmente corto.

El vestuario de Aída, en cambio, tiene un simbolismo más evidente. En sintonía con su actitud masculina se encuentra la ropa con la que figura en su primera aparición en pantalla, que no sólo resalta esa condición, también el miedo y la timidez de Fausta. El primer encuentro entre ambas es tremendamente simbólico. La escena comienza en el minuto 25, cuando la protagonista, ya ataviada con su uniforme, espera sentada en la cocina el llamado de la señora, tal como se lo advirtió Fina unos segundos antes. De pronto suena un timbre, la señal para Fausta y ella se pone de pie y se dirige al dormitorio de la dueña de casa. La vemos caminar lentamente, inclinada hacia adelante, tímida y asustada pasando por las distintas habitaciones de la casa.

⁶⁴ “Cuando ella [Fausta] estaba en la casa de la señora Aída, usamos la misma paleta de colores para ella y para los escenarios de la casa, para hacerla casi invisible. La idea era que Fausta fuera como un fantasma en la casa” (La traducción es mía).

Antes de llegar a su destino se detiene apenas unos segundos al pasar frente a un cuadro de la Virgen con el Niño que podría pertenecer a un pintor de la Escuela Quiteña. En el cuadro, María tiene un pecho descubierto y se lo ofrece al niño Jesús para amamantarlo. La cámara enfoca la pintura y el perfil de Fausta mientras camina. Al detenerse, su boca queda exactamente a la altura del pecho de la Virgen (0:26:56), creando la impresión de que es ella quien acepta ese pecho ofrecido, como si fuera ella la amamantada. Es un momento muy breve, un segundo o menos, pero de un simbolismo muy potente, dada la condición de Fausta, que no tiene alma porque ha bebido la leche de la teta asustada de su madre y del susto, su propia alma se escondió en la tierra.

No me atrevería a decir que se trata de un choque de cosmovisiones, pero sí de una superposición de ellas. Así, desde el punto de vista cristiano europeo occidental, la joven indígena, enferma y asustada, está siendo alimentada —en cuerpo y alma— por la mujer que es el símbolo del consuelo y la intercesión divina en la tierra: la Virgen María. Está bebiendo de esa otra leche y con ella, otra cosmovisión: la del catolicismo forzado y forzoso de los conquistadores impuesto a los indígenas. Podría ser un primer paso a su sanación definitiva, propiciada por la entrada a “verdadera religión”, a la “civilización” del doctor que propone un procedimiento quirúrgico para aliviar su sangrado nasal y a un trabajo en la casa de una mujer que es insignia de esa civilización refinada, todo lo anterior en español, no quechua. Así, esta joven estaría pasando directamente de la barbarie a la civilización a través de todos los mecanismos y procedimientos coloniales.

Por otro lado, está la joven que tiene la teta asustada. Esta enfermedad se la transmitió su madre por la leche, pero los causantes son los hombres — no queda claro si quienes violan a Perpetua son soldados, representantes armados del Estado en el conflicto con Sendero Luminoso o miembros de este último grupo; ella parece temerle a ambos por igual— que violaron a su madre. Su miedo viene a causa de ellos y ellos —si asumimos que la violación fue perpetrada por militares— vienen de esa cosmovisión moderna y occidental que es ajena a Fausta. Tan ajena como le es la Virgen María y el cristianismo. Esa mujer no puede consolarla, ni sanarla, ni interceder por su sanación. Quizás es por ello que Fausta no mira el cuadro y a pesar de que se detiene, sigue de largo y no se decide a formar parte de esa cosmovisión. La recuperación de esta joven vendrá de su propia decisión, de su empoderamiento frente a esa otra forma de ver el mundo: la de la violencia de los hombres, la del abuso de los conquistadores sobre los indígenas. Su paso por esa casa y la relación con Aída —que comenzará unos segundos después de esta imagen— son una forma de recrear ese pasado de la conquista, pero esta vez con una pequeña reivindicación del mundo indígena, esta vez, sin permitir el engaño, esta vez, negociando como iguales.

En ese breve momento frente a la pintura, Fausta es la encarnación de Perú, tributario de las dos vertientes de sentido y colonial hasta la médula.

La escena continúa y Fausta sigue su camino hacia el dormitorio de Aída. Toca la puerta entreabierta, no recibe respuesta y entra. La cámara muestra un plano completo de la pieza: se ve la cama grande, deshecha y al fondo una gran pared, cubierta de cuadros con fotos familiares de distintas épocas. Aída está de espaldas a la cámara y a Fausta, parada sobre un taburete, haciendo un hoyo en la pared con un taladro, con la clara intención de colgar un cuadro en el espacio disponible (0:27:48). Llama a Fina, sin tener muy claro que ahora está Fausta en su lugar, para que sostenga el taladro mientras ella termina de colgar el cuadro (0:27:59). En ese momento puede verse el vestuario completo de Aída aunque siga de espalda a la cámara: tiene unos pantalones sueltos de color beige, una blusa café, botas de cuero brillantes hasta la rodilla y el pelo recogido en un moño bajo. Esta ropa, el hecho de estar parada sobre algo que la hace ver aún más alta y el tener en sus manos un taladro eléctrico — que tiene casi la misma forma de un arma y además es la herramienta más parecida a un falo que penetra—, resaltan la masculinidad de este personaje y el contraste con Fausta. Por otro lado, en cuanto a la ropa específicamente, lo más destacable de la escena es que lo que Aída lleva puesto coincide bastante con la ropa del soldado que aparece en un cuadro a su izquierda y que queda justo a la altura de los ojos de Fausta cuando se acerca a recibir el taladro que le entrega su empleadora (0:28:17).

El cuadro es la fotografía enmarcada de un militar sentado de piernas cruzadas, vistiendo un uniforme beige —del mismo color de los pantalones de la dueña de casa—, botas altas y brillantes —iguales a las de la dueña de casa— y una gorra. Es entonces, evidente la relación entre ambos, además que la ubicación de la foto, en el lugar más íntimo de la casa, da cuenta del parentesco entre Aída y el hombre retratado.

Con el taladro en la mano y frente a la foto del soldado, Fausta se presenta: “Soy Fausta, señora” y Aída: “¿qué”, entonces ella le dice su nombre completo: “Fausta Isidora. La señora Fina me dijo...”, esta vez, Aída la interrumpe: “Ah, sí. Sí, ya me acuerdo” (0:28:14). A continuación de este pequeño diálogo, Fausta levanta la vista y ve su reflejo, empuñando el taladro, como un arma, en el vidrio que cubre la fotografía del soldado, se aterroriza y comienza a sangrar por la nariz, por lo que se la tapa y sale corriendo de la pieza (0:28:32). El miedo de ver al soldado y de ver su propio reflejo en él activan su enfermedad, que se sintomatiza a través del sangrado de su nariz. Es como si frente a ese espejo, Fausta estuviera reviviendo lo que vio desde el vientre de su madre, cuando ésta era violada estando embarazada de ella. Un repetir el ciclo de violencia tal como ya se ha repetido en Perú con la conquista española, las guerras de independencia, esa guerra civil, etc. Evidentemente, esto no es válido sólo para Perú, toda la América Latina ha sido víctima de esa violencia cíclica que aparece regularmente en los diversos países de la región.

Esta escena, altamente simbólica en la película, se repite al final, pero en ese momento no es el miedo, sino el poder lo que mueve a Fausta y cierra el ciclo de temor y enfermedad que se refleja en esa imagen.

En todas las otras escenas en que aparece Áida, viste prendas que estratégicamente potencian su lado masculino, su delgadez y su altura, especialmente cuando comparte pantalla con Fausta, potenciando el contraste entre ambas también desde ese aspecto.

Aunque no esté directamente relacionado con su rol de trabajadora doméstica, Fausta tiene otro uniforme para su otro trabajo. Así como todo el resto de su familia, ella también participa de la empresa *Bodas Chic* que organiza matrimonios populares —incluso masivos. Se trata de una empresa de *wedding planners* bastante *kitsch*, en la que se muestra el lado más arribista de la familia de la joven campesina. Son todos descendientes de indígenas, como ella, que llegaron escapando de su mismo pueblo por la violencia, pero antes que Fausta y su madre. Es claro que buscan tener la menor relación posible con ese mundo y ese trauma; incluso la protagonista se lo reprocha a su tío: “Usted se vino tempranito, tío” (0:12:10), como una forma de mostrarle, por un lado lo poco que entiende la situación y el miedo y también su cobardía. Por mucho que la familia se empeñe en negar ese pasado indígena, desterrando el quechua de sus conversaciones o intentando adaptarse a la vida urbana y buscando comodidades como piscinas para los niños, ofreciendo servicios pródigos en palomas blancas, flores de plástico, fotos con fondos falsos de cataratas aún en medio de la aridez del altiplano, etc.; la realidad les devuelve la contradicción y les muestra su situación entre mundos. Las *bodas chic* son para clientes que no saben leer (0:18:49) y que a veces sólo hablan quechua, sus creencias sobre la enfermedad de Fausta chocan frontalmente con la explicación médica para su sangrado (0:09:38) y frente a la muerte de alguno de sus miembros, optan por momificar su cuerpo, ya que no tienen ninguna documentación para enterrarlos según lo exige el rito oficial, urbano, legalista y estatal.

En este sentido, la presencia de Fausta y la muerte transitoria de Perpetua generan una situación incómoda para la familia, más ocupada en su empresa y en organizar el matrimonio de su hija consentida que en tener que lidiar con el recuerdo constante de la violencia, del trauma, de la pobreza campesina.

Hay un par de precisiones más acerca del vestuario que me interesa destacar. A pesar de que no lo vemos nunca en la protagonista, hay una importante presencia de trajes tradicionales de los pueblos de la sierra peruana en *La teta asustada*. Los vemos en las mujeres mayores que asisten a los matrimonios organizados por *Bodas Chic* (0:32:01, 0:33:00, 1:05:44, 1:06:07) y después en el matrimonio de la prima de Fausta, Máxima, evento que se prepara a lo largo de toda la cinta y sucede finalmente en las últimas escenas (1:18:36), donde además se ven bailes tradicionales como los *huaylars* y danzas de pandillas alrededor de *humishas* —árbol con sus ramas cargadas de regalos, que se derriba al final de la danza, para que los participantes puedan sacarlos. En general se ve este tipo de vestimenta para eventos importantes, como un matrimonio de un familiar, pero también es posible verlos en mujeres

realizando actividades más cotidianas, como comprar un pasaje en bus (0:36:05), aunque en este caso más que la vestimenta tradicional, se ve sólo un mujer usando un *awayo*⁶⁵.

Por último, al hablar del vestuario en *La teta asustada*, no se pueden obviar los vestidos de novia. Las primeras escenas de la cinta muestran a Máxima, la hija consentida, pidiéndole dinero a su padre para comprar más tela para su vestido de novia. Se trata de un vestido que aún no está terminado, pero ya tiene una cola de un largo inverosímil, que en algo recuerda las novelas de Gabriel García Márquez o las mantas que teje Tita en *Como agua para chocolate*, y de la que el padre comenta: “yo lo veo demasiadamente (sic) largo, hija” (0:05:28). Todo es excesivo en cuanto al matrimonio de Máxima, pero su vestido terminado es realmente impresionante. La joven está empecinada en que la cola —larguísima— tiene que volar y discute con su madre mientras el novio la espera arriba de un podio decorado con flores de plástico y un anillo de compromiso de cartón del tamaño de un niño de cinco años. Máxima rezonga: “¡Te dije que mi cola volara como los ángeles, mamá!” (1:16:22), mientras su madre con otras mujeres y niños mueven la cola del vestido —a la que le han agregado decenas de globos rosados— haciéndole creer que vuela. Frente a este exceso sin límite alguno, a la actitud insoportable de Máxima, destaca el silencio, el temor, la timidez y la sencillez de su prima Fausta, que en ese momento sigue lidiando con el problema de no tener cómo llevar a su madre de vuelta al pueblo y Perpetua permanece insepulta sobre su cama.

Pero antes de ese momento de gloria de la cola del vestido volando ayudada por los globos rosados y las sacudidas de niños y amigas de la tía de la protagonista, hay una escena mucho más significativa con esta prenda. En medio de la celebración del compromiso de Máxima y Marcos —su novio—, Fausta es abordada por el primo de Marcos que encuentra la forma menos adecuada para cortejarla al soltarle esta joya: “Mamacita rica, si el color rojo es color de la pasión, báñame con tu menstruación” (0:44:32). Al escucharlo, Fausta se retira inmediatamente y va a su dormitorio a buscar el consuelo de su madre momificada. Al entrar no la ve sobre la cama, en su lugar está extendido el vestido de novia de Máxima (0:44:48) y la joven se aterroriza, pensado que su tío la enterró en el patio sin decirle. Sin embargo Perpetua aún no ha sido enterrada, su cuerpo momificado está debajo de la cama. En esta toma, la cámara se ubica arriba de la cama, por lo que enfoca la cama con el vestido de novia (0:45:12). De pronto, la cama se mueve y revela la cabeza y hombros de la momia en el suelo. Por unos segundos, se alinea el cuerpo de la momia con el vestido encima, lo que crea la imagen preciosa de una momia vestida de novia (0:45:14).

De modo que Fausta se encuentra rodeada de símbolos de vida, renacimiento y comienzos nuevos: las flores, la papa que brota en su vagina y cuyas raíces ella corta periódicamente (0:30:03 y 0:59:14), las flores del jardín de la casa de Aída, los matrimonios, la piscina que hace su tío en medio de la sequedad a partir de la que iba a ser la tumba de

⁶⁵ Se trata de un colorido manto de tela que usan las mujeres indígenas andinas atado a su espalda para cargar, principalmente, a sus hijos pequeños.

Perpetua en Lima. Frente a todo ese simbolismo, Fausta se mantiene al margen y se niega a — o su enfermedad no le permite— otro comienzo. Será el actuar del tío y la tutela de Noé lo que le permita finalmente sanar y florecer.

Gran parte del sentido de *La teta asustada* está provisto por el uso del contraste como estrategia de simbolismo visual. Así, la extrema diferencia étnica entre Fausta y Aída, se complementa con una serie de otros elementos visuales opuestos.

El primero de ellos es el escenario natural en que están instaladas las casas de cada una. Claudia Llosa escogió Manchay, una población en los suburbios de Lima, como locación de la casa de Fausta y su familia. En una entrevista con la directora, Michael Guillén se detiene sobre este tema: “Manchay is one of the many *pueblos jóvenes* (shanty towns) that sprang up on the outskirts of Lima when the Shining Path drove Quechua-speaking natives from their mountain homes. Llosa wanted to film there because the name ‘Manchay’ is related to fear. Also, she was intrigued with their amazingly long stairways⁶⁶”. (s/n). Esas escaleras aparecen en varias ocasiones a lo largo de la cinta. Sin embargo, me parece que la importancia de esta locación es mucho más profunda. Su aridez, pobreza y desolación además de impresionantes, destacan aún más cuando se las compara con la locación de la casa de Aída: inmersa en una especie de selva tropical en la que dominan el verde, los grandes árboles frondosos, las flores, el canto de los pájaros y hasta los relinchos de caballos.

Son estos dos extremos los que configuran la vida de Fausta en la cinta. Desde el punto de vista visual, enfatizan su situación entre la aridez y la enfermedad del miedo y la posibilidad de florecer, de sanar, de empoderarse. Y también responde, evidentemente, a la lógica de los dos orígenes distintos y casi opuestos de los mundos involucrados en el trabajo doméstico; tal como lo hemos visto en las otras representaciones, los escenarios de las casas de los empleados difieren de forma radical con los de las casas de sus trabajadores —cuando las tienen— y enfatizan la brutal diferencia económica entre ambos grupos.

Aun así, tiendo a pensar que en este caso, los contrastes y el binomio aridez/fertilidad están imbricados de forma más compleja. De este modo, se entiende que la aridez de Manchay, del lugar donde vive la familia de Fausta es más fértil que la humedad verde y fecunda de la casa de Aída. Los ejemplos son abundantes: una de las primas de Fausta está embarazada (0:36:08), la familia está compuesta por al menos tres niños pequeños que juegan en tumbas que se convierten en piscinas para ellos (0:52:34), en ese lugar es donde se organizan y celebran los matrimonios, cargados de simbolismos sobre el renacimiento y la fecundidad — como los regalos que reciben los novios: cuyes, gallinas, camas, cunas para futuros hijos, etc.

⁶⁶ “Manchay es uno de los muchos ‘pueblos jóvenes’ que surgieron en las afueras de Lima cuando Sendero Luminoso llevó a los indígenas hablantes del quechua fuera de sus hogares en la sierra. Llosa quería filmar ahí porque el nombre ‘Manchay’? Está relacionado con el miedo. También estaba intrigada con sus impresionantemente largas escaleras”. (La traducción es mía).

(1:05:34)—, la familia tiene un criadero de palomas (1:09:20), incluso la muerte no parece ser definitiva en ese lugar: Perpetua está momificada y sigue cantando (0:22:58), comunicándose con su hija a la que a pesar de todo, le sigue brotando la papa que tiene como tapón en la vagina. Así, la aridez, polvorienta y quemada por el sol implacable del altiplano está cargada de símbolos de vida y de renovación, es altamente fecunda.

Por el contrario, el mundo verde y protegido de la casona de Aída en Lima es mucho más estéril que el del Fausta. A pesar del jardín cuidado por Noé, lo que define esa casa es la sequedad. A diferencia del cuerpo enfermo y asustado, pero aun así exuberante de Fausta, el cuerpo de la señora, además de masculinizado, es demasiado flaco, descarnado y mayor. Vive sola en su casa y su hijo ya es adulto, lo que enfatiza su soledad, su parquedad y su esterilidad. A todo eso se le suma un problema aún más grande, no encuentra fecundidad tampoco en su trabajo: no es capaz de componer la música necesaria para el concierto que debe dar. Es, entonces, una mujer que se encuentra física, espiritual e intelectualmente estéril, infértil, incapaz de producir la música que solía hacer. En este punto, resalta la figura del piano. A pesar de que no aparece en pantalla, es posible inferir que, en un ataque de furia y frustración, Aída tiró el piano por la ventana, rompiendo un vitral y dejando el instrumento estrellado en el jardín, donde lo encuentra Fausta (0:37:10). Lo interesante es que el piano, aun destruido, sigue sonando para Fausta y Noé, quienes lo escuchan y lo comentan (0:41:16). Entonces, es una forma sutil de mostrar que el problema no es del piano o de la aridez del paisaje, el problema es Aída, ella es la que no puede crear, aun teniendo todas las herramientas para hacerlo, en contraste con Fausta, que a pesar de no querer hacerlo, sigue siendo fuente de creación y de vida. Cabe destacar que en esto la acompaña y la potencia Noé: los dos indígenas, los dos trabajadores domésticos de Aída.

Frente a esa sequedad, el personaje de Fausta, aún a pesar de su enfermedad, es el opuesto y Aída no sólo es capaz de reconocer eso en su trabajadora, sino que está dispuesta a manipularla y engañarla para conseguir de ella lo que necesita.

La dicotomía entre aridez y fertilidad está también trabajada mediante la iluminación. Los parajes exteriores donde se filma la cinta son mayoritariamente en Manchay, en los que la luz se torna enceguedora, potenciada por los tonos claros de la tierra y las casas, todo cubierto con un polvo perpetuo que impide cualquier otro color y que refleja aún más la luz del sol. Por su parte, el interior de la casa de Aída es oscuro, la decoración también presenta mayoritariamente colores oscuros, elegantes y sobrios. Entre ambos espacios, el verdor del jardín actúa como especie de punto medio. Claramente es más cercano al espacio del mundo de los empleadores: es el jardín de su casa. Pero es un espacio de la casa que los trabajadores también sienten como propio: ante la pregunta de Fausta sobre las flores que ha plantado en el jardín y la falta de papas en él, Noé le responde “Porque quiero” (1:04:30) y de intercambio entre uno y otro grupo, ya que Aída está regando las plantas con Fausta en el patio en una de las ocasiones en que la joven le canta (1:00:10).

Por su parte, la arquitectura de las casas en las que se mueve la protagonista: la de su familia y la de Aída, también difieren considerablemente.

En el primer caso, se trata de casas construidas por sus propios moradores, como suele ser en los llamados “pueblos jóvenes” —o “campamentos” como se les nombra actualmente en Chile— con lo que se tiene a mano: esteras, algunos ladrillos, tablas, etc. Son viviendas en desarrollo, van creciendo según las necesidades y posibilidades de sus dueños. La de la familia de Fausta es reflejo de la personalidad de ese clan en particular: es claramente pobre, pero con afanes de elegancia e intentos de modernización y comodidad, como la piscina. Todo decorado con pedazos de papel de regalo, flores plásticas, pinturas hechas a mano en las paredes, paredes pintadas de colores pasteles pero sólo hasta la mitad: una mezcla de elementos *kitsch* e intentos de elegancia, la misma mezcla que se ve en las fiestas de matrimonios que ellos organizan. La totalidad de las viviendas de este barrio son casas nuevas, precarias, en construcción y pobres, de familias indígenas desplazadas de la sierra que han llegado buscando paz y trabajo en la capital, exactamente como la de Fausta.

Por el contrario, la casona de la empleadora de Fausta es una obra maestra de la arquitectura española colonial en Perú. Se trata de una casa inmensa, de paredes gruesas y ventanas de vitrales con rejas de fierro forjado. Los muebles son del mismo estilo: elegantes, antiguos y parte de la herencia familiar de esa casa, herencia española y de colonizadores, al igual que los cuadros, el piano, las fotos, etc. Todo en la casa de Aída habla de elegancia y sobriedad, tradición española y consolidación, exactamente al revés de la casa de Fausta. Esta es otra forma de acentuar esa diferencia entre ambos mundos. Considerando esta película como una reactualización del intercambio cultural primero entre indígenas y españoles, me parece que el hecho de resaltar las diferencias entre los dos mundos, potencia la forma en que ambos se acercarán después, cuando Aída negocie con Fausta su música.

De manera que estos dos mundos tan distintos se acercan por la necesidad que ambos tienen del otro. Fausta necesita dinero para llevar a su madre al pueblo y enterrarla ahí. Aída necesita una trabajadora doméstica y también inspiración para componer la pieza que tocará en su próximo concierto. El trato entre ambas surge al poco tiempo de la llegada de Fausta a la casa.

Unas líneas atrás describí la reacción de la joven al encontrarse por primera vez con la mujer y verse reflejada con un taladro en la mano en el cristal que cubre una fotografía de un soldado. Luego de empezar a sangrar, Fausta sale corriendo del dormitorio de la señora en dirección a la cocina, donde abre un poco la llave de agua y se limpia la nariz mientras canta para tranquilizarse (0:29:04). De pronto se detiene, como si hubiera escuchado algo. Hay un corte y la cámara enfoca a Aída mirando y escuchando en silencio desde la puerta de la cocina por unos segundos y luego se retira (0:29:18). La cinta sigue su curso hasta que en el minuto 38 se vuelven a encontrar las dos mujeres. Esta vez el escenario es la cocina. Fausta está sentada viendo dibujos animados en la televisión y Aída entra y se sienta a su lado. Luego de un corte,

la cámara las enfoca a ambas de perfil: en primer plano y desenfocado se ve el perfil de Fausta y atrás, en segundo plano, pero enfocado, el de Aída que la mira y dice:

“Ayer estabas cantando una canción. Cántala otra vez”. Ante el silencio de Fausta agrega más severa: “Ayer te escuché, no te hagas” y la mira fijamente. En ese momento, la cámara cambia el enfoque, de manera que el rostro de Fausta se ve claramente y el de Aída queda borroso, se ve que la joven mueve sus labios como intentando cantar o hablar para finalmente decir tímidamente: “No sé, señora”, mientras de fondo se escucha el pito de una tetera que comienza a hervir y continúa subiendo en intensidad, hasta que la empleadora se pone de pie, frustrada y le dice a Fausta, refiriéndose al té para el que hierve el agua: “Me lo llevas a mi cuarto” (0.39:18).

Desde el aspecto visual, es interesante resaltar el hecho de que Fausta aparezca infantilizada, disfrutando de los dibujos animados inocentemente, mientras Aída se sienta a conversar con ella con la clara intención de conseguir algo de ella: su música. Al no lograrlo, se levanta y se va, no tiene mayor interés en la joven. Es también la forma en que se ha entendido el primer intercambio entre indígenas y conquistadores: con hombres ingenuos y fáciles de engañar por un lado y hombres con ansias de riqueza y tierras por el otro. El acercamiento por parte de los conquistadores hacia los indígenas —de Aída a Fausta— se inicia por la búsqueda de obtener algo del indígena. En *La teta asustada* ese inicio desequilibrado dará paso a un intercambio en el que Fausta también buscará algo a cambio y se empoderará hasta conseguirlo.

Esto puede verse unos minutos después, en la continuación de esa escena. Siguiendo las instrucciones de la mujer, la trabajadora le lleva el té en una bandeja a su dormitorio. Al entrar, Fausta deja la bandeja sobre una mesa y le llama la atención un sonido que proviene del baño de la señora. Se acerca a la entrada del baño y en ese momento la cámara enfoca a Aída que intenta —sin éxito— evitar que se caigan todas las perlas de un collar que ya está roto. Al escuchar entrar a Fausta la llama: “Isidra, ven, ayúdame. Se me ha roto todo” (0:40:01).

Esta línea es especialmente importante, porque la mujer se dirige a su empleada con otro nombre. Recordemos que cuando Fausta se presenta a Aída, le dice su nombre completo: Fausta *Isidora*. Puede ser que la dueña de casa haya entendido mal el nombre o no lo recuerde bien. Pero también puede leerse como otra operación común en la relación entre indígenas y conquistadores: el bautizo y cambio de nombre. Junto con la imposición de la religión católica a los nuevos vasallos del rey de España se les otorgaba algo imprescindible para el bautismo católico: un nombre cristiano. Así, muchos antepasados de Fausta recibieron otros nombres por parte de los antepasados de Aída. De este modo, se replica de nuevo ese primer contacto entre ambos mundos y el simbolismo de toda esta escena reafirma esa idea.

La escena tiene un corte y a continuación la cámara muestra el piso del baño, en el que se ven varias perlas. Luego, desde cada uno de los costados de la pantalla comienzan a asomarse unas manos que recogen las perlas del suelo. Así, lentamente, se ve aparecer a Aída

por la izquierda y a Fausta por la derecha. Cada una de ellas avanza hacia el centro de la pantalla gateando por el piso del baño mientras recogen las perlas (0:40:20). En un momento, ambas levantan la cabeza y se miran a los ojos, a la misma altura, en la misma posición, haciendo el mismo trabajo. Es ahí y así como Aída le propone el trato: “Si tú me cantas, yo te regalo una perlitita. Si completas el collar, te lo regalo” (0:40:33). En otras palabras, le está proponiendo “comprarle” su música y lo hace de igual a igual: ambas en las mismas condiciones, ambas con algo que ofrecer y algo que ganar. Aunque no es exactamente así, hay un detalle que da cuenta de una posición un poco distinta de una de las mujeres: Aída está semidesnuda de la cintura para arriba, se puede ver que viste pantalones pero sólo sostén. En este sentido, puede afirmarse que está en una situación un poco más precaria y necesitada que la de Fausta, está mostrando parte de su debilidad y de su desnudez, su necesidad.

Se trata de una nueva forma de relación entre empleada y empleadora, ya no está marcada por la sumisión evidente de una sobre otra. A partir de esta escena, de esa oferta, se abre la posibilidad de un trato entre iguales, de un vínculo entre miembros de estos dos mundos: indígena y europeo —o descendientes de cada uno de ellos— que no esté ligado al colonialismo, que les permita hacer desaparecer esas jerarquías de poder y realizar un intercambio económico y cultural sin esa carga.

Por otro lado, lo que ofrece Aída tiene una inmensa carga simbólica: esas perlititas se asocian inmediatamente con las cuentas de colores que los primeros conquistadores ofrecían a los habitantes de América Latina a cambio de su oro. Sin embargo, esta vez no son pedacitos de vidrio pintado, son perlas genuinas que tienen mucho valor. Son también, para Fausta, la posibilidad de conseguir el dinero necesario para enterrar a su madre en el pueblo.

Las perlas también tienen asociado otro elemento simbólico en esta película: la quínoa. Luego de dudar un tiempo, Fausta decide aceptar la propuesta de la señora e inventa para ella una canción en castellano, que analizaré con detalle cuando revise el plano narrativo de sentido.

Otro elemento especialmente simbólico a nivel visual en esta película es la papa. Llosa se refiere específicamente a ella en una entrevista:

...en la película aparece como un símbolo de protección pero que también puede tener otras interpretaciones, como la de un tumor (por la forma del tubérculo con raíces), la de la conexión con la tierra y lo poético y bello de la flor del tubérculo. La papa le da ese toque tridimensional (a la película). Es un elemento que nos remite a nuestro orgullo (peruano), a nuestras raíces. La papa es la base de nuestro alimento nacional y es una semilla además y a la vez es como algo que te late, que vive, florece. (...) También puede verse (en el filme) como un tapón, como método de escudo, que nos revela como el ser

humano es capaz de llegar a lo inimaginable para preservar su dignidad (El Comercio s/n).

Personalmente, me parece que el simbolismo de la papa en *La teta asustada* depende de quién y cómo la tenga. Así, en manos de Máxima se convierte en señal de un vida “larga, llena de amor y esperanza” (0:42:01), como dice su padre al recoger la cáscara de una papa que ella acaba de pelar frente a su familia y la familia de su novio, como parte de un ritual prenupcial. Al haber pelado finamente y sin romper la cáscara de una papa nudosa, queda confirmado para ambas familias que: “la Máxima es digna para el matrimonio” (0:42:21). Entonces, tiene un simbolismo agorero, positivo y ancestral, de un ritual que se conserva y una prueba que se supera exitosamente.

Visualmente, resulta interesante la forma en que la directora decide mostrar el resultado de la prueba. Al comienzo de la escena, se ven las manos de una mujer pelando una papa; luego hay un corte y la toma siguiente enfoca los pies de la mujer calzados con sandalias doradas y apoyados en el piso de tierra y se ve aparecer desde arriba una cáscara de papa que se desliza hacia la tierra; otro corte y un primer plano de Máxima de frente, sentada pelando el tubérculo agorero. Además de la belleza de las imágenes, es interesante porque se relaciona directamente con la papa de Fausta.

Sabemos, desde el inicio de la cinta, que la protagonista insertó una papa en su vagina para protegerse de una eventual violación. Sabemos también, tal como lo plantea el doctor que la atiende: “que lo de la papa sigue prosperando (...) por eso la raíz sobresale ligeramente de la zona vaginal” (0:09:24), es decir, la papa brota desde Fausta, echa raíces hacia afuera y ella corta esas raíces en dos ocasiones en la película (0:30:03 y 0:59:14). En ambas ocasiones, vemos que luego de cortar la raíz, ésta cae al suelo entre los pies desnudos de Fausta. En las dos escenas, la cámara enfoca solamente los pies de la protagonista, el suelo en que están apoyados y la raíz que cae entre ellos.

Así como la cáscara de papa que caía entre los pies de Máxima es una señal feliz, las raíces de papa que caen entre los pies de su prima son un signo doloroso del miedo que atenaza a la joven y del evidente dolor físico que debe sentir por la inflamación de su útero, tal como lo dice el doctor. La papa de Fausta es un tapón y un escudo, pero también es señal de su irreprimible fertilidad, de su juventud y de unas ansias de vivir que están contenidas y que su tío Lúcido —lúcidamente— obliga a salir, permitiendo que Fausta se empodere y se sane.

En manos de Noé, por otro lado, la papa no sólo germina y brota, sino que también florece. La escena final de *La teta asustada* muestra a la protagonista encontrando en la puerta de su casa un macetero con una planta de papa en flor (1:30:03), lo que sugiere que, después de haberla llevado al hospital para que le sacaran la papa, tal como Fausta se lo pide, Noé le regala esa otra papa, como símbolo de su renacimiento, de su florecer.

Este florecimiento simbólico de la papa de Fausta, esa que tenía adentro y que finalmente decide sacar, va de la mano con un empoderamiento de la joven en distintos niveles. En primer lugar, es importante recordar que es un proceso propiciado por los dos personajes masculinos relevantes de la cinta: Lúcido y Noé.

El proceso comienza durante el concierto de Aída. La trabajadora espera en el camarín, mientras a lo lejos se escucha el sonido del piano de Aída. De pronto, suena una melodía que llama su atención (1:11:10), ya que se trata de la primera canción que le cantó a la señora, al momento de aceptar el intercambio de canciones por perlas. Se pone de pie intrigada y sigue el sonido de la música hasta llegar tras bambalinas y ver a Aída levantándose del piano para recibir los aplausos (1:12:42). Es difícil decir cuál es la reacción de Fausta en ese momento. La expresión de Solier se cierra en un gesto que puede ser sorpresa, orgullo, aprobación, desilusión o rabia; se mantiene seria y expectante. Puede ser que en ese momento descubra con rabia y desilusión que ha sido plagiada y que su música ha sido transformada sin su consentimiento y presentada por otra que recibe los aplausos. Puede ser también, que se sienta orgullosa del reconocimiento que recibe su música, aunque sea a través de otra —de hecho, el comentario que hace momentos después en el auto, sugiere algo por el estilo. En cualquier caso, es importante tener en mente que Fausta descubre el verdadero motivo del intercambio que le propuso Aída y que, probablemente, ésta buscaba mantener en secreto, mostrando como propia una creación ajena.

Es frente a esa situación específica que se produce el primer empoderamiento de Fausta en cuanto trabajadora doméstica, frente a su empleadora. Inmediatamente después de la escena que acabo de describir, hay un corte y aparece Aída en un auto hablando por teléfono sobre el éxito de su concierto y luego hay una toma del rostro de Fausta, sentada en el asiento trasero del auto y sonriendo por primera vez en toda la cinta mientras escucha hablar a la otra mujer (1:13:00). Aída corta el teléfono y conversa con su hijo —que va conduciendo el auto— sobre el éxito del concierto. En ese momento, en un acto absolutamente fuera de la norma que ha regido su comportamiento durante toda la película, Fausta interviene en la conversación y dice: “Les gustó mucho, ¿no?” (1:13:21), sin su timidez característica, con una mezcla de orgullo y satisfacción. Aída la mira severa, en silencio, como si le hubiera faltado el respeto de la forma más espantosa y luego de un momento se vuelve hacia su hijo y le dice: “Isidra se queda aquí, ella va caminando. (...) Para aquí para que se baje” (1:13:42). En ese momento es Fausta la que mira horrorizada, sin entender. Pero obedece, baja del auto.

Eso es lo que se ven en pantalla y lo que se oye. Lo que no se dice, pero se sugiere es mucho más potente. Cuando Fausta finalmente saca la voz y comenta la buena recepción del concierto, no está felicitando a su empleadora —como acaba de hacerlo su hijo— sino que le está haciendo ver, de forma velada, que ella sabe del engaño de Aída. Lo que la joven implica, pero no dice es “les gustó mucho *mi* canción, este éxito y ese aplauso es *mío*”, “sé que hiciste pasar mi música por tuya, sé de tu engaño”, “soy la prueba y el recuerdo constante de tu

esterilidad, de tu incapacidad de crear” y aún peor: “puedo hablar y acusarte”. Aun cuando la joven no lo diga y aun cuando ni siquiera considere tomar ninguna acción en contra de su empleadora, es una amenaza y el recuerdo de una humillación para Aída, entonces, la elimina. Al hacerla bajar del auto, la está despidiendo y también está desconociendo el trato que ambas tienen, la está dejando sin sus perlas, después de haberse apropiado de su música, está consumando el saqueo y el engaño que otros ya habían perpetrado contra los indígenas siglos atrás.

Entonces viene el segundo empoderamiento —o al menos intento de empoderamiento— de Fausta. Al verse sola en la calle —situación aterradora para la joven que no va sola a ningún lado, por su enfermedad—, corre atrás del auto y grita desesperada en quechua: “¿Qué voy a hacer aquí? ¡Mis perlas, mis perlas! ¡Teníamos un trato!” (1:14:21), dirigiéndose por primera y única ocasión a su empleadora en quechua. Esta vez, se ve sobrepasada por Aída, que escapa, literalmente, en su auto y la deja abandonada en la mitad de la noche, pero el empoderamiento final está todavía por venir y en eso la ayudará su tío.

Después de la fiesta de matrimonio de Máxima, —que está cargada de símbolos de renacimiento y tradiciones indígenas y bailes como el *huaylars* y el corte de *humishas*—, Fausta está durmiendo junto a otras mujeres de la familia. Su tío se acerca a ella desde atrás y sin despertarla le tapa la boca y la nariz con las manos, impidiéndole respirar (1:19:54). La joven despierta sobresaltada y forcejea para liberarse de su tío y respirar, mientras él le habla por primera vez en quechua: “¿Ya ves cómo respiras? ¿Ves cómo quieres vivir? ¡Tú quieres vivir pero no te atreves!” (1:20:08). De esta manera bastante brutal, le demuestra que ella en el fondo sí quiere vivir, sigue respirando, su papa sigue brotando y le da el empujón necesario para que la protagonista se levante y decida hacer lo que se verá a continuación.

Lo que sigue es una secuencia que muestra a Fausta corriendo sola de madrugada por el mercado con dirección a la casa de Aída. Lleva puesto el vestido de fiesta que usó para el matrimonio de su prima el día anterior y vestigios su peinado, y su expresión muestra la fuerza y decisión que reemplazaron al miedo atávico que la acompañaba hasta hace unos minutos atrás. Luego de un corte, aparece en pantalla nuevamente la foto del militar que espantó a la joven la primera vez que llegó a la casa. Otra vez puede verse el reflejo de Fausta en el cristal que cubre la foto, a medida que la joven entra en el dormitorio a oscuras de Aída, el enfoque se vuelve más claro hasta permitir ver completamente el reflejo de Fausta en su vestido elegante sobre la fotografía del militar. La mujer mira ese reflejo de frente (1:21:47), ya sin miedo y sin sangrar. De manera simbólica, enfrenta a ese soldado y en él, al que violó a su madre; ya no le tiene miedo, ya no está enferma. Fausta ha recuperado el alma que del susto se le había escondido en la tierra y frente a ese soldado viene a recuperar también lo que le pertenece: las perlas que ganó por su música y que Aída no pretende darle.

De esta forma, se replica la escena anterior, pero resignificada y con una Fausta empoderada frente a sí misma, al solado y a su empleadora. A continuación hay un corte y la recreación de otra de las escenas vitales de la relación entre empleadora y empleada en *La teta asustada*.

La cámara enfoca el piso del dormitorio de la dueña de casa. Se puede ver el borde de la cama y sobre la alfombra, esparcidas algunas perlas. Igual que en aquella secuencia en que las dos mujeres recogen las perlas del collar roto en el baño, aquí puede verse cómo la mano de Fausta entra en escena por la derecha, a medida que va recogiendo perlas y desplazándose hacia el centro de la pantalla (1:22:06), haciendo que su cuerpo vaya apareciendo a medida que recoge las perlas del suelo. De la misma forma que en la escena del baño, aquí es posible ver también la mano de Aída a la izquierda de la pantalla, pero esta vez, la mano no recoge perlas con Fausta, sino que cuelga desde arriba de la cama, dando a entender que la mujer está durmiendo y en su sueño, no se entera del actuar de la trabajadora. Cuando termina de recolectar sus perlas, Fausta se retira tan sigilosamente como llegó (1:22:08) y después de un corte, aparece nuevamente en el jardín, caminando en dirección a la puerta que abre por última vez (1:22:55), para salir definitivamente y desmayarse justo afuera de la casa. Ahí la encontrará Noé (1:23:20), en el piso, con un pecho descubierto y su mano cerrada, empuñando las perlas que fue a recuperar.

De este modo, Fausta no permite el engaño ni el completo abuso de Aída. Ella le cantó a cambio de las perlas, se las ganó y las fue a buscar. Así se configura este otro empoderamiento frente a la empleadora, el impedir el abuso y exigir el pago y cumplimiento del trato que ambas pactaron como iguales. En este sentido, Fausta rompe con el otro tipo de representación, el del indígena burlado, saqueado y sometido mediante engaños y por la fuerza al conquistador interesado en su oro —su música.

Una vez más es posible constatar que en las representaciones que abarcan el trabajo doméstico y la relación entre empleados y empleadores, existen ciertos patrones de representación que se repiten y se potencian. Uno de ellos es la diferencia étnica entre quienes están involucrados en esta relación laboral. En *La teta asustada* la diferencia étnica entre Aída y su empleados: Fausta y Noé es evidente y además está enfatizada por otros aspectos visuales que permiten establecer claramente dos bandos: el de los dueños de casa, descendientes de colonizadores españoles y el de los trabajadores domésticos, descendientes de indígenas. Así, los rasgos físicos distintivos la dueña de casa, se resaltan con elementos como la ropa masculinizada. O la necesidad que Aída tiene de Fausta se refleja también en los paisajes y situaciones que rodean a cada una de las mujeres, dando cuenta de la fecundidad escondida en la aridez en que vive Fausta —y que también es un reflejo de su cuerpo y su trauma— y la esterilidad escondida en el verdor que florece en el jardín de Aída.

Por su parte, la relación entre las dos mujeres también se va tejiendo desde el punto de vista visual mediante estrategias de repetición de escenas altamente simbólicas. Vemos entonces, escenas que se resignifican, como la de Fausta reflejada en el cristal de la foto del militar en el dormitorio de la dueña de casa o la de ambas mujeres recogiendo perlas desde el suelo. Además, en muchas de esas escenas es posible establecer de manera visual cómo las jerarquías de poder entre ambas se desdibujan, poniendo a las dos mujeres en la misma posición —a gatas en el suelo, una postura de sumisión, de necesidad o de súplica, jamás de poder— y realizando la misma actividad, a la misma altura, igualadas para convenir un trato que las beneficie a las dos, supuestamente.

Otra de las escenas que se repite es la de ambas mujeres de perfil. La primera vez, es aquella de la cocina, cuando Aída le pide a Fausta que le cante por primera vez. Más adelante, cuando la joven ya ha aceptado el trato con su empleadora, aparecen ambas en el jardín de la casona, de pie una al lado de la otra —siempre en la misma configuración: Aída a la izquierda y Fausta a la derecha de la pantalla— y de frente a la cámara. Aída tiene una manguera con la cual riega el jardín y Fausta la acompaña mientras canta (0:59:29). Aída la interrumpe y le pide que le cante la otra canción, la de la sirena, la primera que le cantó y que parece haber captado inmediatamente el interés de la compositora (0:59:35). Fausta no recuerda la canción, le dice a la otra mujer que ella inventa las canciones en el momento.

En ese instante hay un corte y a continuación aparece el perfil de Aída en primer plano y atrás, en segundo plano, puede verse parte del perfil de Fausta —algo de su nariz, su boca y su mentón (0:59:50). De manera que muestra de manera invertida, la escena de la cocina, con Fausta en segundo plano, esta vez. Aída tatarea la melodía de la canción para refrescar la memoria de la empleada, que recuerda la canción y comienza a cantarla. Desde el punto de vista visual, es como si la música pasara de una a otra. Así, se ve el perfil completo de Aída tarareando y luego queda en silencio al tiempo que el perfil parcial de Fausta retoma la melodía y canta (1:00:02).

Es una escena importante en la película y llama la atención de Guillén, que le pregunta sobre ella a la directora. Llosa responde: “My intention with that image was to create a monster; to reveal that Aída was a monster⁶⁷” (s/n). Esto, porque cuando la joven comienza a cantar, se mantiene el enfoque de la cámara y la imagen que se proyecta es la de la boca y la voz de Fausta a través de Aída. También puede ser como un monstruo de dos bocas.

Desde el punto de vista de la relación entre ambas, la imagen y la escena completa, se puede leer como parte del intercambio de ambas y también como la asimilación de Aída de las creaciones de Fausta. El hecho de que la música de Fausta parezca provenir de su empleadora es un vaticinio de lo que sucederá minutos más adelante, cuando la compositora presente ante un teatro repleto, la canción de la sirena como propia.

⁶⁷ “Mi intención con esa imagen era crear un monstruo; revelar que Aída era un monstruo” (La traducción es mía).

En cualquier caso, se trata de una vuelta de tuerca de la otra escena, la de la cocina. Si en la primera, la posición de ambas estaba invertida y Fausta no tuvo el valor de cantar, en esta el cambio de las posiciones es también significativo en relación al cambio en la actitud de la joven. Al aceptar el trato, también cede —probablemente sin saberlo— los derechos de su canción y ella pasa a ser un ser anónimo e invisible, atrás del rostro de Aída, que se apropia no de la música —eso es consensuado— pero sí de la autoría, de la creatividad de la joven.

La repetición y resignificación de varias escenas, da un paso más allá y muestra a través de las mismas escenas ya no sólo la desestabilización de las jerarquías de poder, sino el evidente empoderamiento, levantamiento de la trabajadora doméstica frente a su empleadora. Lo anterior no solamente al momento de ir a buscar sus perlas, sino ya antes, cuando comenta la buena recepción del selecto público limeño a su música, a su creación, causando la furia y el miedo de su empleadora. Fausta es poderosa en varios aspectos: puede crear, puede reclamar lo propio y guarda el secreto de Aída.

Todo lo anterior, acompañado de diversos elementos simbólicos que dan cuenta de un universo representativo que abarca y mezcla distintos grupos étnicos, sus cosmovisiones, sus ritos, su lengua etc.

2. PLANO SONORO

Quizás más que en cualquiera de las otras películas de esta investigación, en *La teta asustada* el plano sonoro de sentido tiene una importancia inmensa en la representación y en el simbolismo de la obra. Además, en cuanto a esta investigación específicamente, la sonoridad y la música juegan un rol vital en la forma en que se configura la relación entre trabajadora y dueña de casa.

Lo sonoro está trabajado al menos desde dos flancos: la música y el lenguaje. Así, es posible distinguir cuatro tipos de música que convergen en *La teta asustada*: la música sincrética que crean Aída y Fausta, la música indígena cantada en quechua por Fausta y Perpetua, la música indígena que se baila en *huaylars* y danzas de pandillas en el matrimonio de Máxima y las cumbias que se escuchan y bailan en todos los matrimonios y celebraciones que aparecen en pantalla.

Por su parte, el lenguaje destaca desde el plano de sentido sonoro por el uso del bilingüismo: quechua y español. El uso del quechua es, sin duda, una decisión osada por parte de Llosa, por la carga negativa con la que parece estar revestido en una parte de la población peruana. Michael Guillén lo destaca en la entrevista realizada a la directora:

The Quechua-speaking natives were the most victimized by this violence. They came to Lima to escape the war and tried to hide their language, their identity, because they didn't want to be related to the war and terrorism. (...) The language of Quechua is related to poverty, non-development, and something with which Peruvians don't want to be associated. Llosa wanted to change that⁶⁸ (s/n).

Así, se entiende la progresión que tiene el uso del quechua en la cinta. Desde el comienzo, lo usa Fausta para comunicarse con su madre mediante canciones. Aparece nuevamente en el personaje de Noé, el jardinero que también encarna el mundo indígena en el trabajo doméstico y comparte los rasgos étnicos distintivos con Fausta y su familia. A pesar de que su primer encuentro es en español, una vez que se reconocen como iguales —ambos trabajadores indígenas “trasplantados” en Lima y trabajando en la misma casa—, Noé se dirige a ella en quechua (0:41:12) y desde ese momento en adelante, los dos sólo hablan en quechua. Fausta también habla en quechua con su tío en el momento definitivo en que él trata de asfixiarla.

Me parece que a pesar de que el uso del quechua se vuelve cada vez más amplio en la cinta, abarcando más hablantes y situaciones, sigue estando circunscrito a un tipo de personajes. Esto obedece a un criterio práctico: evidentemente no todos los personajes hablan quechua, lo que es un rasgo cultural importante. Pero también tiene que ver con la forma en que se encuadran las relaciones entre los personajes. Por ejemplo, con la única persona con la que Fausta habla solamente en español es con Aída. Con otros personajes, la relación es sólo en quechua, por ejemplo con su madre.

Es que pareciera haber cosas y situaciones que sólo pueden ser expresadas en un idioma en particular. Así, es interesante detenerse en la forma en que comienza *La teta asustada*.

La cinta parte con la pantalla en negro y durante los dos primeros minutos sólo puede oírse la voz de una anciana que canta en quechua. Luego aparece un primer plano al rostro de la anciana —Perpetua— que continúa con su canto lastimero. En él narra su historia y la de Fausta, dando cuenta de la violación y tortura de la que fue objeto mientras estaba embarazada de la joven (0:02:55). A continuación, su hija le contesta y también lo hace cantando en quechua, preocupada por su pena y porque no quiere comer (0:03:21). Y su madre le responde: “Comeré si me cantas y riegas esta memoria que se seca. No veo mis recuerdos, es como si ya no viviera” (0:03:38), estableciendo la relación entre cantar, memoria, vida y muerte, al

⁶⁸ “Los indígenas de lengua quechua fueron los más victimizados por esta violencia. Vinieron a Lima para escapar de la guerra y trataron de esconder su idioma, su identidad, porque no querían ser relacionados con la guerra y el terrorismo. (...) El idioma quechua se relaciona con pobreza, subdesarrollo y algo con lo que los peruanos no quieren ser asociados. Llosa quería cambiar eso.” (La traducción es mía).

condicionar su alimentación a la comunicación con Fausta, a su música y a la necesidad de mantener la memoria a través del canto, tal como lo aborda Gastón Lillo en su texto sobre esta película.

Así, la comunicación entre ambas es cantando en quechua, lo que marca la relación entre ambas mujeres aún después de la muerte de la madre, ya que continúan cantándose mientras el cuerpo de Perpetua se mantiene en su cama sin enterrar (0:13:19, 0:15:04, 0:20:40, 0:52:44). Fausta sólo canta para comunicarse con su madre o sola, cuando necesita tranquilizarse, como lo hace cuando sangra al ver su reflejo en la foto del soldado en casa de Aída o al momento de cortar las raíces de su papa (0:29:37 y 0:58:54). Además, lo hace siempre en quechua. Es quizás esa la razón por la que le cuesta decidirse a cantar para su empleadora. El canto es algo propio, íntimo que ella no comparte. No canta canciones populares, sino las que ella misma inventa (0:59:39).

Así, el hecho de aceptar el trato y empezar a cantar para Aída, es el resultado de un proceso de discernimiento precipitado por la presión de su tío, que le dice que debe llevarse el cuerpo de Perpetua al pueblo antes del inminente matrimonio de su prima (0:35:15) y porque el cuerpo de la anciana —aunque momificado— sigue su proceso de descomposición y empieza a caérsele el pelo (0:53:13), por lo que el entierro se vuelve cada vez más imperioso.

Por otro lado, el que la joven se decida a cantar puede interpretarse como una traición a esa intimidad que tiene con su madre, a su tradición más ancestral, especialmente al hacerlo en español, que es el idioma que escoge para las canciones que inventa para su empleadora, las que compone para ella, que no puede componer. O tal vez, el intento de preservar algo de esa intimidad con su madre y con su pueblo, es lo la motiva a cantar en español para su empleadora y mantener el quechua para sí misma. De cualquier modo, es evidente que se trata de una decisión difícil y dolorosa, de un arreglo que Fausta no aceptaría si no se viera en una situación urgente. La escena en que canta para Aída la primera vez es altamente simbólica desde el punto de vista sonoro.

La secuencia es así: la cámara enfoca a Magaly Solier de espalda, sentada sobre la cama de su dormitorio en la casa de Aída. La escena es oscura, iluminada por una pequeña lámpara en el velador. De pronto, comienza a escucharse la voz de la mujer cantando en español (0:53:36). Luego hay un corte en la imagen y aparece un primer plano al rostro de Fausta apareciendo detrás de un muro (0:53:40) y desde ahí comienza un plano secuencia que sigue a la joven, enfocándola de frente mientras avanza por la casa. La canción sigue sonando desde el inicio de la secuencia, pero al ver a la actriz de frente, se vuelve claro que no está cantando, su boca permanece cerrada y sus ojos se vuelven cada vez más llorosos mientras se escucha su voz en *off*, hasta que llega a la habitación en que está sentada Aída leyendo de espalda a Fausta y en ese momento comienza a cantar en voz alta al tiempo que llora (0:54:36). Hay otro corte y la cámara enfoca la espalda de Aída, que se da vuelta al escuchar a Fausta (0:54:41) y luego la cámara vuelve a enfocar a Fausta cantando y llorando hasta que acaba su

canción (0:54:57), después vuelve sobre Aída, una vez más sobre Fausta que se recupera de la emoción en silencio y finalmente, aparece en pantalla una balanza: uno de cuyos platos está lleno de perlas y el otro vacío. Se ve la mano de Aída tomar una perla y ponerla en el plato vacío (0:55:15).

De este modo, parece ser que la canción sale desde el interior de Fausta y sólo se manifiesta cuando está frente a la señora y efectivamente canta. Es desgarrador verla cantar y llorar, lo que además se potencia con la letra de la canción, que revisaré en detalle más adelante —por ahora basta con decir que cuenta la historia de una sirena engañada por un músico que le roba el don de cantar.

A partir de este instante, todas las canciones de la joven —hasta las que canta para sí misma— son en español y ya no se la escucha cantar en quechua. Es como si esa forma de comunicación se hubiese cerrado, incluso con su madre, ya que no le vuelve a cantar, a pesar de que sigue hablándole en quechua.

Puede verse, entonces, un claro intento de reivindicación de esta lengua originaria que está presente en distintas instancias a través de la cinta y no ligado exclusivamente a Fausta, que es quien más la usa, también aparece en otras circunstancias.

Uno de estos casos es visible en la primera celebración de matrimonio que puede verse en pantalla. Después del vals de los novios bailado en el piso de tierra, pero entre las burbujas que salen de una máquina que los empleados de *Bodas Chic* —la familia de Fausta en pleno— apretuja entre las cabezas de los invitados (0:32:34), vienen las cumbias a cargo de la banda en vivo, para que bailen todos. Toda la celebración está dirigida por el tío Lúcido, que opera de maestro de ceremonia y le avisa a la familia de los novios cuándo deben posar para la foto, cuándo deben aplaudir, cuándo deben besarse los novios e incluso quiénes pueden salir a la pista de baile. Esta última instrucción parece ser especialmente importante, ya que primero la da el tío en español y luego alguien más la traduce al quechua, para los miembros de la familia que no son bilingües (0:34:01).

Sin embargo, da la impresión de que esa reivindicación del quechua es como el empoderamiento de Fausta, limitado a ciertos aspectos y no completamente definitivo. Esto, porque a pesar de las traducciones simultáneas en los matrimonios, a pesar de los cantos entre Perpetua y su hija, a pesar de las conversaciones preciosas entre Fausta y Noé, hasta cierto punto prevalece una cierta vergüenza o negación al uso del quechua en algunos personajes. Por ejemplo el tío Lúcido. Sabemos que habla el idioma y en algunas ocasiones su sobrina se dirige a él en quechua (1:15:44), pero el hombre sólo habla con ella en español, con excepción del momento en que intenta asfixiarla. En ese caso, sí creo que se trata de una reivindicación del quechua, ya que es un momento definitivo para la protagonista y ahí su tío le habla en la lengua de ambos (1:20:03), obligándola a sanar, a respirar y a recuperar su alma. Pero el resto de la familia —que presumiblemente también domina el quechua— no lo habla. Me parece que

esto va en la misma línea de su mentalidad emprendedora y progresista; esa que hace que la tía escriba en la torta de novios de una clienta “4 ever German y Zonia (sic)” (0:18:52).

Si el bilingüismo es trascendental desde el punto de vista sonoro en esta película, la música es uno de sus principales ejes de sentido.

Es lo que permite el empoderamiento de Fausta y toma incluso la forma de objeto de cambio o de trueque en el trato que la dueña de casa le propone a su trabajadora.

Existen, como decía, cuatro tipos de música en *La teta asustada*. A veces se encuentran, a veces se influyen entre ellos y a veces corren por carriles separados. Cada uno es representación de un mundo específico, de una cosmovisión y de una cultura; asimismo, el hecho de que estén todos presentes dentro de la misma película, da cuenta de una representación de diversos aspectos de la sociedad peruana.

El primer tipo de música a revisar corresponde a los cantos entre Fausta y Perpetua. Se trata, como vimos, de la forma en que ambas se comunican aún después de la muerte de la anciana, pero además comunican una forma de ver el mundo. Son el reflejo de la cultura a la que las dos pertenecen, están en el idioma indígena que las dos hablan y son representación de ese mundo indígena, campesino y serrano de Perú. Pero son también el soporte de la memoria y el relato del trauma. En la canción que abre la película, Perpetua relata su violación, la ejecución de su marido y la tortura a la que fue sometida:

Quizás algún día, tú sepas comprender lo que lloré, lo que imploré de rodillas a esos hijos de perra. Esa noche gritaba, los cerros remedaban y la gente reía. Con mi dolor luché, diciendo: ‘a ti te habrá parido una perra con rabia. Por eso le has comido tú sus senos. Ahora, pues, trágame a mí; ahora pues, chúpame a mí como a tu madre. A esta mujer que les canta, esa noche le agarraron, le violaron, No les dio pena de mi hija no nacida, no les dio vergüenza. Esa noche me agarraron, me violaron con su pene y con su mano, no les dio pena que mi hija les viera desde dentro. Y no contentos con eso, me han hecho tragar el pene muerto de mi marido Josefo. Su pobre pene sazonado con pólvora. Con ese dolor gritaba: ‘mejor mátame y entiérrame con mi Josefo’. No conozco nada de aquí (0:02:55).

Junto con todo ese dolor, ella también hace referencia a la necesidad de cantar para mantener la memoria y le pide a su hija que cante y mantenga viva la memoria (0:03:38) —y el trauma— de lo sucedido, el relato. Tradicionalmente, el canto ha sido una importante forma de documentación de la historia, especialmente en culturas que no tienen escritura propia. La tradición oral cantada tiene larguísima data en distintas civilizaciones alrededor del mundo. El quechua obedece a esa misma lógica. A pesar de que se ha adaptado al alfabeto latino, el quechua es originalmente una lengua ágrafa, como varias de las del continente americano.

En *La teta asustada*, se mantiene ese carácter primigenio de la tradición oral como repositorio de la historia y de la memoria a nivel familiar y social: la canción de Perpetua es el relato de su propia vivencia y la de su familia, pero es también el relato de la vivencia de otras varias mujeres y sus familias que pasaron por experiencias similares. Aquí vale la pena establecer que la propia directora —en la entrevista a Michael Guillén— ha afirmado que la película está basada en el libro *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*, de la antropóloga Kimberly Theidon, en el que aborda el conflicto y las consecuencias de lo que se ha llamado también guerra civil en el Perú de Sendero Luminoso.

Por otro lado, el hecho de ser el relato de la memoria establece un lazo con lo que comenta su cuñada cuando están preparando su cuerpo para la momificación.

La mujer dice: “A tanta gente hemos ayudado a conservar sus muertitos. ¿Y cómo íbamos a demostrar su existencia a las autoridades si ni foto teníamos? Menos DNI⁶⁹ teníamos. No había prueba que habíamos nacido, menos que los habían matado” (0:19:43). Se trata de una forma propia de memoria, de vida y de enfrentar los momentos vitales decisivos, al margen de la legalidad impuesta por las autoridades. La historia, las vivencias y el trauma no se escriben, se cantan. Los muertos no se registran ante las autoridades con la documentación exigida, se conservan del modo ancestral para enterrarlos según las normas de la propia cultura.

Y todo lo anterior en paralelo a esa otra forma de ver la vida, representada por el foráneo “4 ever”, la máquina de burbujas y la música: el vals de los novios con el *Danubio azul* de Johann Strauss sonando en una radio portátil provista estratégicamente por *Bodas Chic*.

El segundo tipo de música de la película es parte de ese mundo mestizo. Se trata de la música popular que no es necesariamente indígena: las cumbias que se bailan en las fiestas que organiza *Bodas Chic*. Es un tipo de música que se escucha en varias ocasiones (0:33:58, 0:43:22, 0:56:55, 1:05:32, 1:15:58) a lo largo de la cinta y es prácticamente la mitad del *soundtrack* de la película. Se trata de ritmos latinos, alegres, bailables y a veces interpretados por bandas en vivo (0:33:58) que amenizan los matrimonios en los que todos bailan. Siempre son en español y llevan el sello del sincretismo de la influencia caribeña, africana y también peruana.

Este tipo de música siempre está relacionado a la familia de Fausta: lo ponen en los matrimonios que ellos organizan y también en sus celebraciones familiares, como el compromiso de Máxima y Marcos (0:43:22) o en momentos de relax y diversión familiar: como cuando están disfrutando de la piscina que el tío Lúcido hizo en el patio a partir del hoyo que iba a ser la tumba de Perpetua (0:56:55). Son ocasiones festivas, que dan cuenta de un mundo popular que celebra a pesar de la pobreza, a pesar del trauma de la violencia y la guerra sucedida hace poco.

⁶⁹ DNI: Documento Nacional de Identidad, cédula de identidad peruana.

En una entrevista concedida al diario El Comercio de Perú, Llosa explica que le interesa representar mediante metáforas la: “capacidad de lucha y la alegría de vivir’ de un pueblo castigado y pobre” (2010, s/n). Un pueblo trabajador y que emprende de espaldas a la herida de la violencia y a la herencia indígena que hasta puede ser vergonzosa, pero que reaparece innegable en momentos vitales como matrimonios, muertes y enfermedades.

Fausta, a pesar de pertenecer a esa familia y vivir con ellos, no participa de los instantes de alegría y cada vez que se escucha cumbia, la vemos desmayarse —si está trabajando en la organización de un matrimonio (1:06:34)— o bien, retirarse, si la música es parte de una celebración familiar (0:43:22, 0:56:55 y 1:15:58). Esto se explica por su enfermedad: su miedo y su trauma no le permiten participar de la alegría del resto de la familia y la mantienen amarrada al ciclo de la violencia del que no ha podido recuperarse, al contrario de su familia.

El tercer tipo de música también es popular, pero más específico y ligado al mundo indígena de la sierra peruana. Se trata de la música de los *huaylars*, danza tradicional que aparece en la fiesta de matrimonio de Máxima, junto con las danzas de pandillas para botar una *humisha*. Este tipo de música, aunque de aparición muy breve en *La teta asustada*, es importante por dos motivos. Por un lado, porque son una prueba más de esa raíz e influencia indígena que permea la vida de esta familia de indígenas instalados en Lima, aún a pesar suyo, aun cuando se nieguen a hablar en quechua, aunque hayan huido “tempranito” del pueblo y de la violencia. Y también porque se trata de ritos que celebran la renovación y las cosechas y eso va de la mano con otra de las intenciones de Claudia Llosa para esta película: la de mostrar el renacimiento de Perú, como lo establece Natasha Braier en la entrevista citada: “*The Milk of Sorrow* is a metaphor for the breakdown and regeneration of Peru⁷⁰” (British Cinematographer s/n). En este sentido, es lógico que se incluyan en el matrimonio de Máxima y Marcos (1:17:55) y también es lógico que Fausta no participe de ellos, por la misma razón.

Sobre todos estos tipos de música, se impone, a mi parecer, la que podríamos llamar música sincrética. Digo que se impone, porque es el tipo de música que mejor representa el contacto entre distintos mundos y culturas no sólo en esta película, sino en Perú mismo y en América Latina en general. Dentro de esta clasificación encontramos las canciones que Fausta inventa para Aída y también la versión que esta mujer hace de la obra de su trabajadora.

El primer caso da cuenta del intercambio y el sincretismo dentro de la película misma. Desde el comienzo de la cinta, Fausta canta y lo hace en quechua, pero desde el momento en que decide cantar para Aída, empieza a hacerlo en español. En ese instante su canto cambia e incorpora ese elemento foráneo. Al operar ese sincretismo o más bien esa antropofagia

⁷⁰ “*The milk of sorrow* [título de *La teta asustada* en su versión en inglés] es una metáfora de la ruptura y regeneración de Perú” (La traducción es mía).

cultural⁷¹, el español como idioma extranjero, es apropiado a tal punto que trabaja a favor de Fausta y la funcionalidad de su canto cambia también. Si antes se trataba de un modo de comunicación y de conservación de la memoria familiar e histórica de Fausta y su madre, al cantar para Aída, se transforma en un instrumento de cambio, una moneda y un tesoropreciado para la dueña de casa. Pero se mantiene la calidad de receptáculo y transmisor de la memoria, esta vez de manera mucho más figurativa que la que usaba cuando se comunicaba con su madre. De este modo, puede entenderse la letra de la canción de la sirena —que es la primera que Fausta canta y la que escoge Aída para su concierto— como un relato alegórico de la forma en que los indígenas fueron engañados por los conquistadores, como fueron saqueados y despojados de su oro, su tierra, su cultura y su vida.

La operación de antropofagia es mucho más fuerte y evidente en el caso de la empleadora. Ella toma las composiciones de su empleada y las transforma según sus propios códigos musicales y su estilo. Además, toma una canción que está pensada sólo para voz, perteneciente a ese mundo de tradición oral cantada y la lleva al piano, siendo éste el instrumento europeo por excelencia. Así, la pieza que la mujer presenta en su concierto no es exactamente una copia o un plagio de lo que le “compró” a Fausta —esto, sin negar que se trata claramente de la misma melodía—, más bien se trata de su adaptación, de la versión de la canción de la sirena tamizada por la cultura, cosmovisión y estilo propios de Aída y de toda la tradición que ella representa.

En este sentido, ambas creaciones: la de Fausta en español y la versión de Aída sobre esa canción, son mestizas y por lo tanto, profundamente peruanas y latinoamericanas.

Desde esta arista, es también reflejo de la manera en que se transforman las relaciones entre trabajadora y empleadora en *La teta asustada*, abriendo la posibilidad de un trato en que ambas partes tengan una posición un poco más simétrica, en la que se valora más el aporte del trabajo doméstico y de la persona que lo realiza más allá del trabajo en sí. Lamentablemente, todo lo anterior prueba que en este nivel sucede lo mismo que en la relación laboral; si bien, hay un empoderamiento, una valoración del canto de Fausta y sus posibilidades y también se abre la opción de un trato en simetría de condiciones, eso es temporal, ya que la apropiación de Aída queda como algo entre las dos mujeres y —hasta donde puede verse en la película— los asistentes al concierto nunca se enteran del verdadero origen de la música que escuchan. Así, la valoración de Fausta en cuanto música y su aceptación como par con el que se negocia, son pasajeras, circunstanciales y no cuentan con la real intención de mantener los acuerdos que producen.

⁷¹ Entendida como la operación de apropiación y adaptación cultural que proponían los modernistas brasileños y en especial Oswald de Andrade en el *Manifiesto antropófago* publicado en el primer número de la *Revista de Antropofagia* en 1928.

Las complejidades de *La teta asustada*, sus metáforas, sus simbolismos, sus implicancias y la forma en que todo eso se imbrica con la hipótesis que propongo en esta investigación, están apoyadas y potenciadas por el universo sonoro de la cinta. El plano sonoro de sentido desde sus dos vertientes: el bilingüismo y la música, construye dos mundos que se relacionan en la película a través del trabajo doméstico. Pero va más allá de eso, la sonoridad es la forma en que esa relación intenta volverse algo más simétrica. Es el soporte que permite un intercambio entre iguales y también el empoderamiento de Fausta cuando esa igualdad se rompe. Es también la forma de transmisión de la memoria, de reflejo del mestizaje y de una forma de representar al mundo popular peruano: que se renueva después de cada ciclo de violencia y vuelve a bailar, a celebrar y a cantar.

3. PLANO NARRATIVO

Atravesado por un fuerte simbolismo —al igual que los otros dos planos de sentido: visual y sonoro—, el plano narrativo configura las cosmovisiones que están en juego desde el inicio de *La teta asustada*. Está compuesto por dos vertientes principales: los diálogos entre los personajes y las letras de las canciones de Fausta y Perpetua.

Hay algunos diálogos que son especialmente significativos, en este sentido. Por ejemplo, la conversación entre el médico que atiende a Fausta y su tío en los primeros minutos de la cinta, muestra cómo se enfrentan dos cosmovisiones distintas. A lo largo de la cinta, esas formas de ver el mundo se irán entrelazando, al principio tangencialmente, pero cada vez de forma más imbricada, aunque sin llegar a perder la definición entre cada una. Ejemplo de lo anterior es la manera en que cambia el canto de Fausta, la forma como Aída adapta la canción de su trabajadora o los ritos que aparecen en el matrimonio de Máxima, en los minutos finales de la película: bailes tradicionales indígenas con ropa elegante “de última moda” mezclados con cumbias.

Sin embargo, al comienzo, las cosmovisiones que se presentan parecen ser irreconciliables. Concretamente, la del tío Lúcido y la del médico no parecen encontrar ningún punto de contacto. Luego de atender a la joven, el médico conversa con su tío y le cuenta que Fausta tiene una papa en la vagina y le pregunta si está al corriente. El tío le da su versión de la historia y la condición de su sobrina:

Ella sangra desde chiquitita, sólo cuando tiene miedo. Es que su mamá —que en paz descanse— ahoritita se acaba de fallecer, por eso se ha desmayado. Ella, pues, estuvo en el pueblo en la época muy dura. Con el terrorismo, nació Fausta y su madre le transmitió el miedo por la leche. ‘La teta asustada’, así le

(sic) dicen a los que nacen así como ella, sin alma, porque del susto se escondió en la tierra (0:08:44).

Para él, esta razón explica no sólo el sangrado y el desmayo de Fausta, sino todo su comportamiento y su miedo. Sin embargo, para el médico, tributario de una tradición científica occidental, la explicación no tiene sentido —aunque no lo sorprende, ya que reconoce haber visto antes casos como el de Fausta (0:07:52), es decir, mujeres con papas en la vagina. Aun así, en su papel de médico de hospital, refuta la hipótesis del tío en un tono algo condescendiente: “No hay ninguna enfermedad que se llame ‘teta miedosa’ o ‘asustada’ o lo que sea y mucho menos que se transmita por la leche materna” (0:09:54) y le presenta su explicación: “Lo del sangrado es otra cosa, no tiene nada que ver [con la papa en la vagina y las raíces que crecen de ella]. Ella tiene los vasos capilares muy superficiales. Con una intervención sencilla se cauterizan esos vasos, se queman y no vuelve a pasar” (0:09:35). Un diagnóstico médico y físico, que no contempla las otras variables de la enfermedad de la joven, como su miedo y su falta de alma.

Así como al médico no le convence la explicación de Lúcido, a éste la del médico le parece completamente disparatada y se exalta —incluso levanta la voz— para hacerle entender cuál es el problema de su sobrina: “¡Ella sangra por la enfermedad, doctor, por la teta asustada! ¡Así nació! ¡Nada de papas! ¿Cuándo se ha visto que vamos a cosechar papas de una vagina?” (0:09:44).

Hay, entonces, dos visiones paralelas del mismo fenómeno. El problema es que son irreconciliables. En medio de ambas, Fausta es la única que puede poner un poco de claridad y aunque no participa de la conversación entre los dos hombres, la escucha desde lejos y tiene su propia opinión al respecto. Una opinión que hará respetar en lo que se convierte en su primer empoderamiento directo en la cinta. Me refiero a la conversación que tiene en el bus de vuelta del hospital con su tío. Ahí ella muestra su punto de vista, su plan y su decisión:

Tío, ese doctor no sabe nada. No es método de natalidad, yo ya sé que es, ni que fuera ignorante. Prefiero eso que otra cosa. Por favor no le diga nada a la tía, si no va a entender, y usted debe respetarme. Mi mamá me contó, en tiempo de terrorismo una vecina lo hizo, para que ni uno ni otro la violen. Daba asco, dice. A mí me pareció que era la más inteligente. Ya después se casó y tuvo cuatro hijos, no tuvo que convivir con ningún violador (0:11:54).

Ella toma la experiencia de otra mujer y aplica su solución, es una excelente forma de combatir su temor, una protección que le permite algo de tranquilidad frente a su trauma de ser violada. Y además, exige que su tío la respete. Ninguno de los hombres ve el asunto desde ese punto de vista y así, la papa adquiere un nuevo significado en Fausta —además de escudo y tapón (0:13:49)—: es signo de su libertad de decidir sobre su cuerpo y el poder de autoprotegerse.

Al volver a su casa, luego de la visita al hospital, Fausta le canta a Perpetua en quechua: “El tío no me entiende, ma. Yo llevo esto como protector. Yo lo vi todo desde tu vientre: lo que te hicieron, sentí tu desgarró. Por eso ahora llevo esto como un escudo de guerra, como un tapón” (0:13:49). Esta forma de protegerse es, también, una forma de poder, de no permitir una violación, con los medios que encuentra a mano.

Además, es ella quién decide cuándo es momento de sacarla. Tal como le relata el médico al tío: “Ella no ha dejado que la intervengamos de ningún modo”(0:08:07), cuando intentan sacarla y también se lo deja claro al tío, al decirle que tiene que respetar su decisión y no contarle a la tía, que no entendería su forma de pensar. Así, Fausta sólo estará lista para sacarse la papa cuando ella lo decida, cuando se sienta lo suficientemente segura como para quitarse esa barrera que la defiende y confiada en que no será violada; y eso sólo sucede luego de que su tío le demuestra que sí tiene ganas de vivir y que puede superar su miedo, lo que la motiva a ir a recuperar sus perlas y una vez conseguido eso, pedirle a Noé que la ayude a sacar la papa de su interior (1:24:10).

Esto sucede justo al momento de salir de la casona de su empleadora con las perlas aún en la mano. Una vez afuera, ella se desmaya y es Noé quién la encuentra. Es muy significativo que él la encuentre, ya que este personaje, junto con el del tío, operan como antítesis del recuerdo o la sombra del violador que aterroriza a Fausta y que se complementa con el personaje de Aída: masculina y abusadora.

Ambos personajes —Lúcido y Noé— son facilitadores de su empoderamiento y sanación. En una conversación con Noé, él le propone otra forma de ver su realidad, ya no desde la enfermedad como condena obligatoria, sino como algo voluntario y en cuanto tal, posible de revertir, abriéndole una ventana a la opción de dejar de tener miedo, dejar de estar enferma.

En ese diálogo, dice Fausta: “Yo no tengo miedo porque quiero” a lo que el hombre responde: “Sólo la muerte es obligatoria, lo demás es porque queremos” (1:04:41). Así, una vez que ella ha seguido su consejo, es él quien la encuentra y la contiene, ayudándola a cerrar el ciclo de su recuperación al llevarla al hospital para que le saquen la papa, esta vez, por iniciativa de la propia protagonista.

Un detalle interesante tiene que ver con la forma en que reacciona al encontrarla. Fausta está tendida en la calle, inconsciente; la caída ha hecho que su vestido se mueva y deje uno de sus pechos descubiertos. Al acercarse a ella para ayudarla, lo primero que hace es arreglar su vestido, con una delicadeza conmovedora, para tapar ese pecho. Es un gesto de protección, de confianza, de dulzura, completamente opuesto al otro gesto, al de los hombres que violaron a Perpetua y marcaron a Fausta. De un lado, el miedo, la violencia, la enfermedad; del otro, la confianza, el amor, el poder. Es en ese contexto en que la joven decide que ha llegado el momento de sacar la papa: de confiar, de terminar con la enfermedad, de dejar de

sentirse víctima, porque ya ha experimentado el poder y se ha negado a ser víctima del engaño y el abuso de Aída también.

Pero también puede leerse como una respuesta al otro pecho descubierto que aparece en *La teta asustada*, el de la Virgen María en el cuadro de Aída. El de la Madre de Dios se mantiene visible, su influencia sigue constante, el de Fausta se cubre, también como una forma de mostrar que ella no enfermará a más niños con su teta asustada —no beberán de ese pecho la leche que la enfermó a ella y a su abuela— porque ahora está sana y Noé es el que la ayudó a sanar y tapó su pecho, su teta.

En relación con el vínculo entre Fausta y Aída, es la canción de la sirena la que tiene importancia central. Ya vimos que esta es la primera composición de la joven en español y que la inventa específicamente para su empleadora. También es la que la ella escoge para “adaptar” entre las otras canciones que Fausta le canta. Sin embargo, lo más significativo es la letra de esta canción, un texto de Fausta diseñado para su empleadora. Veamos:

Dicen en mi pueblo que los músicos hacen un contrato con una sirena. Si quieren saber cuánto durará, durará el contrato con esa sirena; de un campo oscuro tienen que coger un puñado de quínoa para la sirena y así la sirena se quede contando. Dice la sirena que cada grano significa un año. Cuando la sirena termine de contar, se lo (sic) lleva el hombre y la suelta al mar. Pero mi madre dice, dice, dice que la quínoa difícil de contar es y la sirena se cansa de contar. Y así el hombre para siempre, ya se queda con el don (0:54:58).

Es decir, la joven relata la historia de una sirena —ser mitológico que tiene el poder de seducir y encantar con su voz y sus canciones— que hace un contrato con un músico —presumiblemente en apuros, como Aída, ya que necesita del don de la sirena— y éste la engaña y se queda para siempre con el don que era ofrecido por un tiempo limitado. La historia es en sí misma una adaptación de otro mito, el de las sirenas que debe enfrentar Ulises en La odisea de Homero. Tal como el héroe engaña a las sirenas del poema épico tapando los oídos de su tripulación con cera para que no enloquezcan al escuchar el canto de las sirenas, el músico de la versión de Fausta engaña a la sirena para quedarse con lo suyo.

Es también, evidentemente, un presagio de lo que la misma Fausta vivirá junto a Aída. De hecho, es exactamente lo que le sucede a Fausta, pero ella cambia el final de la historia. Así, la sirena es la joven trabajadora doméstica y el músico con el que hace el contrato es la figura masculinizada de su empleadora. Las perlas que la mujer le ofrece son fácilmente equiparables con la quínoa —cereal andino que tiene forma de pequeñas bolas blanquecinas y que era alimento sagrado en el imperio Inca, un tesoro valioso— que debe contar la sirena y que sirven de elemento de distracción para el engaño.

De hecho, hay una escena en *La teta asustada* que muestra precisamente eso. La cámara enfoca desde arriba una balanza. Es la misma que aparece cuando Fausta canta por primera vez para Aída; tiene dos platos: uno lleno de perlas y uno vacío (0:55:11). En la escena que interesa ahora, ambos platos tienen perlas, lo que implica que Fausta ha cantado varias veces y se ha ganado varias perlas. Es más, en esta escena el plato que al comienzo estaba lleno de perlas sólo contiene una y el que estaba vacío, está ahora casi lleno. Mientras la cámara enfoca la balanza, se ve aparecer un dedo de Fausta desde la esquina derecha de la pantalla —tal como sucede en la escena de las perlas en el baño y luego en la escena de las perlas al pie de la cama de la señora: se trata de un trío de imágenes hermanas, visual y simbólicamente muy parecidas— y se mueve sobre las perlas, indicando cada una mientras las cuenta en silencio. En un punto, pierde la cuenta, se detiene y comienza de nuevo (1:10:23). Las perlas también son difíciles de contar, pero a diferencia de la sirena, Fausta no va a permitir que la engañen ni que se queden con su música sin darle lo convenido a cambio.

En cierta forma, la canción es una advertencia a Aída. En ella, su trabajadora le advierte que es consciente del riesgo que implica aceptar el trato y que sabe que es posible que la dueña de casa intente aprovecharse y no cumplir su parte del convenio. Al cantarle la historia de la sirena engañada, le canta también su posición al respecto y muestra que no es tan ingenua como su empleadora quiere creer.

Es más, la misma Fausta se encarga de romper con la idea del indígena ingenuo o ignorante, que no entiende de la vida y al que se le puede burlar fácilmente. Esto sucede al comienzo de la cinta, cuando la joven va en el bus de vuelta del hospital hacia su casa, luego de haber sido revisada por un doctor debido a un desmayo y sangrado de nariz que ocurre después de ver a su madre muerta. En esa ocasión, el médico, al ver que ella tiene una papa en la vagina, le habla al tío de “algún método anticonceptivo mucho más seguro” (0:10:05), pensando que ella se puso la papa para evitar un embarazo. En el bus, Fausta le comenta a su tío, bastante ofendida por la sugerencia del médico: “Tío, ese doctor no sabe nada. No es método de [control de] natalidad. Yo ya sé qué es. Ni que fuera ignorante” (0:11:15). De cierta forma, anula la idea de que el conocimiento que entrega la ciencia occidental es incompatible con las tradiciones y creencias del mundo indígena. A diferencia del tío de Fausta, que discute con el doctor sobre la verdadera razón del sangrado —debido a la teta asustada no a vasos capilares superficiales—, Fausta sabe que su papa no es un anticonceptivo o un tratamiento ancestral para evitar un embarazo, ella se la pone como un escudo (0:13:49), como un tapón para dar asco y protegerse de una violación, no de un embarazo.

Tal como es capaz de prever el peligro de tratar con Aída, es capaz de entender y demostrar a los demás que las dos cosmovisiones no son necesariamente excluyentes o que ambas se pueden conocer y que el indígena campesino, como ella, no es ignorante. Se trata de un prejuicio que está presente desde el comienzo del contacto entre indígenas y colonizadores y que forma parte también del colonialismo que rige las relaciones entre trabajadora doméstica

y empleadora. El gesto de Fausta en la letra de esta canción hace temblar ese prejuicio y su regreso a buscar las perlas e impedir el abuso, lo desarticulan. Pero esto aparentemente funciona para un solo lado; la joven es consciente de todo lo expuesto, pero Aída no parece caer en la cuenta de lo que verdaderamente dice la letra de la canción que escoge para adaptar. La escucha en dos ocasiones a lo largo de la cinta, pero no se da cuenta del mensaje que encierra y hace exactamente lo mismo que el músico; o bien, entiende el mensaje, pero subestima a su empleada, pensando que podrá aprovecharse de ella. Quizás es esa la razón de su sorpresa y su miedo cuando Fausta comenta lo mucho que le gustó la canción al público del concierto, probablemente no esperaba que la trabajadora le hiciera ver que se había dado cuenta de su plagio. Frente a eso, reacciona usando su posición de superioridad, intentando deshacerse de forma evidente de ella, dejándola sola en la mitad de la noche. Lamentablemente, la cinta no muestra la reacción de Aída luego de que Fausta vuelve a su casa a buscar sus perlas. Por tanto, es posible inferir que el poder y el empoderamiento de la trabajadora doméstica sobre la dueña de casa no cambia efectivamente el modo de relacionarse entre ambas, ya que aparece como una especie de acto póstumo, en el sentido en que se realiza una vez que la relación laboral ya ha terminado, que es lo que implícitamente sucede cuando Aída hace bajar a Fausta del auto.

Al no representar la reacción de la empleadora frente a este último acto de la empleada, la directora centra en ese personaje todo el peso simbólico de su acción y le da aún más fuerza al empoderamiento de la joven. Pero al mismo tiempo, impide ver cómo esto afecta la relación entre ambas o al menos, la concepción de Aída sobre Fausta, lo que habría sido especialmente interesante para esta investigación.

Un último comentario acerca de la canción de la sirena. Ya dije que alude al otro mito de las sirenas, el de Homero. En este sentido, a pesar de que la música es una creación propia, Fausta también hace una apropiación de un motivo ajeno y lo adapta a su realidad — antropofagia cultural— y a sus necesidades: algo no muy diferente al actuar de su empleadora.

La directora de fotografía de la cinta, Natasha Braier ha revelado que la cinta es una alegoría del renacimiento de Perú luego del terrorismo y Claudia Llosa, por su parte remite a la idea de “cómo la herida ha quedado soterrada, enmudecida y mutilada” (El Comercio, s/n) y la necesidad de mostrarla y comentarla. Desde esta perspectiva, es también posible situar mi lectura y análisis de esta obra. La historia del Perú y su herida no data sólo desde fines del siglo XX con la guerra civil, es también la historia y la herida del colonialismo, de la conquista española, del sometimiento de los Incas, del saqueo desvergonzado de su oro.

El renacimiento de Fausta es también el renacimiento de ese otro Perú herido, antes del terrorismo o por una violencia más antigua que configuró también el Perú de Sendero Luminoso. El empoderamiento de Fausta frente a Aída, su decisión de no dejarse engañar, de ir a recuperar sus perlas —no ya su música,:

OCTAVO CAPÍTULO: AL FINAL DE ESTE VIAJE

Aquí termina este recorrido por América Latina, por la historia, por la sociedad, por las representaciones, las familias y las casas, los espacios más íntimos, en los que las relaciones parecen estar cambiando o no. Mirar dentro del trabajo doméstico es mirar también las formas más primigenias del colonialismo en Latinoamérica, la manera en que se mantienen prejuicios y relaciones de poder, la forma en que un grupo considera al otro, representa al otro bajo su propia mirada.

He propuesto que existen representaciones de la relación entre empleados y empleadores en el trabajo doméstico que difieren del modo en que este vínculo se ha mostrado tradicionalmente en la literatura, el cine, la pintura, las telenovelas, etc. Se trata de películas en las que los trabajadores se empoderan sobre sus empleadores, cuestionan el colonialismo originario de esta actividad en América Latina y logran subvertir las jerarquías de poder que sustentan todo lo anterior.

Siguiendo a Iris Gareis, que enfatiza el aspecto cultural del colonialismo, destacando la influencia del dominio cultural sobre las identidades de los colonizados (11), me parece que se comprueba que hay un cuestionamiento o resistencia al colonialismo de parte de los trabajadores domésticos de las obras revisadas en esta investigación. En este punto en concreto, Fausta, de *La teta asustada* y Wilson y Marcelina en *Zona Sur*, al mantener parte de su cultura frente a sus empleadores, llevan a cabo esa resistencia. Marcelina y Wilson hablan en aimara entre ellos y la mujer viste su ropa tradicional, mantienen espacios propios dentro de su trabajo, diálogos en los que los dueños de casa y su mundo no tienen cabida, no los entienden por estar en una lengua que ellos no manejan.

El caso de Fausta es más complejo. Por un lado, ella también mantiene su idioma dentro del ámbito del trabajo doméstico: conversa en quechua con Noé. Pero negocia su música y con ella parte de su cultura con Aída; además, lo hace en español y abandona el quechua que había usado en todas sus canciones anteriores. Aun así, es la música de Fausta —a pesar de ser adaptada por la dueña de casa— la que se presenta ante el selecto público de Lima, esa música vehicula su cosmovisión y la historia de la sirena, que no es otra que la historia del colonialismo en América Latina.

Por otro lado, retomando la microfísica del poder de Michel Foucault, me parece que lo que sucede en la relación entre trabajadores domésticos y dueños de casa en estas representaciones es que se invierten las relaciones de fuerza de manera transitoria, tal como él lo establece. Así, se subvierten las jerarquías de poder, se desestabilizan, pero sin llegar a invertirse definitivamente, lo que configuraría un nuevo modo de relación entre empleados y empleadores que no se llega a producir.

Por lo tanto, la relación se mantiene dentro de su colonialidad, de los límites y los juegos de poder establecidos hace siglos. Si bien se produce un empoderamiento, en los

términos en los que lo define Sonia Montañó, es decir, como la “antítesis del paternalismo” (366), finalmente ese paternalismo se vuelve más fuerte que el empoderamiento de los trabajadores domésticos y la superioridad que subyace y motiva al paternalismo es también profundamente colonialista, racial y hasta “bartolomedelascasiana”⁷².

Si hubiera que nombrar un concepto que ilustre lo que aquí sucede, escogería el de “colonialidad del poder” de Aníbal Quijano, que propone que se articulan raza y labor, espacio y gente, en América Latina, de acuerdo a las necesidades del capital y en miras al beneficio de los blancos europeos. En relación al tema de esta investigación, me parece que la colonialidad del poder opera desde el mundo de los empleadores sobre el de los empleados. El trabajo doméstico tal como existe hoy y como aparece en todas las películas del corpus y también en las novelas que sirven de apoyo al análisis, no dista mucho de cómo ha sido durante los últimos 300 años en la región.

Como vimos en el tercer capítulo de este trabajo, se ha avanzado en la regulación de ciertos aspectos de esta actividad laboral, pero en muchos sentidos sigue siendo tan colonial como lo era en tiempos de la encomienda de indios, del inquilinaje o la hacienda. Así, poco ha cambiado para una actividad tan central para las sociedades latinoamericanas, una actividad que puede considerarse una institución social y que ha permitido y facilitado, entre otras cosas, el ingreso de las mujeres al mundo laboral: de aquellas que ejercen este tipo de trabajo desde hace centurias y de las que dependen de sus trabajadoras domésticas para el cuidado de su casa y sus hijos mientras ellas trabajan. Con las celebraciones de los bicentenarios de los distintos países de la región aun frescas en la memoria, con el recuento de las gestas que hicieron posible el nacimiento de las repúblicas en nuestro continente y con el peso de nuestra historia, aún se siente la influencia del colonialismo en la intimidad de millones de casas y familias en Latinoamérica.

Quienes se encuentran en ambos bandos siguen estando racialmente definidos —aquí cabe hacer una distinción entre la realidad, que abarca un abanico más amplio de personas en el rol de empleador, existiendo muchas familias de clase media o media baja que cuentan con trabajadores domésticos y las representaciones analizadas, que potencian esta diferencia— y en eso se prueba la idea de Quijano: son los blancos europeos o más específicamente sus descendientes, quienes siguen manteniendo el poder y se benefician del trabajo de los descendientes de colonizados. Así, se vuelve al mismo sistema de ordenamiento del poder tradicional.

Al revisar comparativamente las legislaciones relativas al trabajo doméstico en distintos países de América Latina, tal como lo proponen Loyo y Velázquez en *Trabajo doméstico: un largo camino hacia el trabajo decente*, es evidente que se siguen manteniendo criterios distintos para la regulación de esta actividad.

⁷² Me refiero a lo relativo a la visión del indígena de Fray Bartolomé de las Casas, presentada en su disputa con Juan Ginés de Sepúlveda, en la Junta de Valladolid, 1550.

En cierto modo, el trabajo doméstico sigue cargando con un estigma y quienes se dedican a él tienen una situación laboral distinta del resto de los trabajadores en muchos códigos laborales latinoamericanos.

Tal como lo describía Salazar para el Chile de la primera mitad del siglo XIX, en el que nació la idea de utilizar el trabajo doméstico forzado y sin pago para enrielar a las mujeres que presentaban un riesgo para la sociedad —mujeres poderosas, independientes—, pareciera ser que esa situación no ha cambiado tanto y sigue beneficiando y perjudicando a los mismos. Es cierto que ya no se fuerza a trabajar en “casas decentes” a las mujeres que no tienen otra ocupación, ni que lo hacen sin recibir pago por sus servicios, pero la condición “especial” del trabajo doméstico lo mantiene en una situación de desventaja en comparación con otras actividades.

Ahora bien, a pesar de que se han realizado avances en las legislaciones, especialmente en la chilena, es claro que esto llega tarde. Me refiero, en concreto a las situaciones que Bunster y Chaney describían en *Sellers & Servants*, donde exponen que aun el en año 1985 —finalizando el siglo XX— había mujeres realizando trabajo doméstico en Perú sin recibir pago por sus servicios durante años. Niñas que trabajaban con la promesa de recibir educación y que no recibían más que techo y comida. Se trata de condiciones prácticamente idénticas a las de sus antecesoras indias encomendadas o hijas de inquilinos mandadas a trabajar a la casa del dueño del campo.

El hecho mismo de que la modificación a la Ley 20.786 del Código del Trabajo chileno estableciera recién en 2014 que la remuneración de los trabajadores domésticos no puede pagarse en bienes —comida, uso de un lugar donde dormir, etc.— da cuenta de una discriminación en relación al trabajo doméstico que no se ve en otros ámbitos laborales. El hecho es aún peor si se considera que esta modificación resulta ser la más exigente con el empleador y la más “pro trabajador doméstico” de América Latina.

Se mantiene, en cierto modo, otra batalla de poder en relación al trabajo doméstico. Así como en las representaciones analizadas los trabajadores hacían sentir su poder a los empleadores a través de distintos medios, en el “mundo real” también pueden verse intentos de concretar ese poder más allá del círculo doméstico, integrando a los trabajadores de casa particular. Es, por ejemplo, el intento de Aída Moreno al dedicar tantos años al trabajo sindical para mejorar las condiciones de vida y laborales de las empleadas domésticas en Chile, tal como lo atestigua en su obra *Memorias de una líder*. En la misma línea se sitúa la iniciativa mexicana a través del Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, con su publicación *Dos mundos bajo el mismo techo. Trabajo del hogar y no discriminación*, en la que se busca establecer la situación actual y formas de mejorarla.

Las cuatro películas que conforman el corpus de esta investigación pueden verse como una forma de complementar estos esfuerzos: representan y visibilizan. En este sentido, el debate que se produjo a raíz del éxito que tuvo *La nana* permitió la reflexión acerca de las

relaciones laborales dentro de las casas chilenas, conversaciones de sobremesa, artículos académicos y la puesta en escena de una relación compleja que es más cómo mantener oculta en la intimidad de la casa.

Quizás como respuesta a estos avances por parte del mundo de los trabajadores domésticos, puede entenderse la reacción desfavorable de varias empleadoras. Si bien esto se produce a nivel de conversaciones que son difíciles de citar y por tanto, cuantificar, no por ello son menos reales, tal como lo es el efecto que se produjo a partir de comentarios que alegaban sobre lo caro que resultaría mantener una trabajadora doméstica con todas las nuevas exigencias y que eso sólo redundaría en perjuicio de las trabajadoras, que quedarían cesantes.

Lo claro es que la representación de trabajadores domésticos poderosos encierra en sí misma el fracaso de ese poder, tal como sucede en las cuatro películas que se trabajaron en esta investigación. El empoderamiento se subvierte y se mantiene el orden tradicional que impera en las obras y en la realidad; en la realidad de los directores de las películas que los inspira y en la sociedad latinoamericana.

Como vimos, este tipo de representaciones acentúa la importancia de la diferencia étnica como estrategia de representación, rasgo que comparten también todas las cintas. En este aspecto es donde se notan con más potencia los resabios del colonialismo de esta relación laboral y da cuenta también de un mundo dicotómico dentro del hogar. Un mundo que se define según rasgos, pero aún más, según colores, según tonos de piel, de pelo. Un mundo en el que pueden convivir incluso dos idiomas, pero uno de ellos es el que se impone, uno es el oficial. Un mundo en el que hay dos cosmovisiones que a veces colisionan, pero que terminan por encontrar un arreglo que, a fuerza de repetirse por centurias, se vuelve natural: una sobre la otra.

Una mirada a los directores de las cintas da cuenta tanto de la diferencia étnica como estrategia de representación como del efecto y el alcance de la colonialidad del poder. Todos ellos reiteran su compromiso con mostrar un escorzo de la realidad social de sus países, o al menos, su experiencia personal. Tal como lo establece Liliana Colanzi, Sebastián Silva en Chile, Claudia Llosa en Perú y Juan Carlos Valdivia en Bolivia, cada uno con su correspondiente película perteneciente a este corpus, integran una generación de directores de cine que “explotan con talento las dinámicas de clase del continente” (s/n) y son, todos ellos, pertenecientes al mundo de los empleadores. Así, cada director muestra su punto de vista, pero también el sesgo —probablemente insoslayable— de la mirada y de la propia experiencia, en especial en el caso de *Parque vía* y *La nana*, que son bastante autobiográficas. Es interesante destacar que a pesar de que en sus películas representan un empoderamiento de los empleados domésticos, una visión positiva y casi admirativa de ellos, no llevan esto hasta las últimas consecuencias, y se mantienen dentro de los límites social y verosímilmente establecidos para el poder de los trabajadores del hogar.

Cada una de las cintas del corpus muestra esto de manera un poco distinta. Se ven empoderamientos, se ven irrupciones, se ven reconocimientos de ese poder por parte de los empleadores y momentos en que el poder brilla en manos de los trabajadores en distintas situaciones. También se ve cómo ese poder se difumina o desaparece en algunos casos, mientras en otros, sólo aparece en momentos específicos, críticos, definitivos, para dar paso después nuevamente al orden establecido.

Zona Sur, considerada un primer paso del empoderamiento de los trabajadores, comienza estableciendo algunas irrupciones por parte de Wilson y Marcelina, pequeños gestos que configuran conquistas sobre el espacio doméstico, sobre las cosas que están destinadas al uso de cada uno de los grupos que interactúan dentro de la casa: familia y trabajadores. Así, es posible verlos conversando animadamente en aimara sentados en el *living* de la casa y luego ver a Wilson salir de la ducha de su empleadora, envuelto en las toallas de la mujer y usando sus cremas y productos de belleza. Hay también acciones que muestran un empoderamiento más directo que se traduce en el hecho de poner límites a los empleadores. Es, por ejemplo, el caso de Marcelina, que se niega frontalmente a una petición de Bernarda porque tiene que irse e incluso le dice que lo haga ella misma. U otras acciones menos directas, como el engaño de Wilson a Carola para quedarse con el dinero de la tintorería y compensar mínimamente los seis meses de sueldo que se le deben. Y, finalmente, hay un momento de crisis en que el empoderamiento se da de manera clara: Wilson decide irse sin permiso y llevarse el auto, para luego llevar la situación casi al extremo y enfrentarse a Carola, no dejar que ella le grite e incluso amenazarla físicamente.

Pero se ve también como “todo vuelve a la normalidad” y a la armonía, y la familia en pleno disfruta de un almuerzo en el jardín con los trabajadores sentados a la mesa presidida por Carola y Wilson en cada cabecera. Pareciera, entonces, que el hombre ha ocupado finalmente el lugar de poder que le corresponde dentro de la casa, como padre o marido. Pero es evidente, por las reacciones de Carola y del resto de la familia, que se trata de una pose más, otra situación aparente dentro del catálogo de apariencias que regulan la vida dentro de esa casa.

En varios aspectos, el empoderamiento de Wilson se asemeja al de Beto, el protagonista de *Parque vía*. Además del hecho evidente de que ambos son hombres y que además son físicamente muy similares, la relación con la dueña de casa también presenta complejidades semejantes. Si bien es cierto que entre Beto y la Señora no existe la cercanía ni la aparente confianza que despliegan Wilson y Carola, existen varias escenas en las que se adivina una relación mucho más profunda de lo que parece: por ejemplo, el momento en que Beto le da un beso de despedida y la llora en silencio antes de apalearla.

Parque vía da un paso más allá en el empoderamiento de los trabajadores domésticos y es por eso que ocupa el segundo lugar en la secuencia progresiva de este fenómeno. Si bien, durante la mayoría de la cinta —exceptuando pequeños gestos de poder como el uso del

jacuzzi, que lo iguala una vez más con Wilson—, la relación de Beto con su empleadora se mantiene dentro de los parámetros tradicionales de representación: es decir, ella poderosa y él respetuoso y colonialmente sometido; el final de la cinta muestra uno de los empoderamientos más efectivos de esta investigación.

Beto acepta la ayuda que la Señora le ofrece cuando se vuelve evidente que debe salir de la casa en el corto plazo. Sin embargo, no de la forma en que ella esperaba que sucedería. El hombre se empodera del cuerpo muerto de la mujer y al golpearlo repetidas veces monta una “escena del crimen” que le permite lograr su objetivo: permanecer encerrado de por vida. Esa utilización de su empleadora, el recurrir al poder físico sobre el cuerpo de quien ha dispuesto también de su propio cuerpo durante treinta años —me parece vital recordar que el trabajo doméstico es ante todo trabajo físico y en ese sentido, el empleador paga por el cuerpo del empleado, el cuerpo que realiza las labores domésticas— es una inversión completa de las jerarquías de poder y del orden doméstico tradicional que ha guiado toda la película.

El hacerlo sobre la mujer muerta, le confiere también un carácter definitivo. Con esto, pareciera que se trata de un caso de empoderamiento exitoso. Pero vimos también cómo eso se diluye, ya que la relación se acaba, por lo que es imposible establecer si es que esa inversión de las jerarquías da lugar a un nuevo tipo de relación en la que el colonialismo se cuestione o se elimine y el empleado sea igual o más poderoso que el empleador. Por lo tanto, se queda en un cuestionamiento, en un gesto del momento específico en que se produce y se acaba el empoderamiento de Beto sobre la Señora. Además, Beto es encarcelado por su acción, lo que por un lado es signo del triunfo de su empoderamiento, es el resultado que esperaba conseguir al atacar el cadáver de la anciana. Pero para lograr eso, cuenta con el poder de otros: de la familia de su empleadora al denunciarlo y de la justicia al procesarlo y declararlo culpable. Así, su poder sigue dependiendo y estando supeditado al actuar de los dueños de casa, manteniéndose así, las jerarquías coloniales.

Raquel, la protagonista de *La nana*, por su parte, es poderosa desde el inicio de la cinta. En este caso, las jerarquías de poder están invertidas y eso es un problema para los dueños de casa. Una trabajadora poderosa cuestiona las “leyes de la naturaleza” y pareciera generar una especie de desequilibrio cósmico que sólo puede ser percibido de manera negativa por los empleadores. Así que el poder de Raquel es oscuro y temible, está enferma y debe recuperarse, las cosas deben volver a la normalidad. De modo que la película puede ser leída como el proceso de desempoderamiento de Raquel —que tiene poder sobre los secretos, sobre la comida, sobre la entrada de la casa, sobre las personas y también económico— en el que la ayuda una trabajadora doméstica modelo: feliz, deportista y siempre bien dispuesta. El poder de la mujer se relaciona con su enfermedad y una vez que la enfermedad desaparece, también lo hacen su poder y su amargura. Queda, así, convertida también ella en una trabajadora modelo, para felicidad de los empleadores con los que podrá seguir trabajando veinte años más. De esta manera, se desarticula el cuestionamiento al colonialismo que implicaba el hecho de que

Raquel fuera tan poderosa y las jerarquías de poder también retoman su lugar normal con el desilusionante *happy ending* que propone Sebastián Silva.

Tal como lo plantea el personaje de Delfina Guzmán, una empleada con poder se vuelve cargante, mañosa. No lo dice, pero lo que se esconde detrás de esa declaración es que se vuelve también desagradable y profundamente temible, por lo que hay que neutralizar ese poder.

Y finalmente está Fausta, de *La teta asustada*. Ella recorre el camino inverso al de Raquel. Comienza desde la indefensión, desde el miedo —y también desde la enfermedad, pero muy distinta a la de la chilena— y termina poderosa y sana. Se trata de una mujer que a pesar de su posición subordinada como trabajadora doméstica y como mujer indígena, negocia de igual a igual con su empleadora y se toma su tiempo para aceptar el trato que le propone.

Esta película, cargada de imágenes potentes y símbolos que se superponen unos a otros, muestra en el personaje de Fausta y en el de Aída una reescritura del “encuentro de los dos mundos” como se ha querido llamar al proceso de conquista y colonización de América Latina. En esta versión, descendientes de europeos y de indígenas negocian desde un lugar común, desde la misma altura, como aparece en la escena en que ambas están a gatas en el suelo recogiendo perlas y Aída le propone darle perlas a cambio de su música. Las perlas, cargadas de su propio simbolismo, son también equiparables a la quínoa que cuenta la sirena en la canción de Fausta que su empleadora escoge para “adaptar” y presentar en su concierto. Esto es importante, porque con el texto de la canción Fausta resume el pasado y el presente y vaticina un futuro que ella misma impedirá que se cumpla y eso es gran parte de su poder.

La canción de la sirena relata la forma en que un músico engaña a una sirena para quedarse con el don del ser mitológico; tal como los conquistadores engañaban a los indígenas con cuentas de vidrio pintado para quedarse con su oro. O como Aída intenta engañar a Fausta con perlas para quedarse con su música. La diferencia, esta vez, es que la trabajadora es consciente, en algún nivel, de todos esos engaños y al cantar, se lo advierte a su empleadora. Y, aún más, cuando llega el momento en que intenta engañarla a ella, no lo permite, se empodera y recupera lo que le corresponde, lo acordado en el trato inicial.

Sin embargo, al igual que con Beto y la Señora, no es posible saber cómo este empoderamiento de Fausta afecta su relación con Aída. En primer lugar, porque no vemos la reacción de la empleadora que duerme mientras la joven se lleva las perlas y luego la cinta se centra en Fausta exclusivamente. Y en segundo lugar, porque la relación laboral entre ambas termina implícitamente cuando la pianista la obliga a bajar de auto en la mitad de la noche después del concierto y después de que Fausta ha establecido su empoderamiento al comentar la buena recepción de la canción de la sirena. Por lo tanto, Fausta no tiene ningún interés en volver a trabajar para Aída y de este modo, no se puede saber si es que la relación entre ambas habría cambiado significativamente después del acto de la joven.

Para redondear y concluir sobre el correlato entre lo observado en estas películas y la realidad actual de Latinoamérica, se puede volver la mirada, una vez más sobre quién representa, desde dónde, qué y por qué. En ese sentido, todas las cintas del corpus están dirigidas por miembros del grupo de los empleadores y unos más, unos menos, todos reproducen sus propias vivencias y experiencias con trabajadores domésticos. Esto aporta un cierto nivel de verosimilitud y en ese sentido, se puede decir que es un reflejo de la sociedad real en la que están inmersas las representaciones; pero esto queda en un terreno impreciso, ya que se trata de obras de ficción.

Lo que no admite dudas es que el final de la primera década de siglo XXI fue testigo de un fenómeno específico en el cine latinoamericano. Cuatro directores en cuatro países distintos reflexionaron sobre un mismo tema simultáneamente, produciendo películas en las que no sólo se representa la relación entre empleados y empleadores dentro del hogar, sino que se hace desde ese nuevo modelo rastreado a lo largo de esta investigación. Si bien, el mostrar historias familiares, casas, trabajadores domésticos y las relaciones dentro del hogar no es ninguna novedad en el cine de América Latina —y del cine general—, no deja de ser sorprendente que en un momento dado, estas creaciones adopten personajes empoderados frente a sus empleadores, cuestionando el colonialismo y haciendo tambalear los cimientos de la relación laboral doméstica, que son las jerarquías de poder tradicionales.

¿Por qué en ese momento? ¿Qué pasaba en América Latina que pudiera desencadenar este fenómeno?

Para el caso boliviano, la explicación ya ha sido esbozada y tiene que ver con un hito político y social: la llegada de Evo Morales a la presidencia. Se trata no sólo de un cambio político importante en Bolivia, sino que es también un empoderamiento del mundo indígena y un cuestionamiento al colonialismo. El hecho de que un hombre de origen mestizo pero con una fuerte identidad indígena asuma el mando de un país es claramente una forma de mostrar el poder que tiene ese amplio sector de la sociedad boliviana y cómo ese poder llegó a las esferas más altas. Se trata de un momento crítico en la historia, de un cambio profundo y de una manifestación evidente de que las jerarquías de poder coloniales pueden ser cuestionadas y desestabilizadas. Los mestizos indígenas y ya no los mestizos blancos, tienen el máximo poder político.

Si bien es cierto que fue algo que sucedió sólo en un país de la región, permitió que se reflexionara al respecto en todo el continente. En una América Latina profundamente afectada hasta el día de hoy por la herida colonial, un evento de esta magnitud necesariamente tiene efectos en los países y sociedades vecinos. Quizás fue por eso que estos cuatro cineastas reflexionaron también sobre los descendientes de indígenas más cercanos a sus propias experiencias y a las de buena parte de la población: los que ven cada día, los que los alimentan, los que lavan su ropa, los que cuidan a sus niños, los que limpian sus casas. ¿Qué pasaría si ellos también tuvieran poder?

Por otro lado, en cuanto a la situación real de trabajo doméstico en Latinoamérica en la actualidad, se puede decir que varía ligeramente entre las distintas naciones, pero mantiene ciertos rasgos comunes: malas condiciones laborales, legislaciones ambiguas y bajos sueldos. A pesar de que la situación dista de ser ideal, ha habido avances en la legislación y algunos beneficios para los trabajadores en América Latina. Se trata de la concreción de luchas que datan desde los movimientos sindicales y obreros que tuvieron relevancia en los 70 apoyados también por la iglesia Católica, como vimos en el tercer capítulo, especialmente en el testimonio de Aída Moreno.

Desde el punto de vista de la regulación laboral, uno de los puntos más complejos en relación a esta actividad es normar el horario de trabajo. Como se trata de una ocupación que se realiza en la intimidad del hogar y casi siempre en solitario, las instancias de fiscalización son escasas o inexistentes. Es uno de los puntos en los que las antiguas legislaciones son menos claras y se presta para interpretaciones malintencionadas y muchos abusos. Así, se planteaba que la jornada laboral se adaptaba “de acuerdo a las características propias del trabajo” u otras frases que dejaban este y otros aspectos a discreción del empleador.

La reforma a la antigua normativa chilena al respecto, generó un cambio importante. Establece claramente un horario de trabajo, los domingos libres y los sábados negociables, un máximo de horas extras y la forma en que deberán ser remuneradas. Esta nueva legislación, que entró en vigencia en 2015, contempla también a la posibilidad de que un inspector de la Inspección del Trabajo, visite a la trabajadora en el hogar. Se trata de la ley más “estricta” en Latinoamérica sobre el trabajo doméstico y generó un intenso debate en Chile.

Pero lo más interesante de este fenómeno en Chile fue el revuelo en torno al uso del delantal. Ya he dicho que la norma del 2014 establecía claramente la prohibición de obligar a la trabajadora a usar delantal en lugares públicos aun cuando estuviera trabajando. Aparecieron voces que sugerían que se trataba de una medida absurda, que el delantal es un uniforme y que no existen normas similares para los uniformes de las educadoras de párvulos, médicos, policías, etc. También se escuchaba a trabajadoras diciendo que ellas mismas no se avergonzaban de usar el delantal, que era signo de un trabajo honesto que no tenía por qué ocultarse. De manera que en parte la atención fue desviada hacia un aspecto menos importante de la nueva regulación. Tal como lo proponen los testimonios recogidos por Bunster y Chaney en su investigación, existen opiniones divididas entre las trabajadoras en cuanto al uso de la prenda, pero muchas lo usan con naturalidad e incluso como una forma de cuidar su ropa. En otras palabras, no es tan central como otros aspectos de esta nueva norma, como la composición de la remuneración o el establecimiento de horarios de trabajo más controlados.

El que el foco se haya puesto a ratos más en lo accesorio —el delantal— que en lo fundamental —los derechos laborales más básicos: sueldo pagado en dinero, horarios, etc.—, de cierta forma hace pensar que los resabios del colonialismo se sienten también en ese aspecto: el uso público del delantal es herencia directa de esas ansias de mayor status de las

primeras “señoras” españolas que se instalaron en América y que tenían indias trabajando para ellas y de las que se hacían acompañar públicamente para ser llamadas “señoras” frente a sus pares, tal como lo proponen Alejandra Araya y Verónica Undurraga y hasta James Lockhart cada uno en sus textos, al ilustrar la forma en que trataban de completarse las aspiraciones señoriales de los primeros conquistadores.

En las representaciones que trabajadas, la diferencia étnica entre ambos grupos se resalta como estrategia de representación y es evidente para el espectador, esa es la idea. Pero en la vida real, en las sociedades latinoamericanas contemporáneas en las que el mestizaje lleva años operando, las diferencias étnicas se difuminan bastante. Esto es aún más claro si se considera que a diferencia de las películas y las novelas que revisé acá, existe una gran cantidad de casas de familias de clase media e incluso media baja que cuentan con trabajadores, por lo tanto es menos clara la diferencia física entre empleados y empleadores. En este contexto, el delantal es el que actúa como elemento diferenciador entre ambas partes.

Me parece que la ley responde al estigma con que se ha cargado al delantal de la trabajadora doméstica y en ese sentido, el impedir que sean obligadas a usarlo en público por un lado afirma ese estigma, pero también es una forma de darles algo de poder a quienes no quieren usarlo en público.

Aparte de esta regulación del delantal y de establecer los horarios y la posibilidad de fiscalización, la nueva normativa chilena no establece otras grandes diferencias. Lejos de lo que se temía por parte de las empleadoras, su implementación tampoco parece haber afectado negativamente, pero habrá que ver sus efectos más a largo plazo. Considerando que se trata de la más estricta —en el sentido de proteger a los trabajadores— de América Latina a la fecha, es posible establecer que las condiciones laborales y generales del trabajo doméstico no han mejorado mucho. Se puede asumir, entonces, desde el punto de vista de mejoras laborales y reglamentarias, el trabajo doméstico en América Latina no ha tenido grandes mejoras.

En otras palabras, es posible establecer que en la sociedad contemporánea de los distintos países de Latinoamérica, a nivel general, se produce en menor medida lo que se produce en las representaciones. Las mejoras legales al trabajo doméstico, los debates en medios sociales y dentro de las familias a propósito de esos cambios y del éxito de cintas como *La nana* en Chile, la llegada de Evo Morales al poder en Bolivia y la reelaboración de la manera en que se mira al “otro” pueden haber empoderado —o al menos visibilizado— y creado algo de conciencia sobre algo que resulta tan común que se puede considerar una institución social en la región. Pero eso no basta para lograr las condiciones necesarias para el trabajo decente, como lo propone el documento de la OIT. Me parece que sigue primando la visión colonial, clasista y despectiva sobre este tipo de actividad.

Como muestra un botón. El 30 de marzo de 2014, Anita Tijoux, una conocida cantante chilena se presentó en el festival Lollapalooza. Durante su presentación, un grupo de miembros del público le gritaron “cara de nana” con afán de ofenderla, haciendo referencia a sus rasgos

en los que se mezcla algo de indígena. El hecho provocó una pequeña conmoción en el mundo de la farándula local, causando un abierto rechazo a un insulto racista y clasista que parecía ofender no sólo a la cantante sino a todas las trabajadoras domésticas. Tijoux lejos de sentirse ofendida, respondió a través de su cuenta de *Twitter*: “Para los que lo creen insultarme llamándome cara nana tremendo orgullo por todas las mujeres trabajadoras ejemplo de valor!” (@anatijoux, 31.3.2014) y luego “Yo soy esa cara de nana, esa cara parecida a la tuya, pequeña y pelo negro, yo soy esa cara con rasgos que parece incomodar tu clase desclasada” (@anatijoux, 31.3.2014).

Sin embargo, lo más notable fue una carta que escribió Emmanuel Ortega Villagrán y que circuló por internet libremente y fue publicada por varios medios *online*, entre ellos *El mostrador* y *The clinic online* que reproduzco a continuación porque me parece que muestra exactamente el poder de trabajo doméstico, su situación social actual, su valor y la forma en que se ve dolorosamente despreciado.

Carta abierta al hijo del jefe:

Seguramente no tienes idea quien soy y quizás poco te importe. Te contaré que no soy socialista, tampoco simpatizo con la derecha, mucho menos soy fan de Anita Tijoux, mas tengo algo contra ti que no me deja tranquilo.

¿Así que la señorita Tijoux tiene cara de nana? Qué insulto más descalificativo que se te ocurrió. Quizás tu mente bajo ese cabello rubiecito encontró que era un insulto “filete” para la ocasión y mientras mojabas tus labios para gritar a todo pulmón ese descalificativo, tus amigos, también rubios lo encontraron chistoso y hasta te apoyaron gritándole a la “morenita” que estaba en el escenario.

Todos los medios lo encontraron terrible, inaceptable que Anita Tijoux fuese descalificada de esa manera. Pero quiero ir mucho más allá. ¿Desde cuándo ser nana es un insulto? Me lo pregunto porque veo esa cara de nana todos los días en mi madre cuando llega de su trabajo. Esa misma cara que viste tantas veces y que estuvo contigo mientras tus padres trabajaban para poder costearte los viajes a Brasil, las salidas a la nieve y las entradas a Lollapalooza.

Esa cara de nana te conoce en algunos casos mejor que tus mismos padres, esa cara de nana conoce tus gustos, tus frustraciones y hasta sabe qué color te gusta, que comida te encanta y aunque no te has dado cuenta siempre ha estado ahí. Porque el vínculo que genera una nana con los niños que cuida es casi tan fuerte como cualquier otro amor. ¿Cuántas veces esa nana estuvo contigo mientras dejaba a sus hijos, no por que quisiera, sino porque era su responsabilidad?

Esa cara de nana esta en muchos hogares del barrio alto. Es la que duerme en la pieza chica, la que come en la cocina y la que debe usar ese uniforme para

que todos quienes entren a la casa sepan cuál es su rol. Pero también esa cara de nana fue la que viste cuando acariciaba tus heridas de niño, esa misma cara fue la que te cuidó cuando estabas enfermo, que te conoce incluso mejor que nadie y hasta atendió a la polola nueva que trajiste a la casa.

Ese rol que corresponde a los padres, una cara de nana lo representa muy bien y con orgullo. ¿Sabías que esa mujer llega a su casa contando tus logros y lo orgullosa que esta de ti? Es más, es ella la que siempre te desea lo mejor en todo, pese a todas las cagadas de hijito de papá que te has pegado.

Por eso pido que recapacites, no soy nadie para juzgarte, pero considero que Anita Tijoux debería sentirse halagada, y los medios deberían mostrar ese enfoque, ya que esa cara de nana, esa cara que te prepara el desayuno y plancha tu ropa, es la cara más hermosa que tiene este país. Yo doy gracias a la vida por ver esa carita en mi madre que con mucho esfuerzo y trabajando de nana ha sacado a sus hijos adelante. Si esta carta te ofende, te pido disculpas pero supongo alguien tenía que decírtelo.

Se despide atentamente, un hijo de nana de este país.

Emmanuel Ortega Villagrán (Ortega, 2014).

El autor da en el clavo con claridad, el “insulto” que ha recibido la cantante chilena no hace más que mostrar la forma subalternizada en que se entiende el trabajo doméstico aún en Chile. Tal como lo explica Ortega, no es un insulto, es un motivo de orgullo, es un trabajo importante y quienes lo realizan son poderosos, a pesar de que ese poder quiera ser negado o mantenido en la oscuridad. Lo que la trabajadora —la nana— sabe, lo que cuida, lo que cocina, lo que calla y lo que dice es importante y le da poder.

BIBLIOGRAFÍA

- ¿De dónde viene el dicho "peinar la muñeca"? Duoc UC, n.d. Artículo. 20 junio 2017. <<http://www.duoc.cl/ver/noticia/de-donde-viene-el-dicho-peinar-la-muneca>>.
- Albornoz, María Eugenia. "Reflexiones sobre poderes femeninos, cuerpos y sensibilidades en un hogar chileno." *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* (2009): s/i. Artículo. 4 junio 2017. <<http://nuevomundo.revues.org/57459>>.
- Allende, Isabel. *La casa de los espíritus*. Santiago de Chile: Copesa, 2003. Libro.
- Anaya, Claudia. "Hacia una legislación no discriminatoria del trabajo doméstico." VV.AA. *Dos mundos bajo el mismo techo. Trabajo del hogar y no discriminación*. México D.F.: Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación CONAPRED, 2012. 39-48. Libro.
- Aquino, Alejandra. "Las lógicas del no-reconocimiento y la lucha cotidiana de las migrantes zapotecas en Estados Unidos. Breve etnografía del servicio doméstico." *Cuicuilco. Revista de ciencias antropológicas* 49 (2010): 221-242. Artículo.
- Araya, Alejandra. "Sirvientes contra amos: Las heridas en lo íntimo propio." Sagredo, Rafael and Cristián Gazmuri. *Historia de la vida privada en Chile. Chile tradicional. De la conquista a 1840*. Santiago de Chile: Aguilar, 2007. 160-197. Libro.
- Argouse, Aude. "La nana o Chile, país "al borde" de la reconciliación." *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* (2009): s/i. Artículo. 4 junio 2017. <<http://nuevomundo.revues.org/57466>>.
- B.B. "Parque vía." *The 19th Films from the South Festival, Film fra Sør*. 2009. 28. Catálogo de Festival de cine.
- Barbará, Federico. *Manual o vocabulario de la lengua pampa*. Buenos Aires: Emecé, 1944. Libro.
- Beethoven, Ludwig van. "Sonata en Sol menor para cuarteto de cuerdas." 1792-1794. Sonata.
- Bombal, María Luisa. *La amortajada*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1996. Libro.
- Bradshaw, Peter. "Parque vía." *Sight & Sound. The International Film Magazine* 19.1 (2009): s/i. Artículo.
- Bryce Echnique, Alfredo. *Un mundo para Julius*. Lima: Alfaguara, 2010. Libro.
- Bunster, Ximena y Chaney, Elsa. *Sellers & Servants. Working Women in Lima, Peru*. Nueva York: Praeger, 1985. Libro.
- Caillet, Stéphane. *Parque vía*. Critikat.com, 7 7 2009. Artículo. 4 6 2017. <www.critikat.com/actualite-cine/critique/parque-via/>.
- Castillo, María de los Ángeles. "Testimonios de antes y de ahora en el trabajo del hogar." VV.AA. *Dos mundos bajo el mismo techo. Trabajo del hogar y no discriminación*. México D.F.: Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación CONAPRED, 2012. 111-120. Libro.

- Castro-Gómez, Santiago and Ramón Grosfoguel. *El giro decolonial*. Bogotá: Siglo del Hombre , 2007. Libro.
- Césaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal, 2006. Libro.
- Champion, Edward. *New Directors/ New Films: Parque vía (2008)*. 26 marzo 2009. Artículo. 4 junio 2017. <www.edrants.com/2009/03/>.
- Cisneros, Vitelia. "Guaraní y quechua en el cine en las propuestas de Lucía Puenzo, "El niño pez" y Claudia Llosa, "La teta asustada"." *Hispania* 96.1 (2013): 51-61. Artículo.
- Contreras, Hugo. "Los conquistadores y la construcción de la imagen del "indio" en Chile central." *América colonial*. Ed. Alejandra Araya y Jaime Valenzuela. Santiago de Chile: Ril, 2010. 49-79. Libro.
- De Andrade, Oswald. "Manifiesto antropófago." *Revista de Antropofagia* 1 (1928): s/i. Artículo.
- De Oto, Alejandro. *Pensamiento descolonial/decolonial*. CECIES. Pensamiento latinoamericano y alternativo, n.d. Artículo. 4 junio 2017. <www.cecies.org/articulo.asp?id=285>.
- Del Valle, Ignacio. *Parque vía: una doble batalla poética*. Blog de cine latinoamericano, 1 octubre 2009. Artículo. 5 junio 2017. <<http://blogdecinelatino.blogspot.de/2009/09/parque-via-enrique-rivero-mexico-2008.html>>.
- Delgado, María. "Parque vía." *Sight & Sound. The International Film Magazine* 19.1 (2009): s/i. Artículo.
- Donoso, José. *Casa de Campo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2006. Libro.
- . *Coronación*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2013. Libro.
- . *El obsceno pájaro de la noche*. Santiago de Chile: Suma de Letras, 2006. libro.
- . *Este domingo*. Barcelona: Planeta, 1976. Libro.
- Dumont, Jean. *El amanecer de los derechos del hombre: La controversia de Valladolid*. Madrid: Encuentro, 2009. Libro.
- «Entrevista a Juan Carlos Valdivia. Director de "Zona Sur".» *Tierra en Trance*. Alfredo García. s.f. Entrevista. 6 de junio de 2017. <<http://tierraentrance.miradas.net/2010/10/entrevistas/entrevista-a-juan-carlos-valdivia-director-de-zona-sur.html>>.
- Escaja, Tina. "La teta asustada." *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana* 40.1 (2011): 279-281. Artículo.
- Escobar, Arturo. "Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano." *Tábula Rasa* 1 (2003): 51-86. Artículo.
- Escobar, Marcela. "Retrato puertas adentro." *El Sábado* (2009): s/i. Artículo. 2 Junio 2017. <<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={6a139d2b-3645-47cf-8efd-ae3a6413c959}>>.
- Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate*. Nueva York: Anchor, 1994. Libro.

- Ferrari, Sergio. *Filme mexicano en busca de la gloria en Locarno*. Swissinfo.ch, 13 agosto 2008. Artículo. 4 junio 2017. <www.swissinfo.ch/spa/filme-mexicano-en-busca-de-la-gloria-en-locarno/920616>.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Biblioteca Nueva , 2012. Libro.
- Fraga, Cecilia. "El proceso de empoderamiento de mujeres trabajadoras en un proyecto de autoconstrucción de viviendas populares." *200 años de Iberoamérica (1810-2010), XVI Encuentro de latinoamericanistas españoles*. Ed. Eduardo Rey y Patricia Calvo. Santiago de Compostela, 2010. 2706-2721. Libro.
- Fragmented Framings. Natasha Braier/ La teta asustada; The Milk of Sorrow*. British Cinematographer, s/i s/i s/i. Artículo. 6 junio 2017. <<http://britishcinematographer.co.uk/natasha-braier-la-teta-asustada-the-milk-of-sorrow/>>.
- Fuentes, Carlos. *Aura*. México D.F.: Era, 1962. Libro.
- Fuentes, Rubén. "La bikina." By Rubén Fuentes. 1964. Canción.
- Gárate, Manuel. "'La nana' y la evolución de una sujeción atávica al empleo remunerado." *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* (2009): s/i. Artículo. 4 junio 2017. <<http://nuevomundo.revues.org/57535>>.
- García, Rocío. "Las trabajadoras del hogar en México." VV.AA. *Dos mundos bajo el mismo techo. Trabajo del hogar y no discriminación*. México D.F.: Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación CONAPRED , 2012. 121-138. Libro.
- Gareis, Iris. "Identidades latinoamericanas frente al colonialismo. Una apreciación histórico-antropológica: Introducción al dossier." *Indiana* 22 (2005): 9-18. Artículo.
- Gibbs, John. *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*. Londres: Wallflower, 2002. Libro.
- Gombrich, Ernst. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres: Phaidon, 2012. Libro.
- Góngora, Mario. *Origen de los "inquilinos" de Chile Central*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1960. Libro.
- González, Rodrigo. "La nana: cómo se hizo la película chilena más elogiada del año." *La Tercera online* (2009): s/i. Artículo. 16 mayo 2017. <www.latercera.com/noticia/la-nana-como-se-hizo-la-pelicula-chilena-mas-elogiada-del-ano>.
- Gorbán, Débora. "El trabajo doméstico se sienta a la mesa: la comida en la configuración de las relaciones de poder entre empleadores y empleadas en la ciudad de Buenos Aires." *Revista de Estudios Sociales* 45 (2013): 67-79. Artículo.
- Gordillo, Gastón. "El colonialismo y los límites del relativismo: Comentarios sobre "La cuestión colonial" de Annick Lempérière." *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* (2005): s/i. Artículo. <<http://nuevomundo.revues.org/439>>.

- Gutiérrez, Encarnación. "Trabajo doméstico - trabajo afectivo: sobre heteronormatividad y la colonialidad del trabajo en el contexto de las políticas migratorias de la UE." *Revista de Estudios Sociales* 45 (2013): 123-134. Artículo.
- Hall, Stuart. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage, 2013. Libro.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *La fenomenología del espíritu*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1971. Libro.
- Hernández, Víctor. "Colonialidad y postcolonialidad en Europa y América Latina: Apuntes y glosa de un seminario con Santiago Castro-Gómez." *Athenea Digital: Revista de Pensamiento e Investigación Social* 11 (2007): 149-160. Artículo.
- Hidalgo, Roxana. *El trabajo doméstico remunerado y las luchas feministas en Costa Rica*. Labrys, études féministes, 2012. Artículo. <www.labrys.net.br/labrys20/AL/roxana.htm>.
- Hutchinson, Elizabeth. "Muchas Zitas: La Juventud Obrera Católica y las empleadas de casa particular." *Mujeres. Historias chilenas del siglo XX*. Ed. Julio Pinto. Santiago de Chile: LOM, 2010. 35-60. Libro.
- . "Shifting Solidarities: The Politics of Household Workers in Cold War Chile." *Hispanic American Historical Review* 91.1 (2011): 129-162. Artículo.
- Jara, Álvaro and Sonia Pinto. *Fuentes para la historia del trabajo en el Reino de Chile*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1983. Libro.
- Jiménez, Paula. "El trabajo y empleo doméstico en mi vida: Explotación y discriminación por generaciones." VV.AA. *Dos mundos bajo el mismo techo. Trabajo del hogar y no discriminación*. México D.F.: Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación CONAPRED, 2012. 155-176. Libro.
- Kahlo, Frida. *Mi nana y yo o yo mamando*. Óleo sobre metal.
- Kann, Geraldine. "Internacionalización de una empresa de accesorios de lujo en Latinoamérica." Universitat Pompeu Fabra, 2015. Trabajo final de grado. <<http://hdl.handle.net/10230/24988>>.
- La nana*. Dir. Sebastián Silva. Perf. Catalina Saavedra, Claudia Celedón y Mariana Loyola. 2009. DVD.
- La teta asustada*. Dir. Claudia Llosa. Perf. Magaly Solier, Susi Sánchez y Efraín Solís. 2009. DVD.
- Landaeta, Romané. "Disciplinamientos femeninos y soledades del trabajo doméstico en un hogar de Santiago de Chile." *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* (2009): s/i. Artículo. 4 junio 2017. <<http://nuevomundo.revues.org/57453>>.
- Lempérière, Annick. "La cuestión colonial." *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* (2005): s/i. Artículo. <<http://nuevomundo.revues.org/437>>.
- Lengua, Real Academia de la. "Birlocha." *Diccionario de la lengua española*. Real Academia de la Lengua, n.d. Entrada de diccionario. 3 mayo 2017.

- . "Fausta (to)." *Diccionario de la lengua española*. Real Academia de la Lengua, n.d. Entrada de diccionario. 8 junio 2017.
- . "Señor (a)." *Diccionario de la lengua española*. Real Academia de la Lengua, n.d. Entrada de diccionario. 5 junio 2017.
- Lillo, Gastón. "'La teta asustada' (Perú 2009) de Claudia Llosa: ¿memoria u olvido?" *Revista de crítica literaria latinoamericana* XXXVII.73 (2011): 421-446. Artículo.
- Lockhart, James. *Spanish Peru 1532-1560: A Social History*. Madison: University of Wisconsin Press, 1994. Libro.
- Loyo, María Gabriela and Mario Velázquez. "Aspectos jurídicos y económicos del trabajo doméstico remunerado en América Latina." Valenzuela, María Elena and Claudia Mora. *Trabajo doméstico, un largo camino hacia el trabajo decente*. Santiago de Chile: Organización Internacional del Trabajo OIT, 2009. 21-70. Libro.
- Maldonado-Torres, Nelson. "La descolonización y el giro des-colonial." *Tabula Rasa* 9 (2008): 61-72. Artículo.
- Martínez, Mario. "El sonido minimalista en el cine mexicano: aciertos y desconciertos." *El ojo que piensa, Revista de cine iberoamericano* 2 (2011): s/i. Artículo.
- Molina, Mary Carmen. "Lo más bonito y sus mejores años. Cine boliviano de los últimos 50 años (1964-2014)." *Ciencia y cultura* 32 (2014): 153-182. Artículo.
- Monette, Marie-Eve. "Negociaciones entre la cultura andina y la cultura urbana limeña en Madeinusa y La teta asustada de Claudia Llosa." *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* (2013): s/i. Artículo. 8 marzo 2017. <<http://nuevomundo.revues.org/65640>>.
- Montaño, Sonia. "Políticas para el empoderamiento de las mujeres como estrategia de lucha contra la pobreza." *Capital social y reducción de la pobreza en América Latina y el Caribe: en busca de un nuevo paradigma*. Ed. Marcelo Siles, Irma Arriagada, Lindon Robinson, Scott Whiteford Raúl Atria. Santiago de Chile: Cepal, 2003. 361-369. Libro.
- Morales, Sebastián. "Un cine mediterráneo: el espacio fílmico en las películas bolivianas." *Punto cero* 20.30 (2015): 65-76. Artículo.
- Moreno, Aída. *Evidencias de una líder. Memorias de una trabajadora de casa particular*. Santiago de Chile: Lom, 2012. Libro.
- OIT. *Convenio sobre las trabajadoras y trabajadores domésticos, 2011 (núm. 189)*. 2011. Documento. 4 junio 2017. <http://www.ilo.org/dyn/normlex/es/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100_INSTRUMENT_ID:2551460>.
- Ortega, Emmanuel. *Carta abierta al hijo del jefe*. The Clinic Online, 1 abril 2014. Artículo. 6 junio 2017. <<http://www.theclinic.cl/2014/04/01/carta-abierta-a-de-un-hijo-de-nana-a-quienes-trataron-de-insultar-a-anita-tijoux/>>.
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 2011. Libro.

- Parque vía*. Dir. Enrique Rivero. Perf. Norberto Coria, Tesalia Huerta y Nancy Orozco. 2008. DVD.
- Pedropiedra. "Ayayayay." *Pedropiedra*. By Pedropiedra. Santiago de Chile: Oveja Negra, 2009. Canción.
- Pedropiedra. "Sol mayor." *Pedropiedra*. By Pedropiedra. Santiago de Chile: Oveja Negra, 2009. Canción.
- Peñaranda, Katrina, Ximena Flores and Álvaro Arandia. *Se necesita empleada doméstica, de preferencia cholita. Representaciones sociales de la trabajadora del hogar asalariada en Sucre*. La Paz: PIEB, 2006. Libro.
- Pérez, María de los Ángeles and Verónica Vázquez. "Familia y empoderamiento femenino: ingresos, trabajo doméstico y libertad de movimiento en mujeres chontales de Nacajuca, Tabasco." *Convergencia, Revista de Ciencias Sociales* 50 (2009): 167-199. Artículo.
- Puente, Estelí. "EL mestizo ch'ixi. Identidades representadas en Yvy Maraey: Tierra sin mal." Universidad de Leiden, 2014. Tesis de Máster.
- Ronquillo, Víctor. "Cuadros del hogar. Imágenes "como de la familia"." VV.AA. *Dos mundo bajo el mismo techo. Trabajo del hogar y no discriminación*. México D.F.: Consejo Nacional para la Prevención de la Discriminación CONAPRED, 2012. 21-28. Libro.
- Salazar, Gabriel. *Labradores, peones y proletarios*. Santiago de Chile: Lom, 2000. Libro.
- Saona, Margarita. *Novelas familiares. Figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004. Libro.
- Sen, Gita. "El empoderamiento como un enfoque a la pobreza." *Género y pobreza*. Ed. Irma Arriagada y Carmen Torres. Santiago de Chile: Ediciones de las mujeres, 1998. 121-139. Libro.
- Silva, Carmen and Loreto Martínez. "Empoderamiento: proceso, nivel y contexto." *Psykhé* 13.1 (2004): 29-39. Artículo.
- Subercaseaux, Elizabeth. *La rebelión de las nanas*. Santiago de Chile: Edisur, 2011. Libro.
- The Milk of Sorrow (La teta asustada, 2009)*. *Two Evening Class questions and Q & A with Claudia Llosa* Michael Guillén. The Evening Class, 19 enero 2010. Entrevista. 6 junio 2017. <www.theeveningclass.blogspot.de/2010/01/psiff10-milk-of-sorrow-la-teta-asustada.html>.
- Theidon, Kimberly. *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: IEP, 2009. Libro.
- Tijoux, Ana @anatijoux. *Para los que lo creen insultarme llamándome cara de nana tremendo orgullo por todas las mujeres trabajadoras ejemplo de valor*. Twitter, 31 marzo 2014. Twit. 6 junio 2017. <<https://twitter.com/anatijoux>>.

- . *Yo soy esa cara de nana, esa cara parecida a la tuya , pequeña y pelo negro, yo soy esa cara con rasgos que parece incomodar tu clase desclasada*. Twitter, 31 marzo 2014. Twit. 6 junio 2017. <<https://twitter.com/anatijoux>>.
- Trabajo, Ministerio del. "Ley 20.786. Modifica la jornada, descanso y composición de la remuneración de los trabajadores de casa particular, y prohíbe la exigencia de uniforme en lugares públicos." 27 octubre 2014. Ley. 8 febrero 2017. <<http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1068531>>.
- Turnes, Martín. *Una historia mínima mexicana*. Cine vivo, 29 marzo 2009. Artículo. 10 mayo 2017. <www.cinevivo.org/home/?tpl=home_notas&idcontenido=2524>.
- Undurraga, Verónica. "Fronteras sociales y sus intersticios: Usos y abusos de las categorías "caballeros", "dones" y "españoles" en Santiago de Chile, siglo XVIII." *América colonial*. Ed. Alejandra Araya y Jaime Valenzuela. Santiago de Chile: Ril, 2010. 285-313. Libro.
- Valenzuela, María Elena and Claudia Mora. *Trabajo doméstico: un largo camino hacia el trabajo decente*. Santiago de Chile: Organización Internacional del Trabajo OIT, 2009. Libro.
- Vega, Ana. "La representación de la otredad en las películas "La nación clandestina" de Jorge Sanjinés y "Zona Sur" de Juan Carlos Valdivia en tiempos de nación y plurinacionalidad." Universidad Andina Simón Bolívar, 2014. Tesis de Máster.
- VV.AA. *Dos mundos bajo el mismo techo. Trabajo del hogar y no discriminación*. México D.F.: Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación CONAPRED, 2012. Libro.
- Wissing, Thomas. "Trabajo decente para trabajadoras del hogar." VV.AA. *Dos mundos bajo el mismo techo. Trabajo del hogar y no discriminación*. México D.F.: Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación CONAPRED, 2012. 53-64. Libro.
- Zona Sur*. Dir. Juan Carlos Valdivia. Perf. Ninón Del Castillo, Juan Pablo Koría y Pascual Loayza. 2009. DVD.
- «Zona Sur. Una película sobre la Bolivia en transición.» *Americas Quarterly*. Liliana Colanzi. s.f. Entrevista. 6 de junio de 2017. <www.americasquarterly.org/node/1339>.

Esta tesis se escribió con el financiamiento de la Beca de Doctorado Nacional de la Comisión Nacional para la Investigación Científica y Tecnológica, CONICYT.