

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



Entre sombras y silencios: Representaciones de la discriminación, el racismo y los roles de género en la construcción del personaje de Cleo en la película *Roma* (2018)

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Comunicación Audiovisual que presenta:

Sharon Juliana Romero Cajamalqui

Asesor:

James Anthony Dettleff Pallete

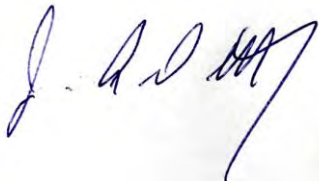
Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, **James Anthony Dettleff Pallete**, docente de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada **Entre sombras y silencios: Representaciones de la discriminación, el racismo y los roles de género en la construcción del personaje de Cleo en la película Roma (2018)** de la autora **Sharon Juliana Romero Cajamalqui** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 21 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 24/11/2025.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 24 de noviembre de 2025

Apellidos y nombres del asesor: Dettleff Pallete, James Anthony	
DNI: 10222004	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3603-1699	

Dedicatoria

*A mis padres, Elizabet y Máximo,
por ser ejemplo de esfuerzo incansable y amor incondicional.
Esta meta es también suya, fruto del camino que hemos recorrido juntos.*

Resumen

Esta investigación analiza la representación de género, la discriminación y el racismo en el cine a través de la construcción del personaje “Cleo” en la película *Roma* (2018), dirigida por Alfonso Cuarón. Se justifica por la necesidad de comprender cómo el lenguaje audiovisual contribuye a la configuración simbólica de identidades femeninas racializadas, en un contexto de desigualdad estructural. El objetivo principal es examinar cómo se articulan los roles de género, el racismo y la discriminación en la representación de Cleo mediante recursos narrativos y estéticos. El estudio se sustenta en los enfoques de los estudios culturales, los imaginarios sociales y la teoría de género, con aportes de autores como Stuart Hall, Judith Butler y Teresa de Lauretis. La metodología es cualitativa, de enfoque interpretativo, y emplea el análisis de contenido aplicado a escenas significativas del filme. Los resultados muestran que la representación de Cleo evita mecanismos comunes como la ridiculización o la exotización, y en su lugar utiliza una mirada sutil que visibiliza la situación de las trabajadoras del hogar. Esta representación no recurre a estereotipos que vulneran la dignidad, sino que permite repensar las construcciones identitarias en el lenguaje audiovisual desde una perspectiva crítica y comprometida. En conclusión, *Roma* contribuye a representar una realidad frecuentemente invisibilizada en el cine latinoamericano y abre el camino a reflexiones más profundas sobre género, etnicidad y clase social en los medios contemporáneos.

Palabras clave: representación audiovisual, género, racismo, discriminación, cine, Roma.

Abstract

This research analyzes the representation of gender, discrimination, and racism in cinema through the construction of the character “Cleo” in the film *Roma* (2018), directed by Alfonso Cuarón. The study is justified by the need to understand how audiovisual language contributes to the symbolic configuration of racialized female identities within a context of structural inequality. The main objective is to examine how gender roles, racism, and discrimination are articulated in the representation of Cleo through narrative and aesthetic resources. The study is grounded in the frameworks of cultural studies, social imaginaries, and gender theory, drawing on authors such as Stuart Hall, Judith Butler, and Teresa de Lauretis. The methodology is qualitative with an interpretative approach, applying content analysis to significant scenes from the film. The results show that the representation of Cleo avoids common mechanisms such as ridicule or exoticization and instead employs a subtle gaze that highlights the situation of domestic workers. This representation does not reproduce stereotypes that undermine dignity but allows for a critical reconsideration of identity constructions in audiovisual language. In conclusion, *Roma* contributes to portraying a reality often invisibilized in Latin American cinema and opens the door to deeper reflections on gender, ethnicity, and social class in contemporary media.

Keywords: audiovisual representation, gender, racism, discrimination, cinema, Roma.

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	4
1.1. PLANTEAMIENTO DEL TEMA DE INVESTIGACIÓN	4
1.2. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA DE INVESTIGACIÓN	6
1.3. DELIMITACIÓN DEL TEMA DE INVESTIGACIÓN	8
1.4. PREGUNTAS, ARGUMENTOS Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	10
1.4.1. <i>Pregunta general</i>	10
1.4.2. <i>Preguntas específicas</i>	10
1.4.3. <i>Objetivo general</i>	11
1.4.4. <i>Objetivos específicos</i>	11
CAPÍTULO II MARCO TEÓRICO.....	12
2.1. REPRESENTACIÓN E IMAGINARIOS EN EL MEDIO:	13
2.1.1. <i>¿Qué entendemos por representación?</i>	13
2.1.2. <i>Medios que construyen sentido: la representación mediática</i>	18
2.1.3. <i>El cine como lenguaje: representación audiovisual</i>	21
2.2. GÉNERO, CINE Y REPRESENTACIÓN	28
2.2.1. <i>Desentrañando el género: discursos, luchas y representaciones</i>	28
2.2.2. <i>La representación del género en el cine</i>	32
2.2.3. <i>Estereotipos: moldes sociales que distorsionan identidades</i>	37
2.3. ANÁLISIS DISCURSIVO Y NARRATIVO DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO	46
2.4. DISCRIMINACIÓN, RACISMO E IMPLICANCIAS EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN	49
2.4.1. <i>Entender la discriminación más allá de la teoría</i>	50
2.4.2. <i>Racismo que se proyecta: cómo se construye la diferencia desde la pantalla</i>	54
2.4.3. <i>Tipos de discriminación</i>	59
2.4.4. <i>Discriminación y racismo en los medios de comunicación</i>	69
CAPÍTULO III DISEÑO METODOLÓGICO.....	78
3.1. ENFOQUE DE LA INVESTIGACIÓN	78
3.2. TIPO DE INVESTIGACIÓN	78
3.3. UNIVERSO Y UNIDAD DE ANÁLISIS	78
3.4. MÉTODOS, TÉCNICAS E INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS.....	79
3.4.1. <i>Conceptos: Análisis de escenas</i>	79
3.4.2. <i>Conceptos: Análisis del personaje Cleo</i>	81
CAPÍTULO IV RESULTADOS Y ANÁLISIS	84
4.1. LO QUE DICE EL CINE: FICHA TÉCNICA Y SINOPSIS	84
4.1.1. <i>Ficha técnica</i>	84
4.1.2. <i>Sinopsis</i>	84
4.2. ANÁLISIS DE CONTENIDO: CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE DE CLEO.....	85
4.2.1. <i>Dimensión física</i>	86
4.2.2. <i>Dimensión sentimental</i>	86
4.2.3. <i>Dimensión social</i>	88
4.2.4. <i>Dimensión psicológica</i>	89
4.3. LO QUE CUENTA LA PELÍCULA: DISCURSO NARRATIVO	89
4.3.1. <i>Diferencia de clases</i>	89
4.3.2. <i>Rol de género</i>	93
4.3.3. <i>Maternidad</i>	99
4.3.4. <i>Maltrato</i>	104

4.3.5. <i>Violencia de género</i>	106
4.3.6. <i>Abandono</i>	108
4.4. LOS LUGARES QUE HABLAN: ANÁLISIS DE LOS ESPACIOS:	112
4.4.1. <i>Casa de los patrones de Cleo</i>	112
4.4.2. <i>Cuarto de Adela y Cleo</i> :.....	119
4.4.3. <i>Hacienda de los Bárcena</i>	122
4.4.4. <i>Calles alrededor del cine Metropolitan y Las Américas</i>	128
CONCLUSIONES	131
REFERENCIAS	135
ANEXO I: FICHA DE ANÁLISIS DE ESCENAS	155
ANEXO II: FRAGMENTOS SELECCIONADOS DE ROMA PARA ANÁLISIS	161



INTRODUCCIÓN

Desde sus inicios, el cine ha sido mucho más que un medio de entretenimiento: es también un espacio de representación simbólica que refleja, reproduce y a veces cuestiona las estructuras sociales vigentes. En especial, la forma en que este lenguaje audiovisual ha retratado a las mujeres, a los pueblos indígenas y a las personas en situación de marginalidad, permite reconocer cómo operan los discursos sobre el poder, la diferencia y la desigualdad en la construcción de personajes. De ese modo, esta investigación se sitúa precisamente en ese cruce: en el análisis de cómo la película *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón, construye al personaje de Cleo a partir de la intersección entre género, etnicidad y clase social.

Lejos de ofrecer una representación superficial o estereotipada, el personaje de Cleo emerge como una construcción con mucho significado que invita a cuestionar las formas en que, normalmente, se ha contado la historia de las mujeres indígenas y trabajadoras del hogar. Como señala Hall (1997), “la representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje” (p. 4), y es a través de ese lenguaje —visual, sonoro, narrativo— que el cine no solo entretiene, también influye en cómo entendemos las diferencias sociales: a veces normalizándolas y otras poniéndolas en discusión. En este caso, *Roma* ofrece una mirada que, si bien ha generado diversos debates entre críticos de cine, investigadores, sociólogos y otros especialistas en temas sociales, resulta valiosa para explorar cómo se entrelazan lo íntimo y lo político, lo individual y lo colectivo, en una figura compleja como la de Cleo.

A lo largo de la historia del cine, las mujeres han sido representadas desde la pasividad o la subordinación, respondiendo a patrones construidos por el orden patriarcal. Como advierte Mulvey (1975), “la imagen de la mujer como materia prima pasiva para la mirada activa del

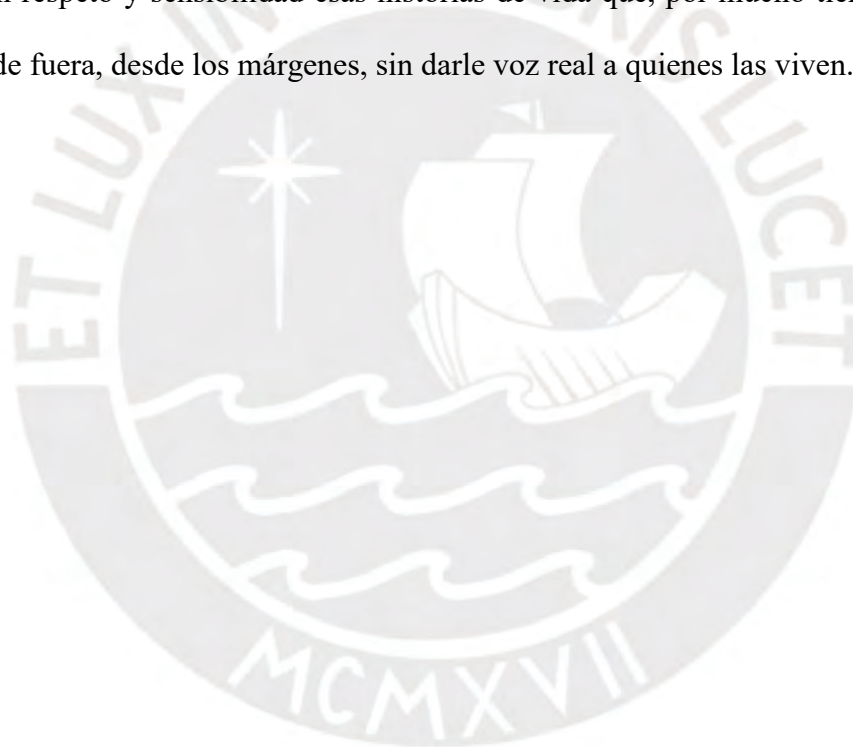
hombre” (p. 366) ha sido una constante en la forma cinematográfica. Esta forma de contar las historias no solo hace que los personajes femeninos sean poco desarrollados, sino que también sigue marcando diferencias al darles más valor o protagonismo a unos según su género.

Frente a ello, el personaje de Cleo aparece como una figura distinta: una mujer que, desde la sencillez de su vida cotidiana, sostiene con fuerza y dedicación a una familia que no es la suya, mientras carga con sus propios dolores, guarda silencios y enfrenta, a su manera, las dificultades. Dificultades que también atraviesa Sofía, tras el abandono de su esposo, pero con el respaldo de sus hijos y su madre. Cleo, en cambio, vive su duelo en soledad y sin descanso, pues debe seguir trabajando en casa de sus patrones. A esto se suma una dimensión que resulta ineludible: la racialización de Cleo. No se trata solo de una mujer, sino de una mujer indígena. Y ese rasgo —que la cámara no explicita, pero tampoco omite— condensa una serie de marcas históricas que remiten al lugar que han ocupado los cuerpos racializados en la narrativa fílmica latinoamericana. Como plantea Vich (2013), “la cultura preexiste a los sujetos y éstos se constituyen, al interior de ellas, a partir de sus regulaciones y discursos” (p. 130), lo que implica que la identidad no es una esencia, sino una construcción sujeta a relaciones de poder. En ese sentido, el análisis de Cleo permite observar cómo ciertos gestos, silencios o miradas — aparentemente simples— pueden estar cargados de significado social, de memoria colectiva y de resistencia.

Este estudio parte, entonces, del interés por comprender cómo los mecanismos del lenguaje audiovisual —desde lo estético hasta lo narrativo— configuran una representación que no solo refleja una realidad social, sino que también la interpela. El cine, como señala Nahmad (2007), “es una de las principales hacedoras en la construcción de identidades y subjetividades

sociales” (p. 107), y su análisis resulta indispensable para desentrañar las formas en que se producen los discursos sobre lo femenino, lo indígena y lo subalterno.

En ese contexto, Cleo se vuelve un punto de partida para pensar cómo se muestra y cómo se entiende a las mujeres racializadas en el cine de hoy. Esta tesis propone una lectura crítica que busca reconocer las tensiones, complejidades y posibles aperturas que plantea la película *Roma* frente a una tradición cinematográfica que, durante mucho tiempo, ha invisibilizado estas voces. Así, hablar de Cleo no es solo un análisis académico, sino también una forma de reconocer con respeto y sensibilidad esas historias de vida que, por mucho tiempo, han sido contadas desde fuera, desde los márgenes, sin darle voz real a quienes las viven.



CAPÍTULO 1:

Diseño de la investigación

1.1. Planteamiento del tema de investigación

A lo largo del tiempo, han surgido diversos estudios y análisis sobre la representación audiovisual de la mujer; de allí que su tratamiento en el cine resulte de significativa relevancia. De manera específica, la representación de la mujer en el cine adquiere un verdadero significado que se basa en la noción que se tenía de ella a inicios de la década de 1920. Según Amar (1994), en esa época se evidenciaba un fuerte machismo que impedía a las mujeres asumir roles de liderazgo y responsabilidades, limitándolas a los quehaceres domésticos y al cuidado de los hijos. Esta era una realidad cotidiana, y por ello los productores de cine no las representaban en papeles preponderantes dentro de los filmes cinematográficos; en consecuencia, el cine se convirtió en un potente referente ideológico de la situación de la mujer (como se citó en Gómez-Ramírez, 2013).

De hecho, como señala Mulvey (1975):

“La imagen de la mujer como materia prima (pasiva) para la mirada (activa) del hombre acerca aún más el argumento a la estructura de la representación [...] que viene exigido por la ideología del orden patriarcal [...] en su forma cinematográfica” (p. 366).

Así, el cine se consolidó como un mecanismo que reproduce la posición subordinada de la mujer, dado que el orden patriarcal impone roles, regula prácticas mediante el control de los cuerpos femeninos y estructura la forma filmica conforme a sus intereses.

Dicho significado también se manifiesta en la diversidad de valoraciones que se le adjudican a la mujer según el rol que desempeña: a veces es valorada, otras veces subestimada o incluso invisibilizada. En consecuencia, estas miradas constituyen formas concretas mediante las cuales la sociedad le otorga sentido al concepto de mujer, al considerarla producto de una construcción colectiva que distingue al género femenino en función de sus diferentes roles. Sin duda, estos acontecimientos reflejan las múltiples representaciones que se le han ido atribuyendo a lo largo de los años, mediante una serie de componentes como discursos, normas e ideologías sobre lo que representa la identidad de género —femenina y masculina—, así como sobre el vínculo de poder que se desprende entre ambas. Ello ha originado, desde tiempos históricos, una relación desigual caracterizada por la preponderancia masculina sobre la subordinación femenina.

Por tanto, consideramos fundamental mencionar que, cuando se habla de representaciones, estas deben entenderse como “[...] la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje” (Hall, 1997, p. 4). De ahí proviene su importancia y su vínculo con el sentido que conecta al lenguaje con la cultura. Es decir, nuestros pensamientos son tan poderosos que nos permiten dotar de significado tanto a aquello de lo que ya tenemos una noción —compartida culturalmente— como a lo abstracto o intangible para nosotros.

En ese marco, y en línea con la presente investigación, observamos que los medios de comunicación pueden contribuir a la perpetuación de representaciones estereotipadas sobre ciertos grupos sociales, a través de versiones construidas sobre la realidad que luego son presentadas como verdades sociales. Además, son estos mismos medios los que facilitan y proveen a las personas de una serie de elementos —lenguajes, actitudes, nociones e imágenes— que la ciencia ha desarrollado para comprender mejor el entorno. También son ellos los que

legitiman determinados significados, sobre los cuales solo ciertos grupos sociales poseen la potestad de crear, asignar y pronunciarse, incluso respecto de objetos más o menos conocidos.

1.2. Justificación del tema de investigación

Roma (2018) cobra protagonismo al ser una de las películas hispanohablantes más destacadas de la última década, ya que ha generado un amplio debate entre críticas positivas y negativas en torno al racismo, la discriminación y la estrecha relación entre las clases sociales y el bagaje étnico. Esto evidencia la importancia que se le otorga a los temas sociales dentro del cine, especialmente en el género dramático, los cuales son aprovechados por los directores para captar el interés común del espectador.

Así, Alfonso Cuarón, director de la película, nos sumerge en esa realidad para evidenciar la desigualdad social existente: entre patronos y sirvientas, entre Roma Sur y Neza, entre ser mujer o ser hombre, entre jugar en el bosque o en charcos enlodados, entre las labores domésticas y el cuidado de los niños, entre otras. El eco que generaron estos temas en el filme sirvió como difusor para que los medios de comunicación visibilizaran problemáticas como la discriminación, el racismo y las desigualdades sociales que persisten en nuestras sociedades.

Esta idea surgió a partir de nuestro interés por comprender por qué temas como los mencionados están presentes, de manera directa o indirecta, en la construcción de ciertos personajes, especialmente cuando se abordan contextos y estereotipos donde la mujer es protagonista. Patricia Ruíz Bravo (2003) sostiene que “toda investigación se realiza desde un punto de vista” (p. 13); en nuestro caso, este se define a partir del ambiente de la película y de las múltiples manifestaciones del personaje de Cleo en sus diferentes roles —empleada y novia—, así como de nuestro interés por las representaciones audiovisuales que suelen elaborarse en muchos filmes.

Partimos, entonces, de la idea de que, en los relatos de ficción —en especial en el cine—, se construyen y consolidan imaginarios sociales, particularmente los de género. Las representaciones audiovisuales funcionan como mecanismos de difusión simbólica insertos en la cultura (Zurian, 2016). Sabemos que el género, entendido como una construcción cultural, condensa los significados que cada sociedad elabora al establecer qué roles, valores y tareas se asignan a mujeres y hombres. En consecuencia, surgen diversas percepciones que los espectadores desarrollan a partir de esas representaciones.

Además, elegimos trabajar con *Roma* por el éxito alcanzado en la última década. Gracias al premio obtenido en el Festival de Cine de Venecia —donde además se estrenó—, la película tuvo un gran alcance y fue posteriormente distribuida por la plataforma más popular a nivel mundial: Netflix. Esto le permitió ser vista en 190 territorios alrededor del mundo. En ese sentido, puede decirse que “Roma ha sido, por decir lo menos, exitosa, paradójica y única al mismo tiempo, al apostar por las ventanas digitales y las plataformas de *streaming* como una de sus estrategias principales para conectar con el público” (Moreno Suárez, 2019, p. 385).

Cabe destacar que, gracias al respaldo y la publicidad de Netflix, *Roma* obtuvo una mayor visibilidad frente a otras películas nominadas como mejor película extranjera en los Premios Oscar 2019. Según la revista *Expansión* (2019), la campaña de promoción de *Roma* al Oscar fue incluso más costosa que la producción misma de la película, debido a la inversión aproximada de US\$20 millones, invertidos por la plataforma de *streaming* para obtener el galardón y consolidarse con un contenido destacado dentro de su catálogo de producciones.

Por otro lado, consideramos necesaria una revisión crítica de la representación audiovisual de la mujer, la cual, en el caso de *Roma*, se construye a partir de los roles que asume el personaje de Cleo. Esto puede transformar la percepción que las personas tienen sobre los rasgos étnico-

raciales, en particular de las mujeres indígenas y de aquellas que, como empleadas domésticas, migrantes o luchadoras, son representadas desde el sacrificio. Esto demuestra que el cine ha tenido una gran responsabilidad en la creación de estereotipos en torno al papel de la mujer en la sociedad. Es más, su influencia es tal que “los roles cinematográficos pueden impactar en las actividades de la vida real de las mujeres, y no necesariamente al revés” (Gila y Guil, 1999, p. 92).

En tal sentido, esta investigación constituye un aporte al estudio de cómo se configuran la discriminación, el racismo y los roles de género a través del personaje de Cleo en *Roma*, lo cual permitirá ofrecer una visión plural sobre las representaciones audiovisuales de la mujer en el cine contemporáneo.

1.3. Delimitación del tema de investigación

Un primer punto que delimita nuestro tema de investigación es la relación entre discriminación, racismo y roles de género, en función a cómo estos son representados a partir de la construcción del personaje de Cleo en *Roma*.

En muchos casos, la construcción de un personaje implica una representación más compleja que una simple elección actoral, dado que los roles y características que estos interpretan buscan reflejar modelos culturales considerados “normales”. Los directores de cine seleccionan a sus actores con la expectativa de que el público se identifique con ellos y perciba una representación auténtica y culturalmente reconocible del personaje. En esa línea, Delgado y Plaza (2007) sostienen que, al momento de tomar decisiones, los comunicadores enfrentan múltiples factores que condicionan su elección, como las características del medio, las costumbres, los intereses, la aptitud y las actitudes de la persona seleccionada, así como la

reproducción —o no— de determinadas nociones culturales apropiadas, que buscan ser interiorizadas y avaladas como ideales culturales “normales”.

Un claro ejemplo de esto es el análisis que hace Vega (2010) sobre la representación de la mujer en los medios de comunicación a través de las telenovelas juveniles. El autor sostiene que estas proyectan cánones de belleza instaurados por una sociedad misógina y patriarcal, donde los personajes femeninos antagónicos se construyen bajo una lógica binaria: la “linda”, que es mala, y la “fea”, que representa la bondad. Esta clasificación se basa directamente en atributos físicos —el rostro, el cuerpo, la forma de hablar, de comportarse y de vestir—, así como en el estatus social que el personaje puede alcanzar. La popularidad, por ejemplo, suele estar asociada a la belleza; la clase social, a determinadas características físicas. Además, el uso de estereotipos es recurrente: la “linda y mala” suele ser rica, mientras que la “fea y buena” representa a la chica humilde. Esto revela que aún predominan ciertas cualidades que una persona “debería” poseer para interpretar un determinado personaje, lo que perpetúa la estereotipación y convierte dichas representaciones en prototipos culturales.

Por otro lado, consideramos relevante examinar cómo se representa a la mujer en los medios, y específicamente en el cine. Partimos de la idea de que el cine patriarcal tiende a esquematizar la imagen de la mujer hasta convertirla en un estereotipo al que todas deberían aspirar, subordinando a la persona a un rol. Esta lógica impacta directamente en el análisis iconográfico que prevalece por encima de otras dimensiones de valoración del personaje.

En consecuencia, nos propusimos analizar e identificar los rasgos discriminatorios, racistas y los roles de género que emergen en la construcción del personaje de Cleo por parte de Cuarón, así como describir los discursos y narrativas audiovisuales que refuerzan dichos rasgos. Consideramos que las diversas situaciones que se presentan a lo largo de la película son de gran

utilidad para develar estas problemáticas y profundizar en las representaciones que el director propone a través del personaje principal.

1.4. Preguntas, argumentos y objetivos de la investigación

Recurrentemente, se ha criticado a la industria cinematográfica por la forma estereotipada en que representa a las mujeres, especialmente en los roles que se les asigna dentro de los filmes. Muchas veces, y aterrizando en el contexto peruano, se ha evidenciado cómo aquellos personajes con rasgos físicos andinos son los más sugeridos por los directores para desempeñar papeles que consideran acordes con su apariencia; es decir, se les asignan roles como empleadas domésticas, mujeres migrantes, madres solteras, entre otros. Esto se debe a que dichos personajes “encajan”, según ciertos estereotipos que la sociedad ha adoptado y reproducido para identificar este tipo de representación.

Este es un problema que frecuentemente deriva en discriminación, racismo y en la reproducción de roles de género, donde las prácticas sociales y culturales configuran la forma de pensar de los individuos, proyectándose incluso más allá de la pantalla mediante las representaciones e imaginarios que se construyen en torno a dichos personajes. En ese sentido, y en coherencia con los objetivos de la presente investigación, formulamos una serie de preguntas orientadas a develar y analizar estos fenómenos:

1.4.1. Pregunta general

- ¿Cómo se representan los roles de género, la discriminación y el racismo en la construcción del personaje “Cleo” en la película *Roma*?

1.4.2. Preguntas específicas

- ¿De qué manera el discurso narrativo a partir de la discriminación, el racismo y los roles de género construyen el personaje Cleo en la película *Roma*?
- ¿Cómo son utilizados los elementos del lenguaje audiovisual para representar los roles de género, la discriminación y el racismo en la representación del personaje Cleo en la película *Roma*?

1.4.3. Objetivo general

- Conocer y comprender cómo se representan los roles de género, la discriminación y el racismo a través de la construcción y transformación interna del personaje Cleo en *Roma*.

1.4.4. Objetivos específicos

- Identificar y analizar los roles de género, los rasgos discriminatorios y racistas que presenta la construcción del personaje Cleo en la película *Roma*, así como su transformación en la historia.
- Analizar de qué manera los elementos del lenguaje audiovisual son utilizados intencionalmente en la película *Roma* para reforzar los roles de género, la discriminación y el racismo en la representación del personaje Cleo, evidenciando su transformación en el *film*.

CAPÍTULO II

Marco teórico

La presente investigación propone una lectura de la película *Roma* a partir de las prácticas racistas, discriminatorias y los roles de género presentes a lo largo del filme, centrando el análisis en la construcción del personaje de Cleo. Esto supone, en primer lugar, entender las representaciones audiovisuales como procesos de construcción de la realidad, compuesta por imágenes que reflejan determinados grupos sociales mediante las acciones que realizan; y, en segundo lugar, considerar la película como una práctica cultural compleja, en la que las representaciones audiovisuales cumplen un papel fundamental en la narrativa del filme, así como en la construcción y reproducción de los personajes femeninos representados.

De ese modo, resultará esencial partir del concepto de representación desde el enfoque de los Estudios Culturales, para luego abordar sus implicancias en los imaginarios; así como en las nociones relacionadas con la industria cultural, el cine y la globalización, las representaciones mediáticas, las representaciones audiovisuales y la repercusión de estas en los imaginarios cinematográficos.

Así mismo, se establecerá un segundo apartado dedicado a género, cine y representación, con el propósito de exponer diversas concepciones y postulados. Entre estos se abordarán: la definición de género, su representación en el cine, los imaginarios vinculados al género, los estereotipos —en particular los de género en el cine—, así como las nociones relacionadas con el análisis discursivo y la narrativa del lenguaje audiovisual. Esto implica, en primer lugar, entender el género —siguiendo a Scott (1990)— como un elemento constitutivo de las relaciones sociales, compuesto por cuatro dimensiones: los símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones, los conceptos normativos que interpretan dichos símbolos, las instituciones y organizaciones sociales que los sustentan, y la identidad subjetiva. En segundo

lugar, comprender la película como una ficción que representa una realidad mediada, más no como una copia fiel del mundo tangible.

Finalmente, se incluirá un apartado sobre discriminación y racismo, en el que se expondrán diversas definiciones planteadas por distintos autores en torno a ambos conceptos. Se abordará también la discriminación étnico-racial y lingüística, así como su tratamiento desde los medios de comunicación. En otras palabras, se buscará comprender el racismo, entendido, en palabras de Nelson (1999), como “una forma radical de alienación. La incapacidad de ver el propio rostro en el espejo. Por eso el racismo es un tema tabú. [...]. Es interesante comparar la discriminación racial de la discriminación étnica” (como se citó en Vargas Benavente, 2016, p. 73).

2.1. Representación e imaginarios en el medio:

En este apartado desarrollamos el primer eje del marco teórico-conceptual de la investigación. Comenzamos por describir el concepto de representación y sus implicancias en los imaginarios culturales, para luego enfocar su aplicación en el ámbito cinematográfico.

2.1.1. ¿Qué entendemos por representación?

Si bien las representaciones pueden abordarse desde diversos campos de estudio, la presente investigación se basa específicamente en el enfoque de los Estudios Culturales.

Los Estudios Culturales han desarrollado diversas aristas que relacionan las prácticas culturales con la construcción de contextos donde se configura el poder. A su vez, describen las prácticas discursivas que establecen y regulan las formas de vida cotidiana del individuo en torno a su cultura. En este sentido, Vich (2013) señala que “la cultura preexiste a los sujetos y éstos se constituyen, al interior de ellas, a partir de sus regulaciones y discursos” (p. 130). Por tanto, el

análisis del campo cultural debe centrarse en lo que este produce, resultando fundamental para develar los modos en que “los signos, valores y representaciones ponen en discurso y en imágenes las visiones de mundo, las creaciones y los pensamientos que refuerzan el orden social o que lo desajustan” (Richard, 2010, pp. 75–76). En esa línea, las formas en que interactuamos con la realidad se conciben como parte de una relación causal: las representaciones no solo reflejan el sistema, sino que son inherentes a su reproducción, generan valor y sirven como nexo para sostener las identidades que se construyen y replican en la cotidianidad.

Ahora bien, teniendo ya una noción de lo que implica la cultura —noción que refuerzan las investigaciones en el campo de los Estudios Culturales—, corresponde precisar a qué nos referimos específicamente cuando hablamos de representaciones. Desde el ámbito de la sociología, uno de los autores que más ha enfatizado este tema es Stuart Hall. Para él, “la representación se define como la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje” (Hall, 1997, p. 4). De este modo, sostiene que existe un vínculo entre los conceptos y el lenguaje, articulado en dos sistemas de representación. Por un lado, el sistema de conceptos e imágenes, mediante el cual asociamos objetos, personas y hechos con representaciones mentales que almacenamos en nuestra mente; sin ellas, no podríamos interpretar lo que ocurre en el mundo. Por otro lado, el lenguaje —formado por signos organizados en relaciones— adquiere sentido a través del uso de códigos: convenciones sociales que interiorizamos al convertirnos en miembros de una cultura y que nos permiten traducir los conceptos en palabras, y viceversa.

Del mismo modo, Hall (1997) afirma que “la representación quiere decir algo con cierto significado o representar al mundo mediante un significado a otras personas” (p. 15). Así, propone que el uso de códigos compartidos entre personas de una misma sociedad permite que

nuestros conceptos y signos se relacionen entre sí, ya que, de no ser así, cada individuo tendría una representación distinta para cada cosa. Por ejemplo, al pensar en la palabra casa, inmediatamente la asociamos con ventanas y puertas, pues estas características han sido culturalmente incorporadas en dicho concepto. Se trata de un signo lingüístico que, en la lengua castellana, vincula una palabra a un objeto.

En ese sentido, Hall destaca la importancia de la relación entre las representaciones y la cultura, al señalar cómo las sociedades proporcionan valores, creencias, lenguajes y discursos colectivos que otros grupos asimilan para proyectar y construir imágenes sobre diversos colectivos. Al dotar de significado a objetos o personas, generamos códigos y creencias que repercuten en las prácticas sociales e interculturales cotidianas. Como resultado, estos sistemas de representación contribuyen a la estereotipación que configura los imaginarios culturales. Al respecto, Nash sostiene que “el imaginario colectivo queda enraizado en patrones sociales de representación popular que habitualmente simplifican y homogenizan complejas realidades” (como se citó en Badet, 2011, p. 40).

Para concluir, tras revisar los conceptos presentados en este subapartado, definiremos las representaciones —desde los Estudios Culturales— como un sistema de reproducción de sentido vinculado al ejercicio del poder. Este fenómeno, como afirma Foucault, se entiende como algo que “no se posee, se ejerce” (como se citó en Ávila-Fuenmayor, 2006, p. 225), y se manifiesta en las relaciones sociales, regulando y transformando dinámicas en la vida pública. En consecuencia, el poder se articula a través de las políticas culturales, las cuales han obstaculizado la participación autónoma de numerosos individuos y colectivos en las decisiones que competen a la esfera pública (Vich, 2013). A partir de ello surgen desigualdades y exclusiones identitarias que reducen la participación pública de ciertos sectores, evidenciando la hegemonía de los poderes en las políticas culturales. Esto sugiere que la supremacía de

muchos productos culturales ha estado orientada —y expuesta— mediante la lógica de las realidades que representan. Por ello, numerosos autores entienden “lo cultural” como una zona de atravesamientos entre discurso, significación, identidades, poder, hegemonía, subjetividad e imaginarios (Richard, 2010, p. 12).

2.1.1.1. Los imaginarios sociales: construir lo real desde la cultura

Las representaciones suelen asociarse con los imaginarios, ya que se plasman mediante una serie de roles que, a su vez, están determinados por prejuicios o juicios de valor, especialmente vinculados con la otredad. Por ello, resulta necesario conceptualizar cómo las representaciones construyen dichos imaginarios, en este caso, desde un enfoque sociocultural.

Hablar sobre la otredad en relación con los imaginarios pone en evidencia los constantes cambios que la diversidad cultural ha experimentado en los últimos años entre los propios individuos. Aunque compartan un mismo código lingüístico, pueden surgir entre ellos marcadas diferencias culturales. En efecto, García-Canclini sostiene que “los imaginarios corresponden a elaboraciones simbólicas de lo que observamos o de lo que nos atemoriza o desearíamos que existiera” (como se citó en Lindón, 2007, p. 90). Esto implica que no siempre lo empíricamente observable para un individuo tendrá el mismo significado para otro. Debemos tener en cuenta que la sociedad, desde tiempos históricos, ha procurado pensar o decidir bajo sus propias percepciones, ya sean sesgadas, modificadas o determinadas por el lenguaje colectivo. Como resultado, surgen diversas significaciones imaginarias que refuerzan las relaciones entre lo simbólico y lo real; entre lo que se cree que es y lo que no es; entre lo tangible y lo intangible.

Desde el análisis que las ciencias sociales han atribuido a la cultura, y para efectos de esta investigación, adoptamos la definición de Villa (2009), quien señala que los imaginarios son

“aquellas formas de conocer y de transformar el entorno que habitan las sociedades históricas, mediante representaciones simbólicas o maneras de manifestar o hacer algo presente” (p. 4). En otras palabras, es a partir del estudio de los imaginarios que se prescriben las representaciones simbólicas centradas en las prácticas sociales de cada individuo, reflejando la cultura como un modo de conocimiento y de transformación de los entornos habitados, mediante la interculturalidad que caracteriza a las colectividades.

El imaginario cultural no es, por tanto, obra subjetiva del individuo ni algo que proceda exclusivamente del pensamiento personal, sino que se adquiere por la experiencia vivida en sociedad. Esta, como afirma Sánchez-Capdequí (1997), “suministra símbolos e imágenes propiciadoras de una identidad colectiva” (p. 161). Gracias a los patrones de conducta, valores, ideales y constructos socioculturales, el imaginario ha trascendido el pasado, perdura en el presente y permite explicar los comportamientos de los individuos en el futuro.

En esa misma línea, Pintos (1995) afirma que “los imaginarios no son representaciones, sino en cierta forma esquemas de representación. Estructuran en cada instante la experiencia social y engendran tanto comportamientos como imágenes (reales)” (p. 117). Entenderlos como un sistema que percibe algo como real y tangible da evidencia de que también constituyen elementos estructurales de la sociedad. Además, los imaginarios orientan los sistemas de identificación, de integración social y exponen situaciones de invisibilidad social. Cumplen el rol de elaborar y distribuir instrumentos de percepción de la realidad social construida tal como es, respondiendo a los intereses de organizaciones o individuos que tienden a destacar lo relevante, excluyendo aquello que podría perjudicar los intereses que representan (Pintos, 2004).

En suma, si bien el concepto de imaginario guarda una estrecha relación con las representaciones desde el enfoque de los Estudios Culturales, la percepción que se tenga del mismo puede modificarse y dar lugar a un sistema cultural que condense y configure la cotidianidad del sujeto a partir de sus experiencias y de su relación con el sistema social. En este marco, resulta pertinente destacar la relación entre las colectividades y su identidad, ya que tener una imagen de sí mismas implica la creación de imaginarios que agrupen a la sociedad, donde el pasado guarde relación con la realidad actual. De este modo, los imaginarios colectivos adquieren nuevas formas con el tiempo, adaptándose a los cambios culturales y a las transformaciones sociales de cada contexto.

2.1.2. Medios que construyen sentido: la representación mediática

En este contexto, donde el campo de estudio de la comunicación se vuelve indispensable, surgen las representaciones mediáticas, que derivan de la teoría de las representaciones sociales. Las informaciones, opiniones, noticias y representaciones culturales difundidas, tanto en medios audiovisuales como escritos, estructuran discursos que generan actitudes, valores y prejuicios respecto de nuestro entorno social, cultural y político. En consecuencia, Valdiviezo (2010) afirma que “las representaciones en los medios y sus audiencias, desde una perspectiva estructuralista, comparten un código común” (p. 104). Es decir, las representaciones permiten que el medio actúe como portavoz de las masas, reflejando una realidad construida a partir de las mitologías que estas generan.

En esta línea, Calonge (2006) propone dos grandes dimensiones para analizar las representaciones mediáticas: la pragmática y la cognitiva. La primera agrupa los elementos relacionados con la acción de los individuos en relación con los medios de comunicación: comprende el rol de los medios, las condiciones de producción, el espacio urbano como

escenario de consumo masivo y los procesos de reconocimiento colectivo, así como la diversidad de discursos mediáticos que caracterizan el entorno social. La segunda, la dimensión cognitiva, se relaciona con la forma en que los medios influyen en la interpretación de la realidad. Al igual que las representaciones sociales, las representaciones mediáticas se construyen a través de los procesos de anclaje y objetivación, los cuales permiten otorgar sentido a lo nuevo a partir de lo ya conocido.

De igual importancia resulta el rol protagónico que asumen los medios de comunicación en la configuración de las representaciones mediáticas. Vargas Muñoz (2015) enfatiza que “los medios de comunicación, [...] en tanto constructores y reproductores de representaciones e imaginarios colectivos, [...] configuran el espacio estratégico primordial en la lucha por el poder simbólico” (p. 8). Así, la comunicación interviene en la construcción de los vínculos sociales, determinando las formas de participación de los sujetos dentro del contexto sociocultural. Por ello, los medios, en tanto generadores de sucesos sociales, inciden directamente en las interpretaciones colectivas y en la jerarquización de su relevancia.

Sin embargo, es necesario precisar el concepto de “masivos” aplicado a los medios de comunicación. Esta condición no depende únicamente del número de individuos que acceden a sus contenidos, sino también de las condiciones de disponibilidad y de la facilidad con la que los consumidores pueden acceder a ellos. Al respecto, Thompson (1997) sostiene que “los destinatarios de los productos mediáticos constituyen un vasto mar de individuos pasivos e indiferenciados” (p. 44), lo que permite comprender por qué el concepto de comunicación masiva se aplica, con frecuencia, de forma errónea en el estudio de las representaciones mediáticas. El autor también indica que la comunicación masiva está estrechamente ligada a la producción de bienes simbólicos, en tanto implica un crecimiento sostenido de innovaciones tecnológicas llevadas a cabo dentro del escenario mediático. Asimismo, este avance ha

propiciado el desarrollo de las industrias mediáticas, las cuales fomentan el consumo de formas simbólicas mediante relatos, discursos y narrativas sobre los hechos de la realidad.

En este sentido, y en relación con las representaciones mediáticas, los acontecimientos y relatos difundidos cobran protagonismo al ser consumidos masivamente por los individuos, quienes, gracias al fácil acceso a los medios, se convierten en receptores constantes de estos contenidos. Así, el gran impacto de los hechos narrados por los medios contribuye a generar representaciones mediáticas que pueden analizarse desde diversas perspectivas.

Por otra parte, Cebrelli y Rodríguez (2013) afirman que las representaciones y los discursos se producen en relación con los géneros informativos, los cuales poseen una doble dimensión de producción: las condiciones situacionales y las condiciones enunciativas propiamente dichas. Estas se materializan mediante los usos del lenguaje, los modos narrativos y las formas de representación. En cuanto a la primera, alude a aspectos vinculados a los medios comerciales, como la rentabilidad; mientras que la segunda refiere a la mediación entre los eventos cotidianos y su posterior representación mediática, traducida en discursos sobre lo “real-social”.

Las representaciones mediáticas, según Imbert [...], adquieren un doble estatuto de espectacularización: en primer lugar, porque adquieren una primera dimensión que deviene del compromiso que toda RS tiene con la sustitución y con lo icónico, [...] en segundo lugar, porque los medios instalan mitos que recogen una serie de representaciones flotantes (Cebrelli y Arancibia, 2005) y le dan cierta. (como se citó en Cebrelli & Rodríguez, 2013, pp. 92–93)

En resumen, y tras revisar diversas concepciones sobre las representaciones mediáticas, nosotros la definiremos como un conjunto de construcciones simbólicas proyectadas por los

medios de comunicación para dar sentido a la realidad social. Tales representaciones visibilizan aspectos invisibilizados o naturalizados de la cultura y del contexto social, al tiempo que articulan discursos capaces de moldear actitudes, valores y creencias colectivas. En esta línea, Cebrelli y Rodríguez (2013) sostienen: “la primacía del ver sobre el creer le da a la representación mediática –y en especial a las audiovisuales– un estatuto de doble espectacularidad que produce el efecto de invisibilizar la mediación” (p. 93).

Aunque las representaciones mediáticas pudieran entenderse como reflejos fieles de lo tangible, también evidencian el aumento del conocido “efecto de realidad”. Adicionalmente, los medios masivos reconstruyen y reformulan constantemente las representaciones de los sujetos mediante lo que Nahmad (2007) describe como una “articulación discursiva que subvierte las visiones vacías de las hegemonías culturales, construyendo nuevos órdenes discursivos” (p. 114).

2.1.3. El cine como lenguaje: representación audiovisual

El análisis de las representaciones de las culturas mediáticas ha estado estrechamente vinculado con la teoría y producción cinematográfica. Por ello, su importancia surge a partir de la relación entre representación audiovisual, imagen y realidad social, mediadas por la forma propia del producto fílmico.

Gibson (1974) identifica dos procesos mediante los cuales un individuo se familiariza con lo que le rodea: la percepción directa y la percepción mediada. En ambas, el autor destaca el papel principal que cumplen las imágenes representativas, al señalar que “la actitud representativa vehicula la existencia y la conciencia de una doble información: acerca de lo que es físicamente y acerca de lo que representa” (p. 103). Es decir, que cuando se presenta un producto

audiovisual, este es interpretado por el espectador tanto por lo que muestra como por lo que representa simbólicamente.

Desde esta perspectiva, el cine utiliza un lenguaje particular y constituye una forma de representación en la que la construcción, recepción e interpretación del filme desempeñan un rol clave (Ardévol, 1996). Según la autora:

[...] el modo de representación es el producto del estilo de filmación, el modelo de colaboración y la técnica de montaje. Depende, además, de los presupuestos implícitos del productor y de las convenciones que establezca con el receptor sobre la relación entre el representante y lo representado (Ardévol, 1996, p. 135).

Este planteamiento permite comprender cómo opera la representación audiovisual desde diversas dimensiones del lenguaje filmico. En primer lugar, la dimensión morfológica, que incluye los elementos visuales (figurativos, abstractos y esquemáticos) y los elementos sonoros (voz, sonidos directos, efectos sonoros y silencio). En segundo lugar, la dimensión estructural o sintáctica, que contempla los planos, ángulos, composición, profundidad de campo, ritmo, continuidad, signos de puntuación, iluminación, intensidad sonora, textos, colores y movimientos físicos u ópticos. Y, en tercer lugar, la dimensión semántica, referida al significado de los elementos anteriores y al uso de recursos estilísticos y didácticos (Taller de producción de mensajes, 2009).

Estos niveles se articulan con la narrativa audiovisual, como señalan Fernández y Martínez (1999), quienes afirman que “la narrativa y el lenguaje audiovisual se han ido nutriendo de reglas y códigos comunes que se han establecido a lo largo de más de un siglo de existencia del cine” (p. 16).

Así, los recursos cinematográficos buscan plasmar las apariencias de la realidad en la pantalla mediante el trabajo de diversas áreas de producción: dirección, dirección de fotografía, dirección de arte, sonido, edición, entre otras. Todas ellas, guiadas por la visión del director, quien cumple un rol central como creador de sentido. En palabras de Ardévol y Muntañola (2004), el director es quien produce “el modo en que las representaciones visuales nos informan y nos iluminan sobre el sentido y la significación social de su producción” (p. 31). A través de la cámara, se otorga “vida” a objetos inanimados, se genera un sentimiento de realidad, y se construye una percepción de lo tangible, ya que esta “sabe explorar los rostros, lograr que se lean en ellos los dramas más íntimos” (Martin, 1996, p. 45).

La capacidad del medio audiovisual de conectar con el espectador depende del nivel de noción cinematográfica de este. Así, puede haber espectadores elementales, expertos o incluso aquellos capaces de identificar plano a plano las intenciones y efectos de las representaciones que observan. De esta forma, se establece una relación compleja entre lo que se muestra y lo que se interpreta.

En este contexto, la imagen cinematográfica no solo reproduce una aparente realidad, sino que también revela las percepciones que esta genera en los espectadores, siendo la dimensión afectiva una de las más relevantes. No es inusual que una persona lllore en el cine frente a una escena que, en la vida real, tal vez no le provoque la misma reacción emocional (Martin, 1996).

Asimismo, resulta fundamental considerar el nivel significativo cinematográfico. Si bien la imagen muestra fielmente lo que capta la cámara, también debe ser interpretada y dotada de sentido. Como explica Martin (1996):

Por supuesto, este significado de la imagen o del montaje puede escaparle al espectador: hay que aprender a leer una película, a descifrar el sentido de las imágenes como se

descifra el de las palabras y el de los conceptos, a comprender las sutilezas del lenguaje cinematográfico. Además, el sentido de las imágenes puede ser discutido, del mismo modo que el de las palabras, y hasta se puede decir que de cada película hay tantas interpretaciones como espectadores. (p. 33)

Esto sugiere que la imagen interpretada como tal solo muestra, pero no demuestra realmente el significado que hay detrás de cada codificación audiovisual, llegando a ser sumamente maleable y con un sin fin de interpretaciones que luego serán transformadas en símbolos. De hecho, el autor también rescata la idea que las nociones interpretativas y significantes que un espectador puede tener al momento de ver una película varía según su contexto mental (Martin, 1996). Así, el nivel signifiante se dará a conocer mediante la construcción y el análisis del mensaje que dotará de significado a las cosas.

Desde los inicios del cine, las representaciones han estado mediadas por el procesamiento fílmico. Metz (1968) afirma que “si el cine es lenguaje, lo es porque opera con la imagen de los objetos, no con los objetos mismos” (p. 18). Así, la realidad que se muestra en la pantalla, nunca puede percibirse como totalmente neutra, sino como algo que representa a algo más, y es en ese sentido, donde el formato audiovisual tiene como punto de partida la noción que se tiene de la imagen, en cuanto al encuadre que este hace de la representación de la realidad; y muchas veces, de la representación de representaciones (Orobitg, 2008). En este proceso, los espectadores tienden a atribuir verosimilitud a lo representado, especialmente cuando lo vinculan con experiencias personales que generan proximidad emocional (López, 2006). Aunque Ardévol (1996) afirma:

La imagen, por sí misma, no nos dice si lo que vemos es realidad o ficción. Por esta razón, las distintas convenciones de género nos sitúan en uno u otro plano de

interpretación. Los géneros cinematográficos y televisivos responden a convenciones. Convenciones que se modifican continuamente y, a partir de las cuales, los realizadores crean nuevos patrones que llevan a nuevos géneros; no hay esquemas fijos. (p.130)

En relación con ello, Grimshaw (2001) sostiene que la cámara no es simplemente una máquina para registrar la realidad, sino un instrumento creador de realidades. Por su parte, Ardévol propone abandonar la idea de la cámara como herramienta objetiva, y reconocer su función como artefacto complejo que media y transforma lo que entendemos por fenómenos sociales o realidades culturales.

Por tanto, resulta complejo dotar de significado a la representación audiovisual sin considerar los recursos técnicos y expresivos que intervienen en su construcción. Estos elementos permiten traducir los datos visuales y sonoros, facilitando una mejor comprensión del lenguaje, la narrativa y el relato que da forma a la historia.

Finalmente, y tras revisar las posturas de diversos autores, definimos las representaciones audiovisuales como aquellos mecanismos mediante los cuales los productos audiovisuales — particularmente cinematográficos— construyen discursos mediados por las decisiones técnicas, estéticas y valorativas del director o realizador.

Este propone una narrativa que busca ser comprendida desde una perspectiva audiovisual como reflejo (aunque no copia) de una realidad externa. Mientras tanto, los espectadores, mediante sus herramientas culturales y emocionales, interpretan y decodifican estas representaciones desde múltiples enfoques. Como señala Nahmad (2007), tanto el cine como las imágenes en movimiento “son las principales hacedoras en la construcción de identidades y subjetividades sociales y, como poseedoras de formas de producir sentidos, han estado vinculadas a la construcción de ideologías y a las luchas por la hegemonía” (p. 107).

2.1.3.1. Imaginarios cinematográficos y construcción de sentido

En un mundo cada vez más visual y marcado por los avances tecnológicos y comunicativos, la industria cinematográfica ha cobrado un protagonismo considerable, constituyéndose, a lo largo del siglo XX, como un medio poderoso para la configuración de imaginarios colectivos y formas particulares de representar la realidad. Una de las primeras aproximaciones sobre el funcionamiento simbólico del cine es planteada por Freixas (2005), quien sostiene que el “cine ha ido maleando el imaginario colectivo (hasta alcanzar, con permiso de C. G. Jung y contrariando a S. Freud, su subconsciente) con los seres más deseados de cada tiempo y lugar” (p. 17). Esta afirmación da cuenta del rol activo del cine en la construcción de subjetividades y del imaginario social, al alimentar —y al mismo tiempo moldear— los actos perceptivos de los espectadores. Así, el cine, más que representar la realidad, muchas veces la reconfigura desde esquemas simbólicos preestablecidos, lo cual puede derivar en procesos de naturalización o confusión colectiva.

Para efectos de esta investigación, se entenderán los imaginarios cinematográficos como configuraciones del discurso audiovisual, donde las imágenes, el flujo narrativo y la sofisticación tecnológica dotan al lenguaje fílmico de un poder de representación particularmente persuasivo, aunque no siempre cuestionado. En este contexto, Martin (1996) señala que la “imagen cinematográfica restituye exacta y totalmente lo que se le presenta a la cámara, y la grabación que ésta realiza de la realidad” (p. 26). No obstante, dicha restitución solo aparenta ser “exacta” y “total”, ya que el medio cinematográfico está profundamente condicionado por sus convenciones, recursos técnicos y decisiones estéticas. En consecuencia, lo que se ofrece como un reflejo de lo real es, en realidad, una construcción simbólica que persuade al espectador desde su verosimilitud. García-Canclini (2000) aporta una reflexión al respecto:

Las imágenes que el cine genera aluden a nuestra forma de ver el mundo, a cómo el mundo es visto por los otros, a cómo pensamos el universo que creemos que otros ven en el cine. Las imágenes que el cine ofrece a nuestra mirada son la representación de una forma de ver. No son el ver mismo. Son la forma en que pensamos el ver y se inscriben en el universo personal desde el que vemos. (p.12-13)

Este planteamiento enfatiza que las imágenes cinematográficas no son una ventana neutra a la realidad, sino una mediación que traduce e interpreta modos de ver desde determinadas posiciones sociales, culturales e ideológicas.

Sin embargo, no debe olvidarse el modo en cómo los imaginarios van creándose dentro del cine, pues la identidad que muchos han adquirido por las pantallas ha sido percibida como una constante fijación de un otro, que, a su vez, es reforzada por los aparatos ideológicos que establece la industria cinematográfica. Son las imágenes en movimiento las que, normalmente, tienden a desencadenar identificaciones y proyecciones que son captadas por los espectadores, y donde el cine es entendido como “un modo de relación que ‘engancha’ al sujeto con su mundo” (Protzel, 2016, p. 25). Por ende, en palabras de Gómez Tarín (2002), “proporciona mecanismos de identificación que permiten ver en el otro la imagen de sí mismo y generar un proceso imitativo que, generalmente, no es sino refuerzo del constructo discursivo previo” (p. 8).

Por otro lado, como plantea Protzel (2016), los imaginarios instituidos por la industria cinematográfica tienden a comportarse como un orden simbólico e icónico que prescribe e impide a todo aquel espectador las formas en las que estos identifican, apropian y definen una imagen. Muchas veces, la influencia del espectador en lo imaginario crea similitudes entre el

estado filmico y el estado onírico, que son evidenciadas e influenciadas por los mecanismos de identificación y proyección que cada uno hace de sí mismo.

2.2. Género, cine y representación

2.2.1. Desentrañando el género: discursos, luchas y representaciones

En general, puede decirse que, cuando se habla de género, comúnmente se lo relaciona con el término sexo, pues han sido innumerables los estudios científicos o periodísticos que han dado cuenta de ello. Sin embargo, lo que realmente distingue a uno del otro, como sostiene Fraisse (2003), es que “se entiende que el sexo corresponde al plano biológico, en tanto que el género es el producto de la construcción socio-cultural” (p. 8). En ese sentido, respecto al concepto de género, puede establecerse que, si bien este término es acuñado desde una perspectiva cultural e histórica dada por las sociedades, también ha estado envuelto en una serie de concepciones que estas le adjudican, entendiéndolo según lo femenino o lo masculino.

Asimismo, no debe olvidarse que uno de los motivos por los cuales fue necesario establecer una definición para la palabra género se debió a la necesidad de las mujeres feministas de cuestionar el determinismo biológico. Según lo planteado por Scott (1990), ello suponía un “rechazo al determinismo biológico implícito en el empleo de términos tales como sexo o diferencia sexual” (p. 38). Estas ya no podían permitir que, por sus condiciones naturales y biológicas, continuaran siendo marginadas y rechazadas. Pese a que, dentro de ese contexto, la marginación por la condición de ser mujer —el rol y la atribución que se les daba— se había naturalizado, en cierta medida, esto era aceptado por las sociedades. Así, “el concepto de género ganó predominio a nivel de las masas sociales norteamericanas a mediados de la década de los setenta para persistir en el carácter trascendentalmente social de las diferenciaciones basadas en el sexo” (Scott, 1990, p. 266). Por tanto, el género como concepto ha incluido las

características que social y culturalmente se han asignado a mujeres y varones, a partir de supuestos teóricos frente a su diferencia sexual.

Además, Scott (1990) describe el género como un elemento constitutivo de relaciones sociales, visto desde los cuatro elementos que lo componen: en primer lugar, los símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones; en segundo lugar, los conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos; en tercer lugar, las instituciones y organizaciones sociales; y, por último, la identidad subjetiva. En cuanto a su utilidad como categoría de análisis, señala que “el género facilita un modo de decodificar el significado y de comprender las complejas conexiones entre varias formas de interacción humana” (p. 28).

De Lauretis (1989) va más allá de lo planteado por Scott y afirma que el género no es una propiedad de los cuerpos ni algo innato, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, las conductas y las relaciones sociales. Según la autora:

El género no es el sexo, un estado natural, sino la representación de cada individuo en términos de una relación social particular que preexiste al individuo y es predicada en la oposición conceptual y rígida (estructural) de dos sexos biológicos (De Lauretis, 1989, p.11).

Para De Lauretis, el género es una representación y una autorrepresentación producto de diversas ciencias sociales, discursos institucionalizados, epistemológicos y prácticas críticas, tanto en el contexto social cotidiano como en las representaciones racistas, clasistas y de preferencias sexuales. En otras palabras, el género también se concibe como un modelo de representación que atribuye sentido a los sujetos, que es relacional y variable, y que, además, vincula otras categorías, tales como etnicidad, clase y raza. Es fundamental tener en cuenta que

la discriminación, las desigualdades y los comportamientos discriminatorios no solo dependen del género, sino también de la raza y la clase. Este enfoque interseccional permite entender cómo estas categorías se entrelazan y afectan las experiencias de las personas en diferentes contextos sociales, dentro de un entorno que requiere ser transformado.

Para este trabajo, nos adscribimos a la definición de Lamas (2000), quien señala que el género es una construcción social que representa simbólicamente el ser mujer y el ser hombre dentro de una sociedad binaria, influenciada por patrones culturales y tradicionales impuestos socialmente. Asimismo, exterioriza prácticas, ideas y representaciones que condicionan el comportamiento de las personas.

En *El género es cultura*, Lamas (2008) agrega:

Esta construcción social funciona como una especie de "filtro" cultural con el cual se interpreta al mundo, y también como una especie de armadura con la que se constriñen las decisiones y oportunidades de las personas dependiendo de si tienen cuerpo de mujer o cuerpo de hombre. Todas las sociedades clasifican qué es "lo propio" de las mujeres y "lo propio" de los hombres, y desde esas ideas culturales se establecen las obligaciones sociales de cada sexo, con una serie de prohibiciones simbólicas. (p. 1)

Por su parte, Judith Butler propone el concepto de performatividad del género, donde plantea que el género, la identidad sexual y la orientación sexual son resultado de una construcción social, cultural e histórica. Tal como indica Duque (2016), para Butler, "tanto el/la sujeto heterosexual como el/la sujeto/a perteneciente al sector LGTBIQ son el efecto y resultado de la producción de una red de dispositivos de saber/poder que se explicitan en las concepciones esencialistas, [...], del género y la diferencia sexual" (p. 28-29). Por tanto, no existen funciones o roles de género inscritos biológicamente en la naturaleza humana. En cambio, las relaciones

entre lo “femenino”, lo “masculino”, lo “homosexual” y lo “heterosexual” deben entenderse como la reproducción de acciones performativas, y no como valores innatos.

Morgade (2001), por su parte, evidencia que las actitudes y relaciones de género no provienen de una carga genética. Cuando se analiza, desde una perspectiva de género, frases como “las mujeres son sensibles” o “los hombres son duros”, no debe asumirse que nacieron con esas cualidades, sino que fueron formados para desarrollar ciertas potencialidades humanas e inhibir otras. En consecuencia, dichas premisas no se cumplen en toda la sociedad, ya que, así como existen “hombres muy duros” y “mujeres muy sensibles”, también se encuentran mujeres muy duras u hombres muy sensibles. De ese modo, se corrobora que no existe una sola masculinidad ni una sola feminidad, sino que hay una masculinidad dominante y otra subordinada, al igual que una feminidad dominante y una feminidad dominada.

En efecto, al igual que Lamas, De Lauretis y Butler, Morgade también concibe las relaciones de género como constructos sociales. Estos se han establecido y han variado a lo largo del tiempo como un conjunto de representaciones imaginadas, tanto en el ámbito del núcleo familiar como en otras instituciones que rigen la vida humana, tales como la escuela, el hogar, la comunidad, los medios de comunicación, el entorno laboral, entre otros. Se alude así al hecho de que el género está inmerso en el actuar y el pensar de cada sujeto, siendo el entorno social el escenario principal de dicha construcción.

En suma, hay muchas autoras y autores como los mencionados anteriormente que comparten —y, en algunos casos, difieren— en sus concepciones sobre el género. De hecho, trazar una diferencia entre lo que se entiende por género en tanto hombres y mujeres ha implicado no solo al ámbito biológico, sino también a los contextos sociales y culturales, que son los que establecen dichas diferencias.

2.2.2. La representación del género en el cine

Si bien la década de los setenta fue una época marcada por profundos cambios políticos y sociales —muy influenciados por la cultura, la moda, la estética, la rebeldía, la protesta, el arte conceptual y la contracultura—, también se caracterizó por las diversas controversias que surgieron a raíz de la relación entre la industria cinematográfica y los estudios de género. Así, “la realización cinematográfica y estética de vanguardia se combinaban con miras a [...] construir nuevas representaciones acerca de lo femenino, que no objetivaran a las mujeres ni las relegaran a posiciones narrativas subordinadas” (Laguarda, 2006, p. 143). Sin embargo, para generar dichas representaciones, la autora planteaba que primero era indispensable resolver las cuestiones ideológicas construidas por el sistema de estudios cinematográficos de Hollywood y sus émulos en otras partes del mundo.

De este modo, resulta evidente cómo el cine clásico de Hollywood ha mantenido, desde sus inicios, una brecha entre la representación del hombre y la de la mujer, calificando al primero como sujeto activo, y a la segunda como sujeto pasivo. Es decir, la mujer ha estado inmiscuida en un cine notoriamente dominado por hombres, donde no se la considera un agente de resolución de conflictos ni se le otorga un rol protagónico. Más bien, se la retrata como alguien que debe sobresalir por su belleza u otros aspectos físicos que connotan sensualidad y delicadeza. En otras palabras, el varón es el sujeto de acción, mientras que la mujer es anulada como tal, y se reduce a un objeto simbólico. Así, se la presenta como “marginal respecto al relato. Son el trofeo del guerrero, su descanso, un peligro añadido, una rémora o una ayuda en el mejor de los casos” (Aguilar, 2011, p. 9).

Por tanto, puede afirmarse que, si bien el cine participa de forma activa y poderosa en la elaboración social de la subjetividad y en la creación de imágenes —siendo esta última, según

De Lauretis (1992), basada en “los discursos sociales, la codificación de género, expectativas de la audiencia, producción inconsciente, la memoria y la fantasía” (p. 67)—, también refuerza estereotipos sobre la mujer. Con frecuencia, la representa en papeles secundarios, con escasa participación o con una imagen anclada en el pasado. Se visibiliza, así, el desequilibrio entre los roles que cumplen hombres y mujeres, ya que los personajes femeninos del cine comercial y patriarcal suelen estar poco desarrollados, tanto en su construcción como en los elementos que los definen: apariencia física, edad, manías, psicología, entre otros.

Ahora bien, debe considerarse que la civilización de la imagen, como la denomina Roland Barthes (1982), en tanto el cine es una máquina productora de imágenes, tiende a reproducir a la mujer como imagen. Se la representa como espectáculo, objeto de contemplación, percepción de belleza, locus de sexualidad. Esta representación “constituye un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales, y su presencia en todas las formas de la subjetividad” (De Lauretis, 1992, p. 64). Asimismo, según Soto (2013), “el papel y las representaciones de las mujeres en la historia del cine han estado siempre bajo la lógica y la sensibilidad de los hombres” (p. 55). Pues por mucho tiempo, la historia del cine ha evolucionado en paralelo con la construcción de estereotipos de mujeres, lo que evidencia que dichas representaciones repercuten en la interpretación social y cultural del rol femenino, en especial desde la mirada de las espectadoras.

En este sentido, el cine —como reflejo de las vivencias de género y las culturas invisibilizadas— ha reforzado durante años las diferencias asociadas al género biológico en la representación de los personajes cinematográficos. A su vez, ha servido como vía para representar realidades sociales, además de ser concebido, más que como arte, como industria. Esto se debe a que “su carácter de industria dio lugar a una tendencia conservadora en términos

ideológicos de las películas, que no buscaba romper tabúes, sino hacer un cine que agradase a las masas” (Ortiz, 2018, p. 4). Así, las bases de la construcción cultural de la sociedad capitalista posindustrial se erigieron, mantuvieron y difundieron sobre el fundamento de la diferencia sexual, lo cual hace imprescindible estudiar los procesos que influyen en la creación y difusión de representaciones de género y estereotipos de subordinación (Castejón, 2004).

En efecto, tras lo expuesto por las autoras y autores mencionados, entenderemos las representaciones de género en el cine como una dicotomía desbalanceada entre los roles imaginarios asignados a hombres y mujeres. Esta representación a menudo no corresponde con la realidad vivida, no solo porque el género masculino suele asociarse a figuras de poder, riqueza o autoridad, y el género femenino a mujeres cosificadas, sexualizadas y subordinadas, sino también porque las mujeres enfrentan realidades complejas que van más allá de sus aspiraciones de igualdad e independencia. Dichas realidades incluyen desigualdades sociales, económicas y culturales que restringen su plena participación y reconocimiento. Así, la representación cinematográfica no solo refleja un ideal aspiracional, sino que perpetúa estereotipos que desdibujan las luchas cotidianas y las experiencias auténticas de las mujeres en la sociedad actual.

En este punto, debe atenderse a la asimetría simbólica y discursiva que deriva del rol imaginario del hombre y la mujer al momento de ser representados dentro de la industria cinematográfica. Actualmente, muchas mujeres buscan salir del encasillamiento de roles poco relevantes frente a los asignados a los varones, o que simplemente buscan minimizar o reducir su participación. Esta situación revela la falta de imparcialidad con la que las mujeres deberían ser consideradas dentro de una producción filmica. Lo anterior nos lleva a reflexionar sobre cómo estas representaciones inciden en la construcción de un imaginario social más amplio.

2.2.2.1. Los imaginarios en el género

Generalmente, se reconoce que es a través de las representaciones sociales que se genera un imaginario social. Muchas veces, las representaciones construidas en torno a un individuo — o, específicamente, a un personaje dentro del mundo de la industria cinematográfica— sirven para que la sociedad tome como modelo o referente ciertos comportamientos, palabras o actitudes comunes que estos personajes suelen manifestar. De ese modo, “el binomio ‘cine-sociedad’ supone una relación simbiótica, donde uno se nutre de las actitudes percibidas en el otro, y viceversa” (Piedra de la Cuadra et al., 2011, p. 98).

Así, el género visto a través de los imaginarios sociales surge como una elaboración simbólica, producto de los significados construidos colectivamente por la sociedad. Además, establece una “ideología patriarcal, que esboza en la cotidianidad situaciones de subordinación, marginación, exclusión o discriminación hacia las mujeres o entre las mujeres y los hombres o cuando los sujetos no se ajustan a los modelos hegemónicos de masculinidad o feminidad” (Arcos et al., 2016, p. 20).

En este sentido, como afirma Muñoz (2004), la construcción imaginaria del género, en relación con sus vivencias cotidianas, suele apoyarse en imágenes culturales —frases, dichos e íconos— para definir los vínculos sociales entre hombres y mujeres dentro de la cultura en la que se desarrollan. Estas representaciones están presentes en todas las instituciones sociales como la familia, la escuela o la Iglesia, y su reflejo, en mayor o menor escala, revela significados, simbolismos y estereotipos (Quaresma Da Silva & Ulloa Guerra, 2011).

En cuanto a las identidades imaginarias asociadas al género, Serret (2004) sostiene que estas “deben comprenderse como el lugar de encuentro de la autopercepción y la percepción social que una persona o incluso una colectividad consigue de sí misma” (p. 1). De esta forma, se

evidencia cómo las construcciones sociales influyen en la definición de diversas identidades que los sujetos pueden llegar a apropiarse. Esta construcción identitaria, no obstante, también implica una dimensión reflexiva, en la que el individuo reelabora la mirada externa desde su propia vivencia: “recuperando ciertamente la mirada externa, pero reelaborándola a partir de su propia vivencia” (Serret, 2004, p. 1). Para esta investigación, nos adscribimos a la definición de Muñoz (2004), quien afirma:

Los imaginarios de género son creaciones sociales sostenidas socialmente —valga la redundancia— con las que las personas dan sentido a su condición sexual y a las que terminan creyendo que deben supeditarse, de manera que quedan prisioneras de la versión de sí mismas de su propia invención. Esto quiere decir que, al idealizarse, determinadas formas de hablar se convierten en cárceles, de cierta manera “congelan” el proceso de subjetivación porque se asumen como rasgos o atributos de una identidad supuestamente fija y, en esta medida, se vuelven requerimientos de las personas para ser reconocidas socialmente dentro de una cultura. Tal es el impacto que hemos reconocido en lo imaginario en la construcción del yo. (párr.64)

Asimismo, es necesario reflexionar cómo, desde tiempos históricos en los que las mujeres eran relegadas a las labores domésticas y al cuidado de los hijos —condenadas por su biología a desempeñar roles de madres y esposas—, estas representaciones fueron reforzadas por el machismo. En consecuencia, “los productores de cine no representaban a la mujer en un papel preponderante dentro de los films cinematográficos; por ende, el cine se convirtió en un fuerte referente ideológico de la realidad de la situación de la mujer” (Amar, 1994). Cabe señalar, además, que, aunque la representación de la mujer en el cine ha tenido múltiples perspectivas según cada contexto histórico, hoy en día “la sociedad moderna potencia un fenómeno

característico de toda comunidad humana: la distancia entre práctica social y representación imaginaria” (Serret, 2004, p. 11).

En suma, como afirma Gamarra (2010), el cine, al cumplir el rol de conformador de identidades e ideologías, se convierte también en parte de los diversos imaginarios construidos en torno al género, de acuerdo con los papeles que los sujetos desempeñan en la sociedad. Así, como sostiene Muñoz (2004), “cuando las imágenes de género son evocadas en nuestras maneras de dialogar, se encargan de moldearnos; [...] a reconocernos a través de ellas hasta el punto de no concebimos por fuera del sentido que nos prestan y de olvidar su carácter de producciones cultural” (p. 11). Esto incluye también la manera “correcta” en la que deberíamos comportarnos con personas del mismo o diferente sexo, el reconocimiento del lugar que ocupamos dentro de la sociedad, el rol que desempeñamos, e incluso la relación que tenemos con nuestros cuerpos.

En este marco, algunos ejemplos tradicionales que guían los imaginarios de género en la sociedad son: para las mujeres, el uso de faldas, maquillaje, cabello largo, delicadeza, entre otros; y para los hombres, el uso de terno y corbata, barba, voz grave, contextura fornida, etc. A partir de estos elementos simbólicos, muchos de los imaginarios de género presentes en la sociedad operan también como modos de representación dentro de la industria cinematográfica. En este sentido, Shotter (1989) describe estas realidades como construcciones que solo existen en la medida en que cumplen una función dentro de los discursos de las personas, y por ende, también en las representaciones cinematográficas.

2.2.3. Estereotipos: moldes sociales que distorsionan identidades.

Los estereotipos han sido, desde siempre, una preocupación central para los estudios de los medios de comunicación. A lo largo del tiempo, los grupos humanos han evolucionado en subgrupos, y a partir de ello se han creado normas, culturas e instituciones que, hasta la

actualidad, prevalecen en la sociedad. Estas se relacionan directamente con mecanismos de control y autorregulación mediados por la ética y las sanciones colectivas. Tal como señala Lippmann (1922), lo importante radica en la naturaleza de los estereotipos y en la credulidad con que los utilizamos, ya que estos, al final, dependen de nuestro estilo de vida. Si reconocemos que el mundo está codificado mediante ciertos códigos, nuestras acciones tienden a reproducir esos mismos al interpretar el contexto.

Desde el nacimiento y a lo largo de la vida, las personas atraviesan un proceso constante de adaptación y socialización. Como indica Giddens “a través del cual las personas, en interacción con otras personas, aprenden e interiorizan los valores, las actitudes, las expectativas y los comportamientos característicos de la sociedad en la que han nacido y que permiten desenvolverse (exitosamente) en ella” (como se citó en Bosch y Ferrer, 2013, p.106). Así, los individuos aprenden y adoptan las pautas sociales del entorno; al no seguirlas, se considera que incurren en una desviación social.

En este marco, los estereotipos cumplen un papel fundamental. Gamarnik (2009) los define como “un proceso reduccionista que suele distorsionar lo que representa, porque depende de un proceso de selección, categorización y generalización, donde por definición se debe hacer énfasis en algunos atributos en detrimento de otros” (p. 1). De esta manera, los estereotipos simplifican y recortan la realidad, orientando nuestras percepciones hacia aspectos particulares. La credibilidad y la aceptación colectiva de ciertas creencias y valores refuerzan y perpetúan la idea que se tiene de estos. En consecuencia, los riesgos asociados a los estereotipos se manifiestan a través de prejuicios y actos discriminatorios, estrechamente vinculados con las representaciones sociales que los sujetos construyen sobre los demás. Los estereotipos, por tanto, configuran una actitud compuesta por tres elementos: lo cognitivo (lo que se conoce del

objeto), lo afectivo (las emociones que genera) y lo conductual (la respuesta que se produce a partir de los elementos anteriores).

Al ser procesos reduccionistas, los estereotipos pueden derivar en prejuicios. Como explica González Gavaldón (1999), el prejuicio es “el conjunto de juicios y creencias de carácter negativo con relación a un grupo social. Son considerados como fenómenos compuestos de conocimientos, juicios y creencias, y como tales constituidos por estereotipos” (p. 79). En este sentido, el estereotipo representa el componente cognitivo del prejuicio, que suele tener una carga negativa. Un ejemplo claro se da en el caso de las mujeres, quienes enfrentan discriminación en determinados sectores laborales, en función de características físicas que las califican como “débiles” o “delicadas”. Estos prejuicios generan sesgos sociales que desembocan en prácticas discriminatorias. La discriminación, en este contexto, puede entenderse como “la conducta de falta de igualdad en el tratamiento otorgado a las personas en virtud de su pertenencia al grupo o categoría en cuestión” (Barriga et al., 1998, p. 185).

Desde esta perspectiva, Cook y Cusack (2010) conceptualizan el estereotipo como “una visión generalizada o una preconcepción sobre los atributos o características de los miembros de un grupo en particular o sobre los roles que tales miembros deben cumplir” (p. 11). Además, señalan que los estereotipos abarcan diversas dimensiones percibidas como propias de la personalidad de un grupo, generalizándose sin importar si sus miembros realmente poseen o no dichas características. Como indican los autores: “Todas las dimensiones de la personalidad que hacen que una persona sea única, serán, por lo tanto, filtradas a través del lente de dicha visión generalizada o preconcepción sobre el grupo con el cual se le identifica” (p. 11).

Por su parte, Pickering (2015) sostiene que los estereotipos se perciben como una forma de representar y juzgar a los demás de manera rígida y unilateral. Enfatiza que la identidad y el

comportamiento de una persona suelen interpretarse como consecuencia natural, inmutable y justificada del estereotipo al que se le asocia.

En la misma línea, Brauer et al. (2007), en su artículo *La consensualización de los estereotipos en pequeños grupos*, argumentan que los efectos sociales de los estereotipos se deben, en gran parte, a su carácter compartido. Por ello, para que estos cambien en contextos intergrupales, es necesario que las nuevas ideas sean discutidas y consensuadas. Los autores afirman:

La inadecuación de los estereotipos actuales al contexto social no es suficiente para cambiar estos estereotipos. Esa inadecuación necesita ser construida retóricamente como tal y efectivamente comunicada dentro del grupo. Algunos miembros del grupo necesitan articular estos nuevos estereotipos e influir en que otros miembros del grupo se adhieran a estos nuevos estereotipos”. (p. 286)

En este sentido, surgen múltiples interrogantes en torno a qué hacer y cómo actuar frente a la reproducción y creación de nuevos estereotipos. Aunque estos son adoptados y apropiados por la sociedad, también deben ser comprendidos como un problema social presente en distintas colectividades. La psicología, disciplina de la cual proviene originalmente el término “estereotipo”, aún no ha determinado con claridad los mecanismos adecuados para erradicarlos. Como indica Pickering (2015), los estereotipos son un problema persistente, reproducido por múltiples discursos y contextos, que actúan como mecanismos de autocontrol en las políticas de representación. Ante ello, Cook y Cusack (2010) plantean que “los actores estatales y no estatales pueden contribuir a ampliar la conciencia global acerca de los prejuicios que causa la estereotipación de género y las medidas adecuadas para su eliminación” (p. 237). No obstante, aunque se formulen soluciones y se evidencie la persistencia de estereotipos en las sociedades,

todavía queda mucho por aprender respecto a cómo estos continúan propiciando violaciones a los derechos de las personas.

En conclusión, luego de exponer estas ideas, se puede entender y definir al estereotipo como un reflejo de la cultura, la historia y la sociedad que los individuos construyen sobre los demás. Este se caracteriza por representar, a través de conductas, costumbres y creencias, ciertas particularidades que suelen prevalecer dentro de los grupos dominantes. Aunque algunos estereotipos puedan tener un componente de verdad parcial, también ofrecen una imagen distorsionada de la realidad.

2.2.3.1. Pantallas que encasillan: estereotipos de género en el cine

Desde sus inicios, el cine ha sido un fenómeno cultural influyente en las percepciones de sus consumidores, a través de la representación e interpretación de los personajes en escena. Por ello, resulta relevante reconocer ciertas actitudes y patrones que, aunque presentes en las producciones cinematográficas, muchas veces han pasado desapercibidos para los espectadores. A esta premisa se suma la idea de que, pese a los numerosos estudios y avances logrados en favor de la igualdad de género, la sociedad continúa reproduciendo roles y estereotipos sexistas que evidencian esta desigualdad.

Como se ha señalado previamente, los medios de comunicación ofrecen representaciones de la realidad social que responden, en muchos casos, a intereses particulares y que, a su vez, condicionan la percepción que las personas tienen de su entorno. Delgado y Plaza (2007) afirman que “los medios de comunicación [...] utilizan una escala de valores [...] sobre la cual cada persona mide las acciones propias y ajenas, y muestran determinadas concepciones del mundo que modelan las expectativas, creencias y opiniones de la audiencia” (p. 94). En ese sentido, la forma en que se construyen las imágenes, las palabras y las narrativas en el cine

influye directamente en cómo los públicos entienden y asimilan la realidad. Esta influencia contribuye a la reproducción de desigualdades entre hombres y mujeres a través de estereotipos de género que inciden negativamente, incluso desde edades tempranas, en la construcción de la identidad personal. Estos estereotipos refuerzan una visión hegemónica del mundo, imponiendo formas dominantes de conocer y representar la realidad. Así, los individuos tienden a aceptar como natural el modelo social difundido por el cine, sin advertir que este puede conducir a la discriminación, la desigualdad y la violencia de género (Delgado & Plaza, 2007).

Cabe señalar que, desde sus orígenes, el cine ha ofrecido una imagen de la mujer que refuerza estereotipos y desigualdades propias de la época. Con una industria mayoritariamente masculina —en la dirección, producción y actuación—, no resulta sorprendente que las producciones audiovisuales hayan proyectado una visión del mundo desde la perspectiva masculina. Como consecuencia, gran parte del cine producido por Hollywood ha difundido una visión polarizada del género, estableciendo oposiciones tradicionales como rebeldía/sumisión, activo/pasivo, sujeto/objeto, entre otras (Cuesta, 2019).

De este modo, el cine, en tanto modo de representación, juega un papel crucial en la construcción y reforzamiento de los estereotipos de género. Como sostienen Ambrós y Breu (2007), “la gran pantalla es un puente entre lo abstracto y la pura realidad” (p. 25). El cine influye en las formas de actuar y pensar de la audiencia. Prats (2005) señala que “el cine nos influye. Ante la pantalla somos muchas veces como niños. Nos metemos en la película, sufrimos con el protagonista, sentimos rabia, nos solidarizamos con él o con ella, nos emocionamos, disfrutamos y llegamos a identificarnos con los autores” (p. 17). Sin embargo, Martínez y Moreno (2016) advierten que los contenidos transmitidos por el cine no siempre responden a las expectativas del público. En ese sentido, ambos autores sostienen que, entre

esos valores, también se incluyen aquellos que promueven y refuerzan estereotipos sexistas, al presentar una imagen distorsionada de la mujer, en marcada oposición a la representación masculina.

En esta línea, Plaza y Delgado (2007) indican que “los estereotipos culturales dicotómicos contruidos acerca de las mujeres las representan como mentirosas, caprichosas, pasivas, manipuladoras, tontas, astutas, charlatanas; por el contrario, a los hombres como leales, inteligentes, activos, independientes, lógicos, aventureros, hábiles” (p. 5). Así, en numerosos filmes, la mujer aparece en roles secundarios o subordinados: encargada de las tareas domésticas, del cuidado de los hijos, como objeto sexual o simplemente marginada y minimizada en comparación con el personaje masculino.

Desde esta perspectiva, De Lauretis (1989) sostiene que el cine constituye una tecnología de género que, mediante sus representaciones, discursos y significados, interviene en la construcción sociocultural del género. Esta construcción reproduce un orden hegemónico de dominación y exclusión de las mujeres, en función de su clase, orientación sexual, etnia, edad, entre otras condiciones. Tal concepción permite analizar la relación entre imagen e ideología, y examinar los hábitos y estructuras culturales reflejadas en las pantallas cinematográficas. En palabras de Suárez (2020), de la revista Bioguía, “en general, quien protagoniza una película tiene ciertas cualidades: belleza, elegancia, delgadez, heterosexualidad, piel blanca. Sea hombre o mujer, se rige casi sin excepciones bajo esas normas” (párr. 5). Esto refleja cómo ciertos cánones de belleza y comportamiento actúan como filtros que reservan para la mujer, de forma sistemática, un papel secundario. La autora añade que, según los estereotipos dominantes del cine, la mujer tiene solo dos caminos: ser madre y ama de casa, amable y sumisa; o bien, ser exitosa, solitaria, amargada y antagonista (párr. 7). Esta dicotomía evidencia cómo el estereotipo de género se convierte en un recurso frecuente en las narrativas

cinematográficas: cuando una mujer elige seguir sus sueños de éxito, suele terminar renunciando a ellos por la familia, el amor y los roles tradicionales asignados por la industria.

En una entrevista para *eldiario.es*, Alicia Moragues, activista feminista, reflexiona sobre los cambios en el cine infantil contemporáneo y sostiene: “Frozen no es Blancanieves. Ellas ya no son un complemento de un hombre. Ahora hay películas infantiles donde las princesas no se acaban casando, son empoderadas, tienen superpoderes [...] son protagonistas de su propia historia” (Martínez, 2017, párr. 5). Esta afirmación destaca la evolución de los estereotipos de género en la industria cinematográfica, impulsada tanto por la presión de movimientos feministas como por su aprovechamiento comercial por parte de las grandes productoras.

Otra aproximación teórica evidencia la desigualdad, las creencias estereotipadas sobre el género y la incorporación de estereotipos que se reproducen en diversas películas. Así, García y Paterna (2012, como se citó en Morales Romo, 2015) afirman:

La incorporación del análisis de género en el cine nos ofrece una nueva visión de cómo la realidad es reflejada y construida a través de la gran pantalla. La perspectiva del género en el cine supone comprender la relación entre hombres y mujeres a través de la historia y tomar conciencia sobre cómo esta continúa reproduciéndose a través de estereotipos, o en otro caso, supone un cambio para las nuevas generaciones” (p. 43).

En ese sentido, otra característica del cine es la normalización de sus productos audiovisuales y la formación de estereotipos. Al ser instaurados por sus audiencias masivas, estos han servido en muchos casos para la creación de modelos de conducta en los individuos. De tal modo, Quelal (2015) señala que “El cine permite darnos puntos de vista diferentes, aunque maneje una serie de estereotipos repetitivos, [...], que crea una multiaudiencia capaz de imaginar nuevos mundos, ilimitados, donde el ser humano se expresa, pero siempre en medio del juego

comercial” (p. 8). Por tanto, uno de los principales estereotipos que frecuentemente utiliza Hollywood es presentar y representar a las mujeres con papeles más sólidos; no obstante, la sensualidad y la coquetería no han sido dejadas de lado. Incluso ocurre lo mismo con los personajes masculinos, a quienes se sigue mostrando en roles como “el magnate millonario”, “el guapo” o “el hombre irresistible perseguido por todas las mujeres”.

Para concluir, debe tenerse en cuenta que, si bien no existe un único modo para determinar si una película contiene elementos sexistas o reproduce estereotipos de género, algunos analistas coinciden en que no se puede evaluar un filme como un todo en general, pues cada uno debería contar con diversas lecturas para su análisis.

En los últimos años, se ha desarrollado una serie de herramientas que permiten analizar el tratamiento del género en el cine y evaluar si una película reproduce o cuestiona los estereotipos tradicionales. Al respecto, la activista feminista Alicia Moragues (como se citó en Martínez, 2017) destaca tres enfoques que, si bien no son determinantes, resultan útiles para identificar estas representaciones: el test de Bechdel, el síndrome de Pitufina y el test de cosificación. El primero examina si al menos dos mujeres aparecen en escena, interactúan entre sí y mantienen conversaciones que no giran en torno a personajes masculinos. El segundo critica la tendencia a incluir una única mujer en espacios predominantemente masculinos, relegándola al rol de figura decorativa. Por su parte, el test de cosificación evalúa si las mujeres son representadas como objetos sexuales, ya sea mediante el énfasis visual en partes de su cuerpo o a través de su rol pasivo en la narrativa. Aunque estas herramientas no abarcan todas las dimensiones del análisis de género, sí ofrecen un punto de partida valioso para cuestionar cómo el cine contribuye —o no— a la construcción de una mirada más equitativa.

A partir de lo planteado por Moragues (como se citó en Martínez, 2017), si bien estas herramientas representan un buen comienzo para identificar qué películas presentan actitudes sexistas o estereotipos de género, es importante reconocer que el cine, aunque no sea una industria feminista, cada vez produce más películas en las que el papel de mujeres y hombres trasciende los clásicos estereotipos. Así, se presentan mujeres empoderadas, hombres que asumen roles de cuidado en el hogar, mujeres emprendedoras y hombres que trabajan bajo condiciones establecidas por mujeres, entre otros ejemplos.

No obstante, no debe olvidarse que, a medida que la industria cinematográfica evoluciona en las representaciones audiovisuales de sus personajes, persiste la necesidad de conservar ciertas características ya interiorizadas por la sociedad. Estas responden a expectativas culturales y narrativas que el público reconoce y con las que se identifica. Al respecto, Bernárdez (como se citó en Valega, 2019) “reconoce que ha habido distintos esfuerzos por parte de los medios de comunicación por cuestionar los estereotipos tradicionales y enfatiza que es necesario para la equidad de género tratar de mostrar, en los medios de comunicación, la vida de los hombres y de las mujeres en su riqueza y diversidad” (p. 27).

2.3. Análisis discursivo y narrativo del lenguaje cinematográfico

Analizar los discursos y la narrativa que circulan en nuestra sociedad, o específicamente, como en este caso, dentro del lenguaje cinematográfico, ha servido para comprender la importancia y valoración epistémica del lenguaje. Lo que se pretende mediante el análisis discursivo es, según Pérez (2010), constituir “un instrumento de trabajo fundamental para las claves que explican la eficacia, subrepticia u ‘oculta’ a menudo, de los mensajes que encierran los textos cinematográficos” (p. 201). En ese sentido, al analizar un film, no basta con establecer un vínculo con el objeto de estudio, sino que se requiere una exhaustiva aproximación analítica

que permita profundizar en sus elementos más mínimos, tales como: planos, ángulos, encuadres, movimientos de cámara, profundidad de campo, iluminación, montaje, transiciones, metáforas, símbolos y banda sonora, en cuanto a efectos sonoros y diálogos.

Asimismo, Gómez Tarín (2012), autor del artículo *El análisis filmico y el cine contemporáneo: ¿la era de la postmodernidad?*, propone una doble tarea en el abordaje del análisis filmico: “1) descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir, algo aparentemente similar a describir); y 2) establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un ‘todo significativo’ (reconstruir, fase necesaria para llegar a interpretar)” (p. 14). En otras palabras, se alude al hecho de describir primero para, luego, interpretar la naturaleza de dichos elementos filmicos.

Ciertamente, si bien cada análisis filmico constituye una propuesta teórica en sí misma, al concluir el proceso también se toman en cuenta los múltiples elementos que configuran un film, tales como la estructura narrativa, la construcción del tiempo y espacio, el montaje, entre otros componentes que integran el lenguaje cinematográfico. Este último es entendido como “el conjunto de procedimientos, técnicos y artísticos integrados en la construcción del discurso cinematográfico y que hacen posible su legibilidad” (Pulecio, 2008, p. 183).

Por su parte, Vayone y Goliot-Lété (2008) entienden el análisis cinematográfico de la siguiente manera:

Analizar una película o un fragmento es, ante todo, en el sentido científico del término —al igual que se analiza, por ejemplo, la composición química del agua—, descomponerla en sus elementos constituyentes. Es romper, descoser, desensamblar, sacar muestra, separar, quitar y nombrar materiales que percibimos aisladamente ‘a simple vista’ porque estamos acaparados por la totalidad. Se parte, por tanto, del texto

cinematográfico para ‘de-construirlo’ y obtener un conjunto de elementos distintos a los de la película en sí. (p. 11-12)

Ahora bien, en cuanto al análisis discursivo, Santander (2011) señala que este debe guardar relación con categorías conceptuales, discursivas, lingüísticas/semióticas y con recursos gramaticales base; pues los conceptos clave que surgen a partir de ello son utilizados como categorías analíticas con el fin de esclarecer diversos aspectos del objeto de estudio. De la misma manera, se debe tener en cuenta que la historia y el discurso que componen el relato cinematográfico, “que son la base para la construcción del lenguaje cinematográfico y que proporcionan al film su esencia” (Cofre, 2015, p. 41) puede llegar a ser contada de diferentes modos y no siempre de una sola forma.

Por otro lado, cuando se habla de narrativa cinematográfica, Bordwell y Thompson (2003) la definen como una “cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio” (p. 5). A partir de esta definición, es importante distinguir entre dos elementos clave: la historia y el argumento. La historia abarca todos los hechos que conforman la narración, tanto los que se muestran en pantalla como aquellos que el espectador puede intuir o reconstruir. En cambio, el argumento se limita a lo que se presenta de forma explícita, ya sea a través de imágenes o sonidos.

En segundo lugar, el tiempo, que comprende la acción narrativa sobre la cual se construye la historia, y que puede incluir flashbacks, flashforwards y manipulaciones temporales justificadas por el principio de causa-efecto. En tercer lugar, el espacio, dado que los escenarios presentados en los filmes son parte de la narrativa, además de constituir el lugar donde transcurre la acción del argumento y la historia. A través de estos procesos, el análisis discursivo y la narrativa del lenguaje audiovisual adquieren mayor significado, y las

construcciones de enunciados no son ajenas a las percepciones que los espectadores desarrollan en función de las temáticas o problemáticas representadas en las películas.

Asimismo, desde el campo de la semiótica, Casetti y Di Chio plantean un método de análisis discursivo que incluye componentes de la narración, los existentes, los acontecimientos, las transformaciones y los regímenes del narrar. El propósito de dicho enfoque es comprender la estructura y el funcionamiento que rige al cine, permitiendo ir más allá de lo que la pantalla muestra para analizar los signos, las fórmulas, los procedimientos y el porqué de determinadas situaciones que ameritan ser abordadas desde una mirada crítica y analítica (Casetti & Di Chio, 1990).

En definitiva, después de revisar todas las ideas y conceptos expuestos, se entiende el análisis discursivo y narrativo del lenguaje cinematográfico como un enfoque que parte del reconocimiento de toda película como un texto. Es decir, para analizar un film, este debe leerse como tal, lo cual implica considerar una serie de tres niveles: “comprender: nivel del significado literal, obvio; interpretar: nivel del significado implícito; y explicar: nivel en que se estructura y se revela el anterior significado” (Pulecio, 2008, p. 177).

2.4. Discriminación, racismo e implicancias en los medios de comunicación

El racismo y la discriminación son fenómenos con alcances estructurales que influyen de manera significativa en nuestro actuar y pensar cotidianos, y que, en ocasiones, pueden pasar desapercibidos incluso para nosotros mismos. Por ello, en el marco contextual de este último apartado, se definirá primero el concepto que engloba la discriminación y el racismo, para luego abordar los tipos de discriminación, en particular la discriminación lingüística y la discriminación étnico-racial, y examinar cómo dichos conceptos influyen en los medios de comunicación, específicamente en la industria del cine.

2.4.1. Entender la discriminación más allá de la teoría

Entenderemos el concepto de discriminación como “el conjunto de prácticas, informales o institucionalizadas, que niegan el trato igualitario o producen resultados desiguales para ciertos grupos sociales y que tienen como consecuencias la privación [...] en el acceso a los derechos y la reproducción de la desigualdad social” (Solís, 2017, p. 27). Esta definición pone en evidencia el carácter estructural de la discriminación, así como su relación con conceptos como estereotipos y prejuicios, que hasta hoy siguen presentes y son ejercidos hacia las denominadas minorías en la sociedad.

Asimismo, autores como Carbonell et al. (2007) sostienen que la discriminación se entiende “como una conducta, culturalmente fundada, y sistemática y socialmente extendida, de desprecio contra una persona o grupo de personas sobre la base de un prejuicio negativo [...], y que tiene por efecto (intencional o no) dañar sus derechos y libertades fundamentales” (p. 67). Es decir, se trata de una práctica estigmatizada que vulnera la igualdad de derechos, y que configura escenarios de discriminación acumulativa difíciles de revertir, donde la transgresión de la dignidad de las personas se vuelve cada vez más recurrente y naturalizada.

En este sentido, considerar la discriminación como un fenómeno que agudiza las desigualdades sociales y menoscaba los derechos e integridad de los individuos ha generado la necesidad de que las entidades estatales promuevan leyes que prohíban su ejercicio mediante comportamientos, conductas o relaciones asimétricas. Así, diversos mecanismos institucionales han buscado garantizar el derecho a la no discriminación y propiciar una mayor cohesión social entre los individuos.

En México —país donde se desarrolla la película analizada en este trabajo—, las reflexiones sobre la discriminación tienen antecedentes desde la Constitución Política de los Estados

Unidos Mexicanos de 1917, que reformó la de 1857. En su capítulo I “De los derechos humanos y sus garantías”, el artículo 1 señala: “Queda prohibida toda discriminación motivada por origen étnico o nacional, el género, la edad, las discapacidades, la condición social, las condiciones de salud, la religión, las opiniones, las preferencias sexuales, el estado civil o cualquier otra que atente contra la dignidad humana y tenga por objeto anular o menoscabar los derechos y libertades de las personas” (Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 1917, pp. 1–2). Sin embargo, recién en 2003 se aprobó la Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación, y se creó el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED), cuya función es:

[...] contribuir a crear las condiciones jurídicas, institucionales y culturales para garantizar a todas las personas el goce y ejercicio de sus derechos fundamentales y el acceso a oportunidades de desarrollo en todos los ámbitos, independientemente de su origen, condición, ideas o preferencias. (p. 7)

No obstante, estos avances normativos no garantizan la conciencia social sobre los actos discriminatorios cotidianos. Prueba de ello es la Encuesta Nacional sobre Discriminación en México 2005 (ENADIS), realizada por la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL) y el CONAPRED, que reveló “una sociedad con intensas prácticas de exclusión, desprecio, y discriminación hacia ciertos grupos, y [...] que la discriminación está fuertemente enraizada y asumida en la cultura social y que se reproduce por medio de valores culturales en el seno de la familia” (Székely, 2006, p. 9).

En 2022, el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), en coordinación con CONAPRED y la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH), llevó a cabo una

nueva edición de la ENADIS. Con una muestra de 42 302 familias, se obtuvo el siguiente resultado:

La ENADIS 2022 estima que de la población de hombres y de la de mujeres indígenas de 12 años y más, 24.3%, respectivamente, manifestaron haber sufrido alguna situación de discriminación en los últimos 5 años, 11.8% y 15.8% refirieron que les han hecho sentir o les han mirado de forma incómoda. Por su parte, de la población de hombres y de la de mujeres indígenas discriminadas, 48% y 39.8% consideraron que fue por ser indígena. (p. 51)

Estos datos evidencian que, si bien se ha reducido el porcentaje de personas que manifiestan haber experimentado actos discriminatorios, ello no implica su erradicación.

Desde 1948, la Declaración Universal de los Derechos Humanos estableció en su artículo 1: “Todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos y, dotados como están de razón y conciencia, deben comportarse fraternalmente los unos con los otros” (p. 2). En otras palabras, este documento estipuló que todos deberíamos ser tratados de la misma manera, sin hacer diferencias de ninguna índole entre uno y otro. De lo contrario, se entendía que ello podría causar una vulneración al derecho de la igualdad, y por ende, a la discriminación. Sin embargo, a lo largo del tiempo muchos sujetos, pueblos y naciones aún seguían viendo como sus derechos humanos eran minimizados y subordinados en la sociedad.

En el caso peruano, no fue sino hasta la Constitución Política de 1979 que se reconoció explícitamente el principio de igualdad ante la ley, prohibiendo cualquier tipo de discriminación por razones de sexo, raza, religión, opinión o idioma (Constitución Política del Perú, 1979, art. 2, inc. 2). De forma complementaria, la Defensoría del Pueblo señala que la discriminación se manifiesta como un trato diferenciado o desigual ejercido sin justificación

hacia una persona o grupo, lo que afecta el ejercicio pleno de sus derechos individuales o colectivos (Defensoría del Pueblo, s. f.).

De manera similar, se llevó a cabo en 2018 la I Encuesta Nacional: Percepciones y actitudes sobre diversidad cultural y discriminación étnico-racial, elaborada por Ipsos Apoyo y el Ministerio de Cultura. Con una muestra de más de 3700 personas —incluidas personas quechuas, aimaras, nativas de la Amazonía y afroperuanas—, los resultados indicaron que el 31 % de la población experimentó algún tipo de discriminación en los últimos doce meses, especialmente en establecimientos de salud, por motivos como su nivel de ingresos, forma de hablar y vestimenta.

Según Viveros (2007), una de las primeras acepciones que se tiene del término propiamente dicho de discriminación aparece recién a fines de los años ochenta en el léxico de las instituciones internacionales, definida en el marco de los derechos humanos. Desde esta perspectiva, la discriminación se ha vinculado estrechamente al prejuicio, reflejando actitudes y conductas desfavorables originadas por representaciones culturales negativas hacia quienes son percibidos como “diferentes”. En efecto, la discriminación ha sido históricamente justificada por teorías que clasificaban a los individuos según criterios de superioridad o inferioridad. Así lo indica Héctor Moreno (2014), al referir que en culturas como la griega se promovía la segmentación de las personas en grupos jerárquicos. Isaac (2004), por su parte, afirmaba que “el entorno físico influía o determinaba las características del grupo” (p. 56).

Viveros (2007) señala que “la discriminación encuentra su origen en la prolongación y permanencia de ciertas representaciones sociales y culturales negativas sobre aquellos que [...] se han percibido como ‘diferentes’ y han estado excluidos del cabal ejercicio de su ciudadanía por razones históricas, sociales o culturales” (p. 107). Sin embargo, dicha concepción no es

lejana a lo que hoy en día se percibe en la sociedad, pues existen muchos estudios que han demostrado que la representación ha sido uno de los factores por los cuales la mayoría de individuos han tomado como ejemplo y modelo lo que los colectivos representan, vistas desde los medios de comunicación y el contexto socio-cultural en el que viven.

En definitiva, si bien existen diversas maneras de conceptualizar y comprender la discriminación, la mayoría de ellas gira en torno al contexto social y cultural del cual esta se desprende. Incluso, ha sido tipificada como delito en los códigos penales de varios países. Esta consideración ha permitido entender la discriminación como una realidad que visibiliza y perpetúa conductas y comportamientos profundamente arraigados en la estructura social.

Ante ello, modificar la mentalidad de un individuo que ha crecido ejerciendo o normalizando conductas discriminatorias —intencionales o no— representa un desafío, pues estas prácticas tienden a naturalizarse y justificarse como expresiones legítimas de desprecio o humillación. De este modo, se refuerzan desigualdades estructurales y se niegan oportunidades a quienes presentan alguna característica particular o diferenciadora, especialmente cuando dicha diferencia es la causa de tratos injustificados en el marco de un estigma social.

Los daños que esta problemática genera no solo se manifiestan de manera directa, sino también a través de formas indirectas de discriminación, lo cual se revela al conocer la imagen distorsionada que las personas pueden llegar a tener de sí mismas. En consecuencia, se observa cómo la moral de los individuos se ve afectada por prejuicios que refuerzan su supuesta inferioridad, impactando no solo en el plano personal, sino también en el colectivo.

2.4.2. Racismo que se proyecta: cómo se construye la diferencia desde la pantalla

Afirmar que el racismo es un tema del pasado sería desconocer las múltiples actitudes y comportamientos racistas que, lamentablemente, continúan presentes en el mundo actual. Pese a los esfuerzos de organizaciones globales, el racismo persiste como una problemática real que, como señala Stavenhagen (2014), “no terminó con la victoria de los aliados en la Segunda Guerra Mundial, ni con las primeras elecciones democráticas en África del Sur en 1994, y tampoco con la legislación sobre derechos civiles en los años cincuenta en Estados Unidos” (p. 229). El racismo, si bien ha sido abordado en múltiples legislaciones antirracistas a nivel mundial, no siempre ha sido erradicado en la práctica.

En el contexto latinoamericano, el racismo tiene raíces históricas que se remontan al colonialismo europeo y a la esclavitud de comunidades indígenas. Durante este periodo, se atribuían conductas y características positivas a las personas de tez clara y apariencia europea, mientras que quienes no compartían estos rasgos eran percibidos negativamente. En esa línea, Van Dijk (como se citó en Posso, 2008) sostiene que establecer relaciones de superioridad racial entre individuos depende del contexto en el que se desarrollan, pudiendo catalogar a las personas como víctimas o agentes del racismo.

Un caso ilustrativo es el de México en 1994, cuando el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) visibilizó el racismo y lo posicionó en la agenda pública. Este movimiento denunció la escasa atención prestada a esta problemática, al punto que, en su lucha, “atentaba contra el imaginario colectivo del país que había sido sostenido, alimentado, difundido y reproducido en muchos niveles desde hacía décadas” (Gall, 2021, p. 57). Así, esta noción que se tenía sirvió para que el imaginario colectivo vea cómo la construcción social y cultural sobre el racismo había llegado más allá de solo prácticas racistas, pues se había convertido en un problema latente que no solo repercutió en algunos individuos sino también en todo el estado mexicano.

Para efectos de este trabajo, nos alinearemos al concepto propuesto por Pop (2000), quien entiende el racismo como un “fenómeno dinámico, patológico y arraigado históricamente. Expresado de manera compleja para jerarquizar a personas o grupos con características etno-raciales diferenciadas, en el que se naturalizan sus creencias y sus prácticas para discriminarlos, excluirlos y dominarlos, al extremo de socializar su práctica” (p. 57). En otras palabras, el racismo opera como un sistema de dominación que excluye a las minorías, legitimando prácticas de rechazo, humillación y vulneración de la identidad étnica.

De forma complementaria, la Declaración de 1967 (como se citó en UNESCO, 1969) enfatiza que el racismo constituye “uno de los obstáculos más importantes que se oponen al reconocimiento de la dignidad de todos los seres humanos” (p. 24). Entonces, debe asumirse que el racismo es también un concepto que apela a las creencias y actos asociales que frecuentemente se ven y practican dentro de la sociedad, los cuales se basan “en la falacia de que las relaciones discriminatorias entre grupos pueden justificarse por motivos biológicos” (p.24). Sin embargo, las premisas de esta Declaración difieren con la de 1950, al señalar que “era preferible llamar “grupos étnicos” en vez de “razas” a los grupos humanos distinguidos por caracteres raciales (p.27).

En el caso peruano —y en otros países latinoamericanos— diversos investigadores coinciden en que el racismo se originó con la llegada de los colonizadores españoles. Estos abusaron sistemáticamente de la población indígena, tratándola como inferior. Junto con la jerarquización social impuesta por la conquista, también se instauró una jerarquía de tipo colonial que trajo consigo discriminación económica, social, explotación laboral y vulneración de derechos humanos, especialmente hacia poblaciones indígenas, mestizas y afrodescendientes. Como refiere Rendón (2013), el racismo “apareció con la conquista de América por los españoles y portugueses en el siglo XVI. La derrota de los pueblos aborígenes

trajo como correlato su esclavización y posterior servidumbre. Para los conquistadores blancos, los habitantes de América eran seres inferiores” (párr. 5).

Agregando a lo anterior, Romero (2014) sostiene que “un *gamonalismo silencioso* se desarrollaba en la sociedad peruana. [...] La ciudadanía se extendía a los eternos marginados” (párr. 7). Por tanto, es evidente que, si el racismo perduró por más de un siglo, no solo se debió al despojo sistemático de derechos hacia los individuos subordinados, sino también a que la estratificación racial implicó la imposición de la lengua castellana, las costumbres hispánicas y la religión católica. En consecuencia, y pese a los episodios históricos mencionados líneas arriba —tales como el maltrato, la marginación y la transgresión de la dignidad y vulnerabilidad de la población indígena peruana—, el racismo puede entenderse como “un mecanismo social creado para imponer, y justificar/naturalizar, a un grupo sobre otro (...) y consecuencias como estereotipos, prejuicios que pueden dar lugar a un caldo de odio y animadversión que lleve a conflictos armados e incluso genocidios” (Mendoza, 2015, p. 17).

De igual importancia, otro enfoque sostiene que el racismo “es una doctrina occidental, [...], que predica que ciertas características físicas propias de unos seres humanos llamados razas determinan, mediante el empleo de una sinécdoque causal, cierto tipo de rasgos culturales e individuales de carácter individual y moral” (Moreno Feliu, 1994, p. 57). A partir de ello, se plantea el cuestionamiento sobre si el concepto de “raza” tiene un origen culturalmente construido o si deriva de un fundamento biológico, es decir, basado en las características físicas que un individuo o grupo presenta. Díaz-Albertini (2017) discrepa con Moreno Feliu al señalar que “las razas no tienen ningún sentido biológico, sino que son una creación sociocultural que edifica y justifica el dominio de ciertos grupos sobre la base de supuestas diferencias biológicas” (párr. 2). En esta misma línea, Zariquiey y Zavala (2007) coinciden con Díaz-

Albertini, al afirmar que “la raza es un concepto que también se construye a partir de criterios sociales, culturales y geográficos” (p. 14).

En efecto, las ideologías racistas han permanecido por mucho tiempo arraigadas en la sociedad. Desde el contexto peruano, “permearon los diversos proyectos de construcción de la nación elaborados desde el siglo XIX [...]. Inclusive, los intelectuales progresistas que sentían simpatía por los indios habían interiorizado el racismo y lo reproducían como parte del sentido común” (Zariquiey & Zavala, 2007, p. 9). No obstante, aunque se puede abordar el racismo como ideología, su significado puede variar considerablemente según su relación directa con los conceptos de raza, cultura y diferencia.

Por un lado, entender el racismo exige comprender la noción de raza como “la parte hereditaria de las diferencias que muestran los seres humanos” (UNESCO, 1969, p. 10). Desde el ámbito biológico —referido a los genes y el ADN presentes en los cromosomas del núcleo celular— y fenotípico —relacionado con el conjunto de caracteres expresados físicamente, como la altura, el color de ojos, el color de cabello o el grupo sanguíneo—, se evidencia que no existen dos seres humanos idénticos. Esta diversidad sustenta la relación entre raza y diferencia, la cual históricamente ha establecido distinciones entre individuos, salvo en casos excepcionales como gemelos monocigóticos. En ese sentido, según Morenas (2000), dicha relación directa sostiene a la cultura como:

[...] clave explicativa de todas las situaciones posibles, se convierte en el nuevo instrumento que tiene a su alcance el racismo diferencialista para validar sus tesis. La centralidad de lo cultural que imprimen estos argumentos, según la cual todos estamos «irremediabilmente ligados a una cultura» que es la que en definitiva justifica nuestros

actos, desbroza el terreno que conduce al establecimiento de la distancia cultural como principio legitimador del diferencialismo. (p. 128)

Esto indica que existen prácticas culturales que insertan y perpetúan el racismo, ya que proporcionan códigos de comunicación, estructuras simbólicas y formas de vida mediante el lenguaje. Estos elementos culturales generan que los individuos identifiquen diferencias entre grupos, lo que da lugar a elementos identitarios que permiten reconocer un “nosotros” y, a su vez, la existencia de “los otros”.

Por otro lado, debido al énfasis en la desigualdad y el papel de la ideología, Wieviorka (1992) señala que esta explica “[...] la capacidad que posee el racismo de interpretarlo todo dentro de sus propias categorías, independientemente de la realidad de los hechos o del rigor de la demostración que se les imponga” (p. 89). Esto demuestra que el racismo es una ideología, ya que contribuye a la creación de representaciones discriminatorias y cargadas de prejuicios hacia las denominadas minorías raciales. Además, son las desigualdades sociales y culturales las que dan cuenta de esta realidad, pues los individuos tienden a reproducir dichas ideologías que transforman el orden social de los colectivos y repercuten en la cotidianidad de quienes son racializados.

Así, los argumentos expuestos evidencian que el racismo ha servido históricamente como una justificación ideológica para la coerción y el dominio, sostenido durante siglos tanto a nivel nacional como mundial. En suma, y para efectos de este trabajo, puede afirmarse que el racismo, desde el enfoque de Hall (1997), constituye una estructura discursiva y representacional que margina simbólicamente al Otro, situándolo en los márgenes sociales y culturales.

2.4.3. Tipos de discriminación

La discriminación se sustenta en la estigmatización de ciertas características o cualidades atribuidas a los individuos. Sin embargo, estas mismas originan conductas que vulneran sus derechos e impiden el acceso equitativo a oportunidades que sí están disponibles para otros. En ese sentido, y para fines de la presente investigación, se profundizará en los tipos de discriminación étnico-racial y lingüística.

2.4.3.1. Discriminación étnico-racial:

En los últimos años, uno de los problemas más grandes que ha afrontado la humanidad ha sido la discriminación de tipo étnico-racial. Tras siglos de exclusión, marginación y opresión, diversas comunidades y pueblos indígenas, afrolatinos y afrocaribeños han hecho oír sus voces en favor de la igualdad de derechos y oportunidades que todo individuo debería tener, sin distinción de ninguna índole. En ese contexto, la pobreza, la segregación y la marginalidad fueron configurándose como características elementales y preestablecidas que catalogaban negativamente a las poblaciones indígenas y afrolatinas (Patrinos & Psacharopoulos, 1994). Por su parte, Ames (2011) sostiene que el papel de estas categorías étnicas, raciales y culturales aún persiste y se practica en la vida cotidiana, ya sea en las escuelas, los servicios públicos, los mercados, entre otros. Ello se debe a que la discriminación y la exclusión por etnia y raza forman parte de una evolución histórica que, si bien se remonta a la colonización, aún se mantiene vigente en los procesos socioculturales, económicos y políticos actuales en todo el mundo.

Respecto al motivo por el cual surgieron la exclusión y la marginación étnico-racial, Bello y Hopenhayn (2001) señalan que estos fenómenos se originan con la instauración del régimen de conquista y colonización, considerado una fuente fundamental para la construcción de ideas sobre las diferencias raciales. Es decir, los patrones ya preestablecidos en las poblaciones

indígenas, afrolatinas y afrocaribeñas condujeron a que la opresión de territorios, la apropiación de la riqueza natural del continente americano, la supremacía política y cultural, el trabajo forzoso y la esclavitud, así como la incorporación masiva de mano de obra a las labores mineras y agrícolas, fueran entendidos como prácticas de sometimiento y discriminación a través del “servicio personal” o la “encomienda”.

Ahora bien, resulta necesario encontrar un sustento claro para definir qué abarca realmente este tipo de discriminación. Por tanto, en este trabajo se adoptará la definición propuesta por Bello y Rangel (2000), quienes sostienen que la discriminación étnico-racial es “la expresión con que se manifiestan formas renovadas de exclusión y dominación, constituyendo verdaderos ‘colonialismos internos’ que contradicen el mito de una integración real” (p. 1). Esta definición explica y reconoce la importancia que ha adquirido el ámbito urbano dentro de la sociedad, al haberse convertido en un nuevo escenario donde reina la diversidad cultural latinoamericana; a pesar de ello, Bello y Rangel (2000) señalan que “la migración, en muchos casos, no es sinónimo de desarraigo cultural o de pérdida de identidad, más bien muestra lo dinámica que puede ser la noción de pertenencia a una comunidad y de adaptación a los cambios de la modernidad” (p. 2).

En efecto, considerando que la película tiene lugar en México, un país que no es ajeno a la discriminación étnico-racial, resulta pertinente señalar que, desde hace décadas —como en la mayoría de países latinoamericanos— la migración rural-urbana ha acentuado este problema, además de constituir un eje primordial para el desarrollo de numerosos estudios académicos que analizan los cambios sociales, culturales y económicos de las comunidades. Este fenómeno ha permitido comprender mejor el sufrimiento que muchas poblaciones indígenas y nativas arrastran desde hace tiempo, debido a sus orígenes, ya que “pone en juego fuerzas sociales,

culturales, económicas y políticas que la reproducen estructuralmente, creando y recreando la exclusión social” (Gracia & Horbath, 2019, p. 4). A pesar de contar con más de dos siglos de vida republicana, México aún no ha encontrado la forma adecuada de erradicar por completo esta problemática. En palabras de Meyer (2020): “arrastra desde el inicio: una profunda división social en general y la imposibilidad de una convivencia justa y mutuamente fructífera entre el México mestizo y el indígena en particular” (p. 1).

Así como la época colonial mexicana causó profundos daños en los derechos de las personas y dio inicio a la discriminación hacia lo indígena, también influyeron otros factores, como:

“[...] la desigualdad, injusticia, autoritarismo, corrupción y falta de respeto--, que se explica el EZLN, su marcha y la movilización que ha desatado para exigir [...] a toda la sociedad mexicana, que al cambio de régimen político que acaba de ocurrir le siga uno mayor: uno que transforme positivamente la relación de poder entre todos los actores sociales de México, empezando la relación con los grupos étnicos y siguiendo con las del resto de los marginados”. (Meyer, 2020, p. 7)

Por otro lado, en un artículo reciente, Solís et al. (2019) —en *“Discriminación étnico-racial en México: una taxonomía de las prácticas”*— evidencian cómo la dimensión racial permite comprender mejor el vínculo con la discriminación, pues esta está basada en jerarquías sociales asociadas a características físicas racializadas. Según los autores, son los atributos étnicos los que propician prácticas discriminatorias, como por ejemplo “el uso de una lengua indígena, la vestimenta, pero también rasgos físicos racializados como el tono de la piel, la estatura, la forma de la cara, etc.” (Solís et al., 2019, p. 60). A partir de estas nociones, desarrollaron su investigación en el marco del Proyecto sobre Discriminación Étnico-Racial en México

(PRODER), con sede en El Colegio de México, que generó evidencia empírica relevante. De este modo, los autores concluyen que:

[...] las prácticas de discriminación étnico-racial son generalizadas en la sociedad mexicana. [...] la discriminación puede ser propiciada por la identificación de las personas no sólo en un eje de clasificación social, sino en varios ejes de manera simultánea e intercambiable. [...]. En México la discriminación étnico-racial adopta un carácter muy particular porque, a diferencia de lo que ocurre en otras sociedades, la construcción de identidades grupales a partir de categorías raciales es débil. (p. 87-88)

Esto indica que la discriminación étnico-racial en México ha sido, y continúa siendo, una práctica naturalizada en la vida cotidiana de muchas personas, donde se refuerzan creencias e interacciones que, en muchos casos, llevan a los individuos a abandonar sus actividades académicas, profesionales o personales por temor a ser discriminados.

Por otro lado, en el contexto peruano, el país puede ser entendido como un país atrapado por su pasado, a pesar de haberse independizado hace más de dos siglos. Sin embargo, diversos autores sostienen que la discriminación étnico-racial ha experimentado cambios significativos a partir del siglo XX. Uno de ellos es Tanaka (como se citó en Dorival, 2018), quien sostiene que “el racismo nos escandaliza porque lo vemos como un arcaísmo” (p. 15). En esa línea, el autor enfatiza que el territorio peruano ha determinado simbólicamente el “lugar” de cada ciudadano, al punto que muchos vinculan a la sierra con atraso y pobreza, e incluso son los propios sujetos andinos quienes se reconocen dentro de esta visión. Esta asociación ha dificultado su integración plena en la sociedad nacional.

Por su parte, Twanama (como se citó en Ames, 2011) resalta la necesidad de considerar los acelerados cambios sociales que experimentó el Perú en la segunda mitad del siglo XX. Su investigación propone que la discriminación, comúnmente percibida como racial —a la que denomina “choleo”—, incorpora también otros elementos como el estatus socioeconómico, el acceso a la educación, el dominio del lenguaje y el origen geográfico del individuo, ya sea urbano o rural (Ames, 2011, p. 232).

A su vez, Bello y Hopenhayn (2001) sostienen que, si bien aún se habla de razas y etnias, es necesario distinguir que “mientras la raza se asocia a distinciones biológicas atribuidas a genotipos y fenotipos, especialmente con relación al color de la piel, la etnicidad se vincula a factores de orden cultural, si bien con frecuencia ambas categorías son difícilmente separables” (p. 7). En ese mismo sentido, Rey Martínez (2011) plantea que la relación entre discriminación racial y étnica puede comprenderse como la relación entre género y especie; es decir, que la discriminación racial se enmarca dentro de la étnica, y ambas nociones son utilizadas muchas veces como equivalentes.

Este enfoque es también compartido por el programa Alerta contra el Racismo (como se citó en Ministerio de Cultura del Perú, 2017), el cual sostiene que:

El criterio racial, basado en la idea de que los grupos humanos pertenecemos a una raza, es asociado a un criterio étnico de diferenciación. Los grupos humanos pertenecemos a grupos étnicos con los que nos identificamos. Usualmente no solo se discrimina por las características físicas de un individuo sino también en base a los hábitos, costumbres, indumentaria, símbolos, formas de vida, sentido de pertenencia, idioma y creencias de un grupo étnico al que pertenece. (p.26)

De manera complementaria, Giddens (como se citó en Gonzáles Matute, 2018) afirma que no basta con atender únicamente a los rasgos fenotípicos de los individuos, sino que también deben considerarse elementos como la indumentaria y la “forma de adornarse”. Esta afirmación coincide con lo señalado por Alerta contra el Racismo (2017), al subrayar que la discriminación por motivos étnico-raciales implica una operación simultánea de diferenciación y jerarquización, en la cual el otro —el racial o étnico— es percibido no solo como distinto, sino también como inferior en términos de cualidades, derechos y posibilidades.

2.4.3.2. Discriminación lingüística:

Cuando se habla de discriminación lingüística, muchas veces se cree que se trata únicamente de rechazar a alguien por el idioma que habla. Sin embargo, este tipo de discriminación va mucho más allá: también afecta a los grupos sociales y culturales que se expresan a través de esa lengua, ya que en ella se reflejan relaciones históricas de poder. En este sentido, Ortuño (2007) señala que:

“El lenguaje, como decíamos, es un ámbito privilegiado para la identificación, el ejercicio y la reproducción de la discriminación racial y del racismo. [...]. El lenguaje, consciente o inconscientemente [...] reproduce o no reproduce las discriminaciones”.

(p. 77 y 78)

Esto explica por qué, en muchos contextos, se generan tensiones interculturales que pueden considerarse formas de racismo lingüístico. Estas se manifiestan, por ejemplo, cuando se juzga o excluye a una persona por su acento, su manera de hablar o las palabras que utiliza, reforzando estereotipos y jerarquías sociales que colocan a ciertos grupos en desventaja.

Así, para los fines de la presente investigación, se entenderá la discriminación lingüística como el repudio que un individuo o colectivo puede enfrentar debido a determinadas características lingüísticas asociadas a su lengua originaria. Esto supone la existencia de una marginación hacia poblaciones que no comparten el mismo código lingüístico dominante, “ya sea porque no domina el idioma del país en que vive o bien porque se expresa en alguna articulación dialectal de ese idioma, o simplemente porque habla con un acento particular propio de su región de origen o del entorno social en el que creció” (Islas Azaïs, 2007, p. 66). En ese sentido, las poblaciones marginadas y excluidas social y culturalmente son, en su mayoría, personas indígenas o provenientes de zonas rurales.

De hecho, este tipo de discriminación impacta directamente en múltiples aspectos de la vida de estos individuos, como el acceso al empleo, la atención en centros de salud, el uso de servicios públicos o la simple interacción cotidiana con colectividades que hablan una lengua hegemónica y estandarizada, como el español o el castellano.

Por el contrario, lenguas como el quechua, el mixe, el aymara, el taushiro, el kaixana, el maya, entre muchas otras, son frecuentemente percibidas como inferiores debido a que, en su mayoría, sus hablantes viven en condiciones económicas precarias. En esa línea, Fascinetto-Zago (como se citó en ZonaDocs, 2020) señala que la discriminación lingüística puede dirigirse no solo a una lengua, sino también a un dialecto (variante geográfica de una lengua) o a un registro (variables de uso y contexto de una lengua), siempre y cuando estén vinculados con condiciones de desigualdad.

En un marco más amplio, la diversidad lingüística presente en América Latina ha evidenciado la riqueza intercultural que nos rodea. Sin embargo, la presión social, la discriminación y la exclusión lingüística han generado que muchas personas indígenas dejen de practicar o

transmitir su lengua materna. Actualmente, existen lenguas que no están reconocidas ni constitucional ni institucionalmente, lo que refleja la escasa visibilización de las lenguas originarias y del derecho de los pueblos indígenas a practicar, fomentar e instruir sus idiomas a las nuevas generaciones.

Cabe resaltar que, en las últimas décadas, la sustitución de lenguas y culturas andinas se ha incrementado como consecuencia de factores como la industrialización, los cambios en los sistemas educativos (especialmente la inclusión exclusiva de lenguas oficiales en la enseñanza), el acceso a medios de comunicación (internet, radio y televisión) y la migración de comunidades indígenas hacia las grandes ciudades. Estos procesos han impedido erradicar la discriminación lingüística, que aún se manifiesta en comportamientos y prácticas que perjudican a las minorías étnicas, excluyéndolas del radar social y cultural, y contribuyendo a la desaparición de sus lenguas. En ese sentido, Zamora (2019) sostiene que:

El resultado de la discriminación lingüística en los individuos trae diversas consecuencias, entre ellas, fenómenos sociales como la alienación cultural, la cual es producto de la desaprobación social y ocasiona que algunos individuos (sujetos discriminados) pierdan de forma forzada o autoinducida su cultura, entre lo cual se resalta el abandono a su propia lengua materna o variedad regional del castellano, como primer reflejo de la discriminación lingüística. (p. 26)

Muchos indígenas que migran a las ciudades optan por dejar de practicar su lengua originaria, debido al rechazo social que esta conlleva. El abandono de su idioma se convierte así en una obligación implícita para poder “encajar” en los nuevos contextos socioculturales. De esta forma, deben adaptarse a un entorno que, si bien no respeta su idioma de origen, impone un

dialecto estándar como herramienta para facilitar la interacción comunicativa y la integración social.

Por ejemplo, en México, ser hablante de una lengua indígena puede ser motivo de marginación tanto para individuos como para comunidades enteras. Incluso aquellas personas que sí hablan castellano, pero tienen como lengua originaria el náhuatl, el mixteco, el mazateco, entre otras, son consideradas bilingües discriminadas, “ya que hablar castellano con los ‘residuos’ de una lengua indígena (por ejemplo, hacerlo ‘con acento’) es susceptible de discriminación” (Blanco, 2020, p. 149).

A partir de ello, resulta pertinente reflexionar sobre el rol que desempeña el sistema educativo, no solo en México sino también en América Latina. Este ha funcionado históricamente como canal de transmisión del conocimiento, pero ha descuidado el hecho de que no todos los estudiantes tienen como lengua materna el español o el castellano. Estas son, sin duda, las lenguas más habladas en la región, pero no las únicas. En el caso mexicano, al momento de esta investigación, el país se “reconoce como un país plurilingüe y pluricultural, en el que conviven 69 lenguas nacionales” (Instituto Nacional de Lenguas Indígenas [INALI], 2023, párr. 1). No obstante, Blanco (2020) advierte que “el sistema educativo podría operar como un ‘racismo sin racistas’ (Massey et al., 1975), y enmascarar la discriminación cultural como diferenciación académica” (p. 150).

Sin duda, la diversidad etnolingüística que forma parte de la identidad cultural de los pueblos ha sido también objeto de discriminación. En el contexto mexicano, las culturas indígenas “han enfrentado una doble postura estatal que ha oscilado de un abierto rechazo a una velada discriminación que, detrás del programa modernizador y educativo, intentó durante décadas asimilar las etnias a la lengua e identidad mestizas” (Hidalgo & Pineda, 2014, p. 14). En otras

palabras, los pueblos indígenas fueron blanco del desprecio, la marginación y la exclusión debido a la lengua que hablaban. Esto provocó que muchos de sus miembros renunciaran a su identidad cultural y adoptaran nuevas formas identitarias percibidas social y culturalmente como las “correctas”, o como aquellas que les permitirían ser parte de una comunidad más amplia. Por ello, Hidalgo y Pineda (2014) afirman que “el imaginario colectivo permeó la idea del atraso como principal característica de estos grupos y comenzó a aducirse como única solución a ese estado ‘primitivo’ el abandono de todos sus rasgos culturales, incluida la lengua” (p. 15).

2.4.4. Discriminación y racismo en los medios de comunicación

Los medios de comunicación han contribuido a naturalizar determinadas creencias sobre la realidad. La repercusión que estos tienen en la sociedad ha influido significativamente en la percepción de las personas y en la configuración del imaginario colectivo. Como señala McQuail (como se citó en Chóez-Ortega, 2014), los medios son “vectores de formación de actitudes, opiniones, creencias e incluso rasgos de la personalidad de los niños, adolescentes y adultos” (p. 111).

En este contexto, una de las principales problemáticas que persisten en los medios —ya sea de manera directa o indirecta— es la reproducción de prácticas discriminatorias y racistas hacia los individuos representados en sus contenidos. En particular, el cine mexicano, como expresión mediática, ha evidenciado múltiples formas de representación que refuerzan estereotipos vinculados a la construcción de personajes, afectando la forma en que estos son percibidos socialmente.

Por ejemplo, Iturriaga (2016), en su capítulo *Las élites de la Ciudad Blanca: Discursos racistas sobre la Otredad*, analiza cómo programas de televisión yucatecos, como *La cocina es cultura*, reproducen discursos discriminatorios. En dicho programa, el conductor exaltaba la gastronomía maya, pero descalificaba alimentos de otras regiones con expresiones como “el comer tortillas embrutece” o que dejar de hacerlo “te hace fino”. Asimismo, Iturriaga señala que otras producciones, como *La familia Pech*, representan de forma negativa a grupos históricamente discriminados en Mérida, como los mayas mestizos y los descendientes de migrantes sirio-libaneses. Según la autora, este tipo de representación audiovisual no se limita a producciones locales, sino que se ha normalizado en la televisión mexicana en general.

Resulta especialmente cuestionable que programas como los analizados por Iturriaga hayan sido transmitidos por señal abierta en canales que se presentan como “promotores de la cultura y los valores yucatecos” (Iturriaga, 2016, p. 246). Muchos de estos espacios televisivos afirman fomentar la diversidad cultural, la inclusión social y el orgullo nacional, sin embargo, reproducen contenidos que vulneran los derechos de determinados sectores sociales. Así, se evidencia que la función de los medios de comunicación en la producción de contenidos ha tenido un efecto negativo al propiciar la “preactivación de los estereotipos raciales y étnicos, mediante la presentación estereotipada de los grupos sociales en sus contenidos informativos o de ficción de forma constante en el tiempo” (Muñiz et al., 2014, p. 268).

Por otro lado, resulta revelador el estudio realizado por Nahmad (2007) sobre los personajes indígenas en el cine mexicano, en el que se analiza cómo el “indio” fue convertido en un símbolo representativo de la cultura nacional. El autor sostiene que “las imágenes de los indígenas [...] fueron despojadas de sus características étnicas, modificados para ser comprendidos, se les representó para que los co-nacionales los asumieran y para que el

extranjero los aplaudiera en sus deseos folcloristas de conocer ‘lo mexicano’” (Nahmad, 2007, p. 113).

En esa misma línea, Muñiz et al. (2014) afirman que la producción de contenidos mediáticos contribuye al reforzamiento de estereotipos raciales y étnicos, lo cual desemboca en representaciones audiovisuales negativas que distorsionan la percepción del mensaje (Muñiz et al., 2014, p. 268). Esta problemática persiste incluso ante la existencia de normativas que prohíben expresamente este tipo de prácticas. Un ejemplo de ello es el artículo 63 de la *Ley Federal de Radio y Televisión* (Congreso de los Estados Unidos Mexicanos, 2013), el cual estipula:

Quedan prohibidas todas las transmisiones que causen la corrupción del lenguaje y las contrarias a las buenas costumbres, ya sea mediante expresiones maliciosas, palabras o imágenes procaces, frases y escenas de doble sentido, apología de la violencia o del crimen; se prohíbe, también, todo aquello que sea denigrante u ofensivo para el culto cívico de los héroes y para las creencias religiosas, o discriminatorio de las razas; queda asimismo prohibido el empleo de recursos de baja comicidad y sonidos ofensivos. (párr. 15)

En el caso peruano, el Ministerio de Cultura (2014) señala que “los medios de comunicación (...), son influenciados por una cultura hegemónica, cuyos imaginarios sociales y modelos de éxito son representados cotidianamente, con la reproducción de prejuicios y estereotipos en los discursos mediáticos y la validación de diferentes actos de discriminación” (p. 30). Si bien los medios no crean una realidad en sí mismos, sí transmiten discursos y representaciones que son seleccionados y priorizados en función de los eventos que reproducen.

Una clara evidencia de ello se encuentra en las múltiples críticas dirigidas al cómico Jorge Benavides, por sus personificaciones de “La paisana Jacinta” y “El negro Mama”, las cuales han generado una “visión deformada de la población de la Costa –especialmente de Lima– con respecto a la población peruana afrodescendiente y de origen serrano” (Vargas Benavente, 2016, p. 44). Estos personajes tienden a reproducir estereotipos directamente vinculados con el racismo, como la ignorancia, la pobreza, la fealdad o la falta de educación (Vargas Benavente, 2016). En ese sentido, Piola (2004) sostiene que “los medios transmiten imágenes estereotipadas, pero esas imágenes encuentran resonancia en las experiencias y prácticas de los sujetos” (p. 71).

Por su parte, Bruce (2007) señala que comúnmente los peruanos tienden a compararse jerárquicamente con aquellos interlocutores de turno que muestran los medios, ya que:

La convivencia peruana está organizada, históricamente, en torno a un constante y fulgurante mapeo del otro en términos raciales, vale decir imaginarios, pero no por ello menos operantes. [...] Una vez instaladas las coordenadas [de jerarquía y distancia respecto del otro], el pensamiento racista comienza a sentirse enraizado en suelo natural. De esta manera se consolida la identidad del otro. (p. 58)

El estudio de Vargas Benavente evidenció las múltiples formas en las que se manifiesta la discriminación en los medios de comunicación, incluso cuando no se presenta de manera explícita. A pesar de su sutileza, estos actos discriminatorios afectan directamente a las comunidades más vulnerables del contexto peruano, reforzando estereotipos, negándoles visibilidad en los medios y contribuyendo a perpetuar la desigualdad social. En línea con ello, Ardito (2014) coincide con Alfaro al señalar que “la ausencia de una opinión pública fuerte y

el menosprecio sobre los grupos minoritarios o minorizados generan que se mantengan y refuercen estereotipos y prejuicios hacia determinados colectivos” (p. 6).

Desde esta perspectiva, el taller de sensibilización promovido por el Consejo Consultivo de Radio y Televisión (Concortv) permitió al Ministerio de Transportes y Comunicaciones (2019) visibilizar problemáticas clave vinculadas al tratamiento discriminatorio en los medios. Se identificaron, entre otros aspectos, mensajes o discursos que pueden resultar ofensivos, así como vacíos en la aplicación de las leyes que protegen a las audiencias. Entre los factores más relevantes señalados se encuentra la invisibilidad, considerada una de las formas más perjudiciales de discriminación. Esta ocurre cuando las personas no se reconocen en los contenidos que consumen, al no verse reflejadas en los modelos o estándares que los medios reproducen. Por ejemplo, las campañas publicitarias suelen presentar referentes físicos y culturales que no representan a la mayoría de la población, generando exclusión simbólica. Asimismo, temas como la realidad de las comunidades rurales o amazónicas suelen ser omitidos o tratados superficialmente, lo que perpetúa una visión incompleta de la diversidad cultural del país.

Otro mecanismo identificado es la exhibición, que se manifiesta al exponer actitudes que atentan contra la dignidad de las personas. Entre estas prácticas destacan la ridiculización, muy presente en programas cómicos donde el racismo puede pasar desapercibido; y la exotización, que presenta de forma edulcorada ciertos rasgos culturales para hacerlos aceptables, distorsionando su sentido original. También se mencionó el fenómeno del pánico moral, que opera mediante estereotipos donde, por ejemplo, los pobres son representados como delincuentes, los musulmanes como terroristas o los venezolanos como criminales (Ministerio de Transportes y Comunicaciones, 2019).

En una postura similar, el artículo de Alfaro (2011) identifica tres formas en las que se manifiesta el discurso racista en los medios de comunicación. La primera es la invisibilidad total, que implica la ausencia casi absoluta de personas pertenecientes a comunidades indígenas o rurales en roles visibles, como presentadores de noticias, analistas o participantes en programas televisivos. Ardito (2014) subraya esta problemática al señalar que “se aprecia una notable invisibilización de estos grupos étnicos en roles como conductores de noticieros, programas que demuestren conocimiento de temas, entrevistados con preparación o participantes en realities, pese a que [...] los andinos y mestizos constituyen la mayor parte de la población” (p. 10). La segunda es la invisibilidad esporádica estereotipada, que ocurre cuando estos grupos aparecen ocasionalmente, pero bajo representaciones distorsionadas o cargadas de metáforas y alegorías. En este punto, Alfaro (2011) plantea tres ejes que alimentan las perspectivas eurocéntricas dominantes y que explican cómo las audiencias terminan por validar representaciones discriminatorias sobre estos colectivos.

2.4.4.1. Las subalternas

En los programas televisivos, medios radiales o publicitarios, es común la asignación de roles que refuerzan la asociación entre clase social y etnicidad. Esto se evidencia, principalmente, cuando personajes como empleadas domésticas o vigilantes son interpretados por personas con rasgos andinos; mientras que aquellos con características eurocéntricas suelen ocupar roles protagónicos, asociados al éxito, el conocimiento o el liderazgo. Un ejemplo claro es el personaje del “Negro Mama”, interpretado por Jorge Benavides, que ha contribuido a estigmatizar a la población afrodescendiente al asociarla con comportamientos como la torpeza o el robo. En este sentido, Alfaro (2011) sostiene que “la representación de la diversidad cultural nacional se presenta a los afrodescendientes como aquellos que cultivan nuestro

patrimonio, pero a los blancos como los únicos que tienen el conocimiento para insertarlo en la globalización” (p. 120).

2.4.4.2. Las exóticas

Este caso se presenta cuando ciertas características consideradas “extrañas” por algunos y “normales” por otros son exaltadas en los medios de comunicación. Un ejemplo de ello es la manera en que se retrata a las personas que acuden a las playas durante el verano, con un enfoque en la aglomeración, los alimentos que consumen o en situaciones que los presentan como sujetos “diferentes” frente al resto de la población. En estos casos, los espectadores tienden a adoptar actitudes de indiferencia o desdén hacia ellos. Si bien en otros contextos el término “exótico” puede tener connotaciones positivas, Alfaro (2011) lo emplea para evidenciar una forma de racismo mediático que margina y estigmatiza a determinados grupos sociales.

2.4.4.3. Las violentas, irracionales

Este tipo de representación ocurre cuando a ciertas poblaciones se les niega el derecho a opinar y a hacer oír sus voces. A través de esta lógica mediática, se establecen vínculos directos entre la cultura de estas comunidades y comportamientos disfuncionales como la violencia, la irracionalidad o la informalidad. Un ejemplo claro de ello fue el conflicto del Baguazo en 2009, donde la cobertura mediática se centró en mostrar los enfrentamientos violentos y la resistencia de las comunidades awajún y wampís, sin profundizar en las causas de la protesta ni en los derechos territoriales y ambientales que estas defendían. En lugar de visibilizar sus demandas legítimas por la protección de sus tierras y el respeto a sus derechos, los medios contribuyeron a consolidar estereotipos negativos y a minimizar su presencia en la esfera pública.

Además de la invisibilidad y la llamada “otra invisibilidad”, Alfaro (2011) propone la visibilidad etnográfica permanente, concepto basado en su percepción del mundo corporativo y su relación con la diversidad cultural reflejada en los medios de comunicación. Esta forma de visibilidad se manifiesta en la función que ejercen actualmente los medios al apelar a una etnografía que, según el autor, representa “la tolerancia de la diferencia étnica con fines utilitarios” (p. 121). En consecuencia, se examina cómo los medios se van “cholicando”; es decir, comienzan a visibilizar a figuras como Magaly Solier o Tula Rodríguez en papeles protagónicos o con mayor participación mediática, pese a ser catalogadas —en palabras del propio Alfaro— como “representantes de la belleza de color” (p. 121).

Este fenómeno merece atención, ya que Alfaro (2011) advierte que el uso de la diversidad cultural con fines comerciales no es exclusivo del Perú, sino que se extiende a contextos nacionales e internacionales. Por ejemplo, en Estados Unidos y Europa se ha consolidado una tendencia hacia el marketing multicultural por parte de grandes industrias audiovisuales que operan en mercados pluriculturales. Al respecto, el portal de noticias *Marketing Directo* (2004) señala: “En el ámbito de la industria cinematográfica [...] han fijado un nuevo objetivo entre los que trabajan en este sector del entretenimiento. Se trata de crear un marketing innovador, marketing multicultural, dirigido a un público específico como son los hispanos” (párr. 1). Esta estrategia ha permitido que la industria del cine estadounidense incluya a actores hispanohablantes en sus producciones con el objetivo de ampliar su audiencia, promover una imagen de diversidad cultural y, principalmente, maximizar sus ganancias económicas.

Indudablemente, las oportunidades de negocio que han identificado los medios de comunicación han servido para que las industrias cinematográficas, la publicidad, los medios impresos, entre otros, utilicen a las minorías étnicas como un recurso estratégico para sus fines económicos. Alfaro (2011), en su artículo *Los medios de comunicación y el racismo*

persistente, menciona diversas campañas impulsadas por empresas transnacionales que se apropian de lo étnico-cultural como herramienta comercial. Por ejemplo, “[...] el hecho que McDonald’s lanzara una campaña enfatizando el orgullo de ser latino, que Pepsi promueva sus ventas reafirmando el bilingüismo: ‘Toma This’; o que American Airlines venda pasajes cambiándose de nombre a ‘América Latino’” (p. 122). Tales iniciativas evidencian cómo la diversidad cultural ha sido, y continúa siendo, utilizada como motor para generar dinámicas de mercado.

Hoy más que nunca resulta necesario visibilizar y cuestionar las prácticas que reducen, subalternizan o instrumentalizan a ciertos grupos en los *mass media*. Esto queda reflejado en el testimonio de una inmigrante boliviana en Córdoba, recogido por Zabala (2008), quien afirma: “Yo creo que los medios de comunicación aportan mucho por la discriminación que sufrimos. En un primer momento nosotros enviamos notas a los canales y a los diarios, pero es muy difícil que nos tomen en cuenta, [...]” (p. 433). Dicho testimonio pone en evidencia cómo los medios invisibilizan a determinados colectivos y, a la vez, consolidan representaciones negativas y estereotipadas de los inmigrantes, reproduciendo discursos mediáticos atravesados por la racialización, la etnización y diversas formas de exclusión (Zabala, 2008).

CAPÍTULO III

Diseño metodológico

3.1. Enfoque de la investigación

Dado que el objetivo principal de esta investigación es conocer y comprender cómo se representan la discriminación, el racismo y los roles de género a través de la construcción del personaje Cleo en la película *Roma*, se optó por un enfoque cualitativo, el cual nos permitió abordar las preguntas de investigación a partir de la recolección e interpretación de datos. Como afirman Baptista et al. (2010), “las investigaciones cualitativas se basan más en una lógica y proceso inductivo (explorar y describir, y luego generar perspectivas teóricas). Van de lo particular a lo general” (p. 9).

3.2. Tipo de investigación

Este estudio fue de tipo descriptivo-analítico, dado que “pretende medir o recoger información de manera independiente o conjunta sobre los conceptos o las variables a las que se refieren” (Baptista et al., 2010, p. 92). En ese marco, se describió y analizó al personaje de Cleo a partir de las construcciones narrativas y audiovisuales identificadas en la película *Roma*. No se recurrió a variables cuantificables ni a experimentación, ya que se trabajó con un diseño no experimental, enfocado en observar la realidad representada sin intervenir en el tiempo ni el espacio de los hechos retratados.

3.3. Universo y unidad de análisis

El universo de la investigación se centró en el campo cinematográfico, específicamente en la película *Roma* (2018). La unidad de análisis estuvo conformada por una selección de escenas

de dicho filme, las cuales fueron elegidas siguiendo criterios específicos que se detallarán en los siguientes apartados.

3.4. Métodos, técnicas e instrumentos metodológicos

Se llevó a cabo un análisis de contenido detallado de las secuencias de la película *Roma*. En primer lugar, se elaboró un listado general de todas las escenas presentes en el filme. Posteriormente, se seleccionaron aquellas más relevantes siguiendo dos criterios principales: escenas en las que Cleo cumple un rol significativo y aquellas que resultan esenciales para el desarrollo narrativo. Este enfoque permitió profundizar en las acciones clave y en los elementos recurrentes relacionados con el personaje.

Para organizar el análisis, se utilizó una matriz que facilitó el examen minucioso de cada secuencia, tomando en cuenta aspectos como: descripción, temática, espacio, personajes involucrados, acción de Cleo, objetivo o deseo del personaje y observaciones pertinentes.

3.4.1. Conceptos: Análisis de escenas

El análisis desarrollado consideró diversos elementos de cada escena seleccionada: una descripción detallada, la temática central, el espacio en el que se desarrolla y los personajes involucrados. Se prestó especial atención a los objetivos de Cleo, explorando cómo sus deseos, acciones y comportamientos revelan aspectos de su carácter y estado emocional. Asimismo, se incorporaron observaciones que permiten resaltar detalles significativos y profundizar en la comprensión del papel de cada escena dentro del conjunto narrativo del filme.

3.4.1.1. Descripción de la escena

Se examinaron a profundidad los elementos visuales y narrativos presentes en cada escena seleccionada, describiendo con detalle la disposición, composición y ubicación de los objetos en el espacio, tanto interior como exterior. Este proceso permitió inferir la intención del director al destacar ciertos elementos escénicos que contribuyen a la construcción del significado y a la interpretación del espectador.

3.4.1.2. Temática

Se identificaron los patrones, símbolos y temas recurrentes presentes en las escenas seleccionadas, lo que permitió un análisis detallado y coherente. El propósito fue vincular la narrativa específica de la película con los temas centrales desarrollados en el marco teórico de esta investigación.

3.4.1.3. Espacio

Se seleccionaron los espacios clave donde se desarrollan los acontecimientos del film, con el fin de identificar cómo dichos ambientes contribuyen al significado narrativo. Se examinaron las disposiciones de los elementos presentes en escena, así como su estética visual, para comprender cómo aportan a la construcción simbólica de la historia.

3.4.1.4. Personajes

Se analizaron en profundidad las cualidades, características y evolución de cada personaje, revelando el rol que desempeñan dentro de la trama cinematográfica. Este análisis permitió comprender de manera integral la dinámica de relaciones entre los personajes y su relevancia dentro del desarrollo narrativo del film.

3.4.1.5. Acciones de Cleo

Se buscó comprender cómo las acciones del personaje contribuyeron al desarrollo de la trama, así como la evolución que estas tuvieron a lo largo del relato. También se analizó cómo dichas acciones influyeron en sus vínculos con los demás personajes, a medida que se desencadenaron una serie de hechos que involucraron las complejidades de su carácter y los conflictos internos que atravesó.

3.4.1.6. Objetivo/deseo de Cleo

Se identificaron los elementos que motivaron, impulsaron y orientaron al personaje hacia el logro de sus objetivos. Este análisis permitió interpretar los deseos que Cleo manifestó en diferentes contextos del film, así como la manera en que estas aspiraciones influyeron en sus decisiones y en la interacción que sostuvo con los demás personajes dentro del relato cinematográfico.

3.4.1.7. Observaciones

Se registraron datos relevantes que enriquecieron el análisis de las escenas seleccionadas. Estos apuntes permitieron desentrañar significados adicionales y ofrecieron una base sólida para interpretar de forma más profunda cada uno de los aspectos desarrollados en los apartados anteriores.

3.4.2. Conceptos: Análisis del personaje Cleo

Se empleó una matriz adaptada por James Dettleff en su tesis doctoral (2020), basada en la propuesta de Syd Field (2002) y Galán Fajardo (2006), que comprende cuatro dimensiones del personaje: física, psicológica, social y sentimental. La descripción de cada una de estas dimensiones, en función del análisis del personaje de Cleo, permitió examinar y comprender en profundidad aspectos particulares de su personalidad y de su contexto de vida. Este abordaje

contribuyó a delinear una visión más integral del personaje, considerando tanto sus características visibles como aquellas que se manifestaron en el desarrollo narrativo del film.

3.4.2.1. Dimensión física

Se consideraron todas aquellas características externas del personaje, tales como la edad, el sexo, la fisonomía y la nacionalidad. Esta dimensión proporcionó información valiosa sobre los aspectos visibles de la construcción del personaje, tanto desde una perspectiva física como cultural, lo que permitió contextualizar su representación dentro del universo narrativo del film.

3.4.2.2. Dimensión sentimental

Se abordaron los sentimientos, emociones y pasiones que definieron al personaje. Analizamos las relaciones que Cleo construyó a partir de dichas características, lo cual permitió identificar los vínculos afectivos y amicales que estableció con el resto de personajes, así como la forma en que estas conexiones influyeron en su evolución emocional a lo largo de la historia.

3.4.2.3. Dimensión social

Clasificamos esta dimensión en tres categorías: relaciones familiares, entorno profesional y nivel educativo. Esta selección facilitó una comprensión más amplia del personaje en cuanto a su integración en la sociedad, permitiendo examinar su estado civil, composición familiar, formación educativa, ocupación y estatus social. Asimismo, se consideró su marco espacio-temporal, es decir, la manera en que ocupó su tiempo libre más allá de las responsabilidades asumidas en el relato cinematográfico.

3.4.2.4. Dimensión psicológica

Exploramos el modo en que Cleo pensaba, razonaba y sentía, así como su tipo de personalidad, carácter y emociones. Esta dimensión reveló cómo se proyectó frente a los demás personajes y consigo misma, además de permitir analizar cómo reaccionó ante determinados hechos narrativos que definieron su temperamento y dieron forma a sus conflictos internos.

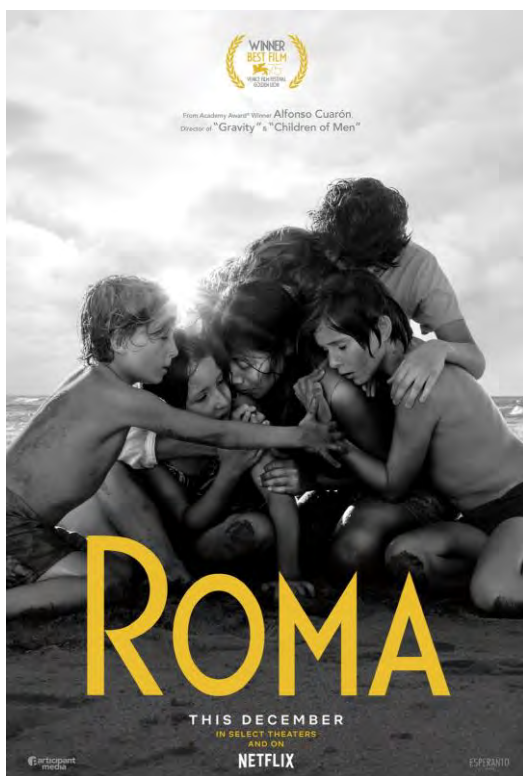


CAPÍTULO IV

Resultados y Análisis

4.1. Lo que dice el cine: Ficha técnica y sinopsis

4.1.1. Ficha técnica



Título original: Roma

Año: 2018

Duración: 135 min

País: México

Dirección: Alfonso Cuarón

Fotografía: Alfonso Cuarón (b&w)

Reparto: Yalitza Aparicio, Marina de Tavira, Marco Graf, Diego Cortina Autrey, Carlos Peralta, Daniela Demesa, Nancy García García, Verónica García, Latin Lover, Enoc Leño, Clementina Guadarrama, Andy Cortés, Fernando Grediaga, Jorge Antonio Guerrero

Productora: Co-producción México-Estados Unidos; Participant Media, Esperanto Filmoj

(Distribuidora: Netflix)

Género: Drama, drama social

4.1.2. Sinopsis

La película *Roma* se ambientó en la Ciudad de México, específicamente en la colonia que lleva el mismo nombre, durante la década de 1970. La historia se centró en la vida de Cleo, una joven empleada doméstica de origen indígena que trabajaba para una familia de clase media alta, conformada por el matrimonio de Sofía y Antonio, junto con sus cuatro hijos: Paco, Pepe, Toño

y Sofí. Además de cumplir con sus labores domésticas, Cleo asumía la responsabilidad del cuidado de los niños. Durante sus momentos de ocio, suele salir con Adela, otra empleada del hogar, y es en una de estas salidas donde conoce a Fermín, con quien entabla una relación amorosa. Poco después, Cleo quedó embarazada. No obstante, con el transcurso del tiempo, Fermín se convierte en una amenaza para ella y su bebé, al negarse a asumir la responsabilidad del embarazo y humillarla públicamente frente a sus compañeros que practicaban artes marciales. Desprotegida, Cleo decide contarle su situación a Sofía, quien también atraviesa el abandono de su esposo. Ambas enfrentan la soledad y el vacío emocional que dejaron sus parejas, aunque de formas distintas. Durante las fiestas de fin de año, Sofía lleva a Cleo y a sus hijos a la hacienda de los Bárcena, donde Cleo se reencuentra con Benita, una amiga de su pasado. Al regresar a la ciudad, Cleo vive la dolorosa pérdida de su bebé y la ausencia total de apoyo por parte de Fermín, situación que profundiza su vínculo con la familia para la que trabajaba. Más adelante, durante un viaje a la playa, Cleo salva a dos de los hijos de un posible ahogamiento, lo cual representó un punto de inflexión emocional. La película concluyó con una escena profundamente conmovedora en la que Cleo rompe en llanto, liberando sus emociones tras un largo proceso de contención. En ese instante de vulnerabilidad, Sofía y sus hijos le ofrecen consuelo, abrazándola y asegurándole que no estaría sola. *Roma* explora con sensibilidad las complejidades de la vida cotidiana de Cleo, destacando su soledad, las múltiples formas de violencia que enfrentó, su fortaleza silenciosa y la forma en que encontró afecto y validación en el entorno doméstico que la rodeaba.

4.2. Análisis de contenido: Construcción del personaje de Cleo

Como expuso Syd Field en su libro *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*, “la creación de un buen personaje resulta esencial para el éxito de su guión; sin personaje no hay acción;

sin acción no hay conflicto; sin conflicto no hay historia; sin historia no hay guión” (Field, 2005, p. 61). Por ello, profundizamos en la exploración del personaje utilizando las cuatro dimensiones explicadas en el apartado anterior, lo que aportó un valor significativo para comprender y analizar las cualidades presentes a lo largo de todo el film en cuanto a la personalidad de Cleo, su entorno social, emocional y sentimental.

4.2.1. Dimensión física

Cleo fue representada como una mujer de aproximadamente 25 a 28 años, de tez oscura, contextura normal, baja estatura, cabello largo y negro, nariz ensanchada, cejas semipobladas, ojos grandes y oscuros, labios gruesos y una sonrisa amplia. En cuanto al vestuario, peinado y maquillaje, observamos que suele llevar el cabello suelto o, en algunas ocasiones, recogido en una cola. Su atuendo consiste principalmente en faldas, blusas, zapatos bajos y, durante la realización de las labores domésticas, utiliza un mandil. Además, lleva aretes pequeños y pegados.

4.2.2. Dimensión sentimental

Cleo es una mujer soltera que, inicialmente, se muestra ilusionada y enamorada de Fermín. A medida que desarrolla su relación con él, sus sentimientos evolucionan; sin embargo, cuando queda embarazada, esa ilusión se transforma en decepción y tristeza. Fermín no solo la trata como un objeto sexual, sino que también la violenta psicológicamente y llega a manifestar la intención de matarla junto a su bebé. Esta circunstancia la enfrenta a la difícil realidad de convertirse en madre soltera, lo que acentúa su sensación de soledad y abandono tras ser dejada por el hombre en quien había depositado su amor.

(atemorizada)

Es que estoy con encargo

Fermín

(molesto)

¿Y a mí?

Cleo

(voz baja)

Es que la criatura es tuya

Fermín

(molesto)

Ni madres

Cleo

(atemorizada)

Es que si lo es

Fermín

(furioso)

Ya te dije que ni madres, si no quieres que te parta tu madre a ti y a tu pinche criaturita; no lo vuelvas a decir y no me vuelvas a buscar. Pinche gata...

Todo esto provoca que Cleo pierda las esperanzas en ser correspondida de manera recíproca. Cleo asume el rol de madre sustituta para los cuatro hijos de Sofía y Antonio. Más allá de una obligación como parte de sus funciones domésticas, Cleo cuida desinteresadamente y vela por el bienestar de cada uno de los menores.

4.2.3. Dimensión social

Cleo es una mujer indígena originaria de Oaxaca. Su lengua materna es el mixteco. Trabaja como empleada doméstica en la casa de Sofía y Antonio, en la colonia Roma, un barrio acomodado de Ciudad de México. En la ciudad, no se muestra ningún lazo familiar directo: se desconoce si mantiene contacto con sus padres u otros parientes, lo que evidencia su situación de desarraigo y vulnerabilidad. Esta ausencia de una red familiar de apoyo la coloca en una posición de mayor dependencia emocional y económica dentro del entorno urbano, siendo Sofía su principal punto de soporte, pese a que esta relación se encuentra atravesada por jerarquías sociales.

Su única amiga de confianza es Adela, con quien comparte funciones dentro de la casa, así como momentos de intimidad y complicidad. Con ella se comunica libremente en su lengua materna, el mixteco, lo cual refuerza un espacio mínimo de identidad cultural. También es amiga de Benita, el personal de servicio en la hacienda de los Bárcena, familia amiga de Sofía, lugar donde todos celebran la llegada del Año Nuevo. La mayor parte de su tiempo lo dedica a atender a la familia de Sofía y Antonio, y durante las noches hace ejercicio a la luz de una vela junto a Adela, en su pequeña habitación. En sus momentos de ocio, sale acompañada de Adela,

el novio de esta y Fermín, su pretendiente. Además, Cleo asume el rol de madre sustituta para los cuatro hijos de Sofía y Antonio. Más allá de una obligación como parte de sus funciones domésticas, Cleo los cuida con afecto, mostrándose atenta y comprometida con su bienestar.

4.2.4. Dimensión psicológica

Cleo es una joven inocente, callada, reservada, tímida, sumisa y dócil. A lo largo de la película, mantiene un nivel de comunicación bastante limitado. Su papel corresponde al de una empleada doméstica muy pasiva. Se muestra tierna y dulce con los niños de la casa, especialmente con Toño, el más pequeño. Tras quedar embarazada, le preocupa profundamente que su bebé nazca sin la presencia del padre. Manifiesta temor al rechazo y a la humillación. En todo momento, se percibe a Cleo como una figura frágil y permisiva. Sin embargo, hacia el final del film, específicamente en la escena de la playa, su personaje revela una transformación significativa, emergiendo una Cleo aguerrida, valiente y fuerte.

4.3. Lo que cuenta la película: Discurso narrativo

Este estudio analizó dieciocho escenas de la película Roma. Para ello, trabajamos con una matriz que facilitó un análisis minucioso de cada una de estas escenas, considerando aspectos como el espacio, los personajes, la relación de estos con Cleo (ya sea con sus pares o con sus patrones), la descripción de la escena, la acción de Cleo, su objetivo o deseo, la temática central y las observaciones correspondientes.

4.3.1. Diferencia de clases

La diferencia de clases fue una de las temáticas más recurrentes a lo largo del *film*. Concretamente, se abordó en nueve de las dieciocho escenas seleccionadas, las cuales categorizamos según tres aspectos principales: espacios, vestimenta y poder adquisitivo. Por

ejemplo, en lo que respecta a los espacios, Cleo no comparte ni la mesa ni el baño con sus patrones. Tanto ella como Adela y el chofer disponen de un espacio exclusivo para su uso.

Esta diferenciación se observa con claridad en el minuto dieciséis de la película, donde se aprecia que Cleo no tiene los mismos privilegios o atribuciones que el resto de los miembros de la familia. En dicha escena, Cleo recoge el plato de Antonio y junta los demás que ya están sucios, mientras la familia observa alegremente un programa de televisión (Figura 1). Ella realiza la misma actividad, pero discretamente, detrás del sofá. Luego, al terminar de apilar los platos, se arrodilla sobre un cojín y los coloca con cuidado sobre el buró. En ese momento, Paco nota su presencia, extiende el brazo y la abraza. Segundos después, Sofía le ordena que lleve un té a su esposo. Ante ello, Pepe se queja porque no quiere que Cleo se retire, pero Sofía intenta calmarlo. Esta situación evidencia la posición que ocupa Cleo dentro del hogar: no como parte de la familia que disfruta del programa, sino como trabajadora al servicio de esta, cumpliendo las órdenes que le son asignadas por sus patrones.



(Figura 1)

Fuente: Fotograma de la película

En esta escena, el objetivo/deseo de Cleo resulta evidente: ella desea ver la televisión y compartir un momento familiar, tal como lo hacen sus patrones junto con sus hijos mientras cenan. Para no incomodar, incluso intenta acomodarse de manera discreta, arrodillándose sobre un cojín para observar la pantalla. Sin embargo, ese deseo se ve frustrado por la orden de Sofía,

quien le solicita que sirva un té a Antonio, una responsabilidad que debe acatar impuesta por su patrona. Así, el director del film marca con claridad la línea divisoria que suele establecerse entre los patrones y su personal de servicio. Aunque ambos pueden compartir un mismo espacio, los empleados no acceden a los mismos privilegios que sus empleadores. Esta dinámica también puede entenderse como una dicotomía entre la patrona y la trabajadora del hogar: una mujer con voz y voto frente a otra que simplemente obedece órdenes.

Ahora bien, respecto a la vestimenta y al poder adquisitivo, hay dos escenas en particular donde las diferencias saltan a la vista. La primera transcurre en la sala de los Bárcena durante la celebración de Año Nuevo. En ella, tanto los adultos como los niños —mayores y menores— visten con elegancia (Figura 2). Los hombres llevan saco, pantalón de vestir y camisa; mientras que las mujeres lucen vestidos largos, pantalones a la cintura, blusas y tacones. En contraste, la escena en la que Cleo celebra el Año Nuevo junto a otras personas del pueblo en el sótano de la hacienda evidencia que todos llevan una vestimenta mucho más sencilla y humilde (Figura 3). Los hombres usan camisas gastadas, algunos visten chompas gruesas, pantalones anchos y sombreros de paja. Las mujeres llevan faldas, chompas gruesas y blusas modestas.

En cuanto al poder adquisitivo, se hace evidente que los Bárcena pueden darse el lujo de compartir entre adultos mientras sus hijos permanecen al cuidado de la servidumbre, consumir bebidas alcohólicas de etiqueta y disfrutar de una decoración navideña sofisticada. En cambio, entre los pobladores del pueblo, si bien el ambiente permite una convivencia cálida y amena, se observa a varios niños corriendo sin supervisión adulta, las bebidas que se consumen son aguardiente o pulque servidos en pequeñas jarras de barro, y la ambientación festiva es mucho más austera.



(Figura 2)



(Figura 3)

Fuente: Fotograma de la película

Así pues, la condición económica y social entre ambas partes queda totalmente marcada, lo que desemboca en una exclusión social. Aunque Cleo, Benita y otras nanas que se encontraban en la sala pudieron haber compartido o participado en la celebración, ello solo les habría sido “permitido” desde su condición de trabajadoras del hogar: cuidando, atendiendo y supervisando a los pequeños. Esta situación explica por qué Cleo y los habitantes del pueblo también tuvieron un lugar aparte donde celebrar las fiestas, alejados de sus patrones y con sus propias costumbres.

En ese contexto, y a partir de la dimensión social explicada en los párrafos anteriores, la construcción de Cleo como una mujer indígena y empleada doméstica resultó fundamental para comprender la diferencia de clases que el film presenta de forma reiterada. Ella no solo fue retratada como un personaje que vive al margen de los ambientes ocupados por sus patrones, sino también en el margen social y económico. Su identidad mixteca y su rol subordinado dentro del hogar de Sofía y Antonio refuerzan la barrera de clase que la separa de sus patrones. Esta segregación no fue solo espacial, sino también simbólica, y refleja una realidad donde las diferencias de clase se encuentran profundamente arraigadas en la estructura social. En las celebraciones, la vestimenta y los espacios de ocio, Cleo y los demás trabajadores no participan como iguales, sino como figuras de apoyo, cuya presencia estuvo definida por su función

laboral, más que por una pertenencia a la comunidad de sus empleadores. Por tanto, el film utiliza al personaje de Cleo para personificar las desigualdades de clase y evidenciar cómo estas diferencias estructurales se manifiestan en la vida cotidiana, incluso en los momentos más íntimos y personales.

4.3.2. Rol de género

Cleo, al igual que otras nanas y trabajadoras del hogar, asumió roles que, en la sociedad de aquella época, eran normalizados como parte de sus obligaciones y/o responsabilidades como mujeres: lavar, planchar, cocinar, atender a los niños, servir la comida, barrer, ordenar la casa, entre otros. Esto se ilustró claramente en escenas como aquella en la que recoge a Pepe del nido, donde varias mujeres —entre madres, abuelas, nanas y trabajadoras del hogar— esperaban o recogían a los pequeños. No se observó a un solo hombre realizando dicha función o llevando la mochila o de la mano a algún niño. Más bien, se mostró a uno de ellos ingresando mientras fumaba un cigarrillo, y a otros dos vendiendo fuera del nido. Entonces, son los hombres los encargados de trabajar para solventar los gastos de la familia, mientras que las mujeres tienen que ir a recoger a los niños al nido.

Cabe señalar que, en algunos casos, como el de una trabajadora del hogar, se evidencia que, además de sus responsabilidades laborales principales, también se le exige desempeñar roles adicionales. Es decir, aparte de realizar tareas específicas propias del servicio doméstico, se espera que cumpla con funciones tradicionalmente asignadas a las mujeres, como el cuidado infantil o la atención de aspectos familiares de los empleadores. Una vez más, esto refleja expectativas de género profundamente arraigadas y frecuentes dentro de la sociedad, en las que las mujeres eran asignadas automáticamente a funciones de cuidado, incluso cuando dichas tareas no forman parte de sus obligaciones contractuales.

Adicionalmente, la escena en la que Cleo arropa y les da las buenas noches a los niños refuerza el rol tradicional que se espera de ella como mujer, ya que en ninguna otra escena Antonio, como hombre y padre, cumple esa función. Él, como “jefe” de hogar, llega tarde del trabajo y no participa activamente en la vida de sus hijos. No realiza actividades típicamente asociadas a un padre, como salir al parque, ayudar con las tareas escolares, arroparlos o jugar antes de dormir. Por su parte, Sofía, aunque es la madre, parece abrumada por las demandas de su vida cotidiana, lo que la lleva a delegar el cuidado de sus hijos en Cleo.

Cleo asume responsabilidades que exceden su labor doméstica habitual: atiende, sirve y cuida a los niños, compensando tanto la ausencia del padre como el agotamiento emocional de Sofía. De esta manera, se convierte en una figura casi maternal, no por elección, sino por las circunstancias impuestas. Esta situación refleja los mandatos de género naturalizados socialmente, donde se espera que las mujeres—en especial aquellas en situación de vulnerabilidad—subordinen sus deseos y objetivos personales para dedicarse al cuidado de los demás. En la hacienda de los Bárcena, la escena representa una situación similar y retrata con claridad las jerarquías sociales y los roles tradicionales de género. Mientras las trabajadoras del hogar permanecen en el suelo jugando con los niños, cumpliendo su función de cuidadoras, las mujeres de la familia —como Sofía y sus amigas— se encuentran cómodamente sentadas, conversando y bebiendo. A cierta distancia, los hombres participan de una actividad de ocio masculino, disparando con la asistencia de uno de los empleados (Figura 4). Esta escena pone de manifiesto cómo las funciones y dinámicas están estrictamente delimitadas por el género y la posición social: las mujeres subordinadas son asociadas al cuidado, mientras que los hombres disfrutan de prácticas ligadas al poder y la autoridad, incluso durante su tiempo libre.



(Figura 4)

Fuente: Fotograma de la película

Paralelamente, otra de las escenas que refleja con claridad esta temática es cuando Cleo “confronta” a Fermín. Ella se muestra temerosa, frágil, dócil y sumisa. Por su parte, Fermín encarna la imagen de un hombre fuerte, autoritario, dominante y sin temor alguno. Estas características retratan con precisión el comportamiento socialmente esperado de hombres y mujeres en la sociedad mexicana de aquella época.

En este punto, la dimensión sentimental de Cleo resulta fundamental. Desde el inicio, se la representa como una mujer profundamente emocional, lo cual, para el espectador, puede justificar su actitud temerosa, frágil y dócil al “enfrentarse” a Fermín. De hecho, su reacción responde a un comportamiento ampliamente normalizado entre muchas mujeres que atravesaban situaciones similares en la sociedad mexicana de la época en la que se ambienta el film. Así, la sensibilidad femenina, asociada a la sumisión que caracteriza a Cleo, contrasta de forma evidente con la autoridad y rudeza con las que se presenta a Fermín. La construcción emocional de Cleo se configura, entonces, como el resultado directo del entorno social en el que se desenvuelve. Su rol como mujer en la sociedad mexicana de los años sesenta está determinado por normas de género que moldean tanto su vulnerabilidad como su responsabilidad de cuidar a los más pequeños de la familia; una tarea que asume no solo como parte de sus funciones, sino también por el afecto genuino que les tiene. No obstante, a pesar

de los momentos difíciles que atraviesa, Cleo no puede permitirse dejar de lado sus obligaciones ni tomarse un tiempo para procesar su dolor.

De igual forma, otra escena que resalta de manera clara los roles de género en la película ocurre cuando Cleo y Adela salen al patio para abrir el garaje y permitir que Antonio guarde su vehículo. Los planos detalle tanto del exterior como del interior del automóvil, la música clásica que Antonio escucha, las colillas de cigarro que arroja mientras estaciona, lo amplio y lujoso del vehículo, así como el folleto visible sobre el asiento, son elementos que refuerzan la dinámica de género en *Roma* (Figura 5). Estos recursos visuales y sonoros pueden interpretarse como símbolos de poder, estatus, clase social y superioridad masculina.

Particularmente, esta escena marca la primera aparición de Antonio, esposo de Sofía y patrón de Cleo. Se le presenta como un hombre que no solo conduce un automóvil Ford Galaxy 500, sino que también ejerce la profesión de médico. En paralelo, se muestra a Sofía con sus dos hijos menores, esperando la llegada de su esposo, mientras que Cleo cumple un rol subordinado, facilitando su ingreso al sujetar al perro, en una tarea más dentro de sus labores domésticas.

Esto refleja un modelo de familia patriarcal en el que se asignan roles específicos según el género. En este contexto, las mujeres son representadas como responsables de mantener el orden del hogar y de cuidar a la familia, mientras que el hombre aparece como jefe, figura de autoridad y principal proveedor económico. Esta estructura, tal como se muestra en la película, reproduce desigualdades profundamente arraigadas entre ambos géneros, normalizando jerarquías que subordinan a las mujeres dentro del ámbito doméstico y social.



(Figura 5)

Fuente: Fotograma de la película

Por último, en la escena donde Cleo está con Fermín en un cuarto de hotel, ella permanece absorta, sentada a un lado de la cama, mientras él le muestra sus habilidades en artes marciales. Su expresión revela timidez y cierta incomodidad, quizá provocadas por la imponente virilidad y rudeza de Fermín. En efecto, el comportamiento que ambos asumen vuelve a reflejar los roles tradicionalmente asignados por la sociedad a hombres y mujeres. Fermín, completamente desnudo, adopta una actitud dominante y decidida que resalta su fuerte presencia masculina: se muestra controlador, seguro de sí mismo y capaz de conseguir lo que se propone, incluso al narrar su infancia marcada por la falta de afecto y su refugio en las artes marciales para sobrevivir a un entorno adverso (Figura 6). Por su parte, Cleo encarna una figura sumisa, tímida y complaciente; apenas asiente con la cabeza, juega nerviosamente con la sábana, pronuncia pocas palabras y permanece receptiva a las necesidades y deseos de Fermín (Figura 7).



(Figura 6)



(Figura 7)

Fuente: Fotograma de la película

Cleo

(dubitativa)

¿Entrenas diario?

Fermín

(muy serio)

Tengo que, le debo mi vida a las artes marciales. Yo crecí con muchas carencias ¿sabes? De chamaco cuando mi mamá se murió me llevaron a vivir a Neza. Me quedé con mi tía, entre que mis primos me madreaban, las malas compañías empecé a tomar y caí en el chemo, pero descubrí las artes marciales. Todo tiene foco, así como cuando me miras.

Las tácticas emocionales para obtener lo que se desea, como la lástima o el victimismo, son claros ejemplos de cuán manipulador puede ser Fermín para conseguir su objetivo: mantener relaciones sexuales con Cleo. En ese contexto, se perpetúan diversos roles de género en torno a la manipulación que él ejerce sobre ella. Ante una anécdota penosa, se espera que Cleo, como mujer, adopte una actitud de compasión, sumisión y empatía hacia Fermín. En muchos casos, ciertas mujeres experimentan la presión de adherirse a roles de género convencionales, lo que podría llevarlas a adoptar una actitud complaciente con el fin de evitar conflictos con sus parejas.

En este marco, la maternidad se presenta como uno de los roles de género más representativos y esperados en las mujeres, concebido como una obligación inherente a su identidad femenina. Este mandato cultural no solo asocia a las mujeres con la crianza y el cuidado, sino que también define las expectativas sobre los roles que se espera que desempeñen. Cleo, al trabajar como empleada del hogar, encarna este ideal al asumir el papel de madre sustituta, lo que evidencia cómo los roles de género trascienden los vínculos familiares y se imponen como normas sociales.

4.3.3. Maternidad

Cleo es representada como una madre sustituta presente en la vida de los cuatro hijos de la familia, en especial de los más pequeños: Pepe y Sofí. Un ejemplo claro es la escena en la que hace dormir y arropa a Sofí con dulzura, delicadeza y afecto, mientras le canta en mixteco para que concilie el sueño. En esta, la intención dramática propuesta por el director sugiere un nivel de cuidado poco común en muchas trabajadoras del hogar, reflejando en Cleo un amor maternal hacia los niños. La ternura y las caricias con las que los trata son propias de una madre. Además, más allá de su rol de empleada doméstica, Cleo es quien despierta a los niños, los ayuda a vestirse, los abraza, tareas que no asume su madre biológica. Su objetivo es claro: cuidar la integridad de los menores del hogar, una obligación impuesta desde su condición subordinada.

En este sentido, un punto importante a considerar es cómo Cleo, en tanto empleada doméstica y nana de los hijos de sus patronos, encarna también el rol sacrificado que la sociedad espera de una madre. A menudo, son estas mujeres quienes enfrentan una doble carga de responsabilidades. Por un lado, se espera que cumplan los roles tradicionales de género, como ser madres y cuidadoras. Por otro, su situación socioeconómica refuerza esta carga, ya que muchas mujeres en condiciones de vulnerabilidad se convierten en el único sostén emocional

en la vida de los menores a su cargo. Al mismo tiempo, estas circunstancias les restringen y dificultan el acceso a oportunidades educativas y laborales, perpetuando el ciclo de desigualdad.

En general, la problematización de esta cuestión puede arrojar luz sobre las complejidades de las expectativas sociales y sus impactos en la vida de las mujeres, especialmente aquellas que enfrentan desafíos adicionales debido a su condición social, tal como es el caso de Cleo. Una escena particularmente significativa es aquella en la que Cleo corre hacia el mar para rescatar a Paco y Sofí, pese a no saber nadar y encontrarse aún en un proceso de recuperación emocional tras la pérdida de su bebé. En ese momento, el impulso por proteger a los niños prevalece sobre cualquier miedo personal, evidenciando su disposición a arriesgar su vida por el bienestar de los menores. Este acto se enmarca dentro del modelo impuesto por el sistema heteropatriarcal, que asigna a las mujeres —en especial a las madres— una entrega incondicional hacia los otros, incluso al punto de poner en riesgo su propia vida, ya que su valor se mide en función del cuidado que brindan.

No obstante, la situación de Cleo no puede ser analizada únicamente desde una perspectiva de género. Su condición como mujer indígena y trabajadora del hogar denota un sacrificio doblemente invisibilizado. Se espera de ella una devoción absoluta que no necesariamente conlleva reconocimiento alguno. Su gesto heroico ilustra cómo las estructuras de poder demandan sacrificio total por parte de quienes habitan los márgenes sociales, al punto que su existencia parece cobrar sentido únicamente en función de la vida de los demás. El abrazo final por parte de Sofía y los niños expresa una forma de gratitud que responde al afecto genuino que Cleo les ha brindado, aunque no cuestiona el rol sacrificado al que ha sido relegada dentro de esta estructura social (Figura 8).



(Figura 8)

Fuente: Fotograma de la película

Muchas veces, las madres tienden a delegar por completo el cuidado y la responsabilidad de sus hijos a las nanas, empleadas del hogar o personas de confianza. En este caso, Sofía lo hace con Cleo. Más allá de que dichas tareas formen parte de sus funciones laborales, se observa a Cleo asumir de manera desinteresada el rol de madre sustituta. Es ella quien se encarga de hacer dormir a los niños, desearles las buenas noches, llevarlos al nido o al colegio, cambiarles de ropa, expresarles afecto, ser flexible con ellos, entre otros gestos. Todo esto lo realiza además de sus labores cotidianas dentro del hogar: cocinar, planchar, lavar la ropa, ordenar los cuartos, sacar la basura, limpiar los excrementos del perro, entre otras responsabilidades.

Resulta importante destacar cómo esta maternidad que Cleo ejerce hacia los menores no encuentra un correlato cuando, hacia el final de la película, ella se culpa por la pérdida de su propio bebé. Este episodio representa uno de los momentos más difíciles que enfrenta, luego de haber sido violentada verbalmente y amenazada con un arma por parte de Fermín.

Sofía

(alarmada)

¿Qué pasó, qué pasó? ¿Están bien?

¡Gracias, gracias!

Cleo

(entre llantos)

¡No la quería, no la quería!

Sofía

¿Qué? No, está bien

Cleo

(entre llantos)

No quería que naciera

Sofía

Te queremos mucho Cleo. ¿Verdad?

Textualmente, Cleo entre llantos expresa: “Yo no la quería, no la quería, yo no quería que naciera”. El maltrato y la humillación que sufre por parte de Fermín transforman su percepción sobre la maternidad. Es consciente de que, sin el apoyo de él, tendrá que asumir sola la crianza de su hija, algo que le resulta abrumador, sobre todo tras haber sido vulnerada y desvalorizada como mujer.

Esta situación coloca a Cleo frente a un dilema respecto a su lugar dentro de la familia de sus patrones. Por un lado, la sociedad le impone la exigencia de asumir un amor casi maternal hacia los hijos de estos, como si fueran propios. Por otro, enfrenta la presión de convertirse en madre de su propia hija, un rol que no desea asumir. El quiebre surge precisamente porque, al no cumplir con esta expectativa social de la maternidad, Cleo desafía las normas impuestas a las

mujeres, revelando la tensión entre su autonomía personal y los roles de género tradicionales. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿es realmente eso lo que ella siente? La escena en la que, aun sin saber nadar, se lanza al mar para salvar a los pequeños lleva esta tensión al límite. ¿Lo hace como parte de su deber como trabajadora del hogar, o porque ha desarrollado un vínculo afectivo tan profundo que llega a percibirlos como hijos sustitutos?

Dicho momento revela cómo Cleo transita una compleja amalgama de responsabilidad, afecto por los menores y sus propias inseguridades e ilusiones en torno a la maternidad. Su historia se configura como una lucha silenciosa, donde convergen su rol como empleada, sus conflictos emocionales y el temor de afrontar la maternidad en soledad. No obstante, a pesar de la intensidad emocional de la escena, el regreso al hogar evidencia que su posición dentro de la estructura familiar permanece inalterable.

Después del desgarrador momento en la playa, la escena dentro del automóvil durante el regreso a casa (Figura 9) refleja la complejidad de la transformación emocional de Cleo. Ella viaja en el asiento trasero, en silencio, mientras los niños la abrazan con ternura. Sofia conduce sin pronunciar palabra, y el ambiente en el interior del vehículo se torna sombrío y melancólico. El gesto de los niños transmite un afecto genuino, pero también refuerza la idea de que Cleo funciona como un refugio emocional para la familia, sin que esto conlleve necesariamente una transformación estructural o simbólica en su lugar dentro del hogar.



(Figura 9)

Fuente: Fotograma de la película

Al llegar a la casa, la rutina continuó como siempre. Antonio ya había retirado sus pertenencias, dejando un gran vacío en el hogar; sin embargo, Cleo, en lugar de detenerse a descansar o procesar lo sucedido, retomó de inmediato sus labores. Llevó las maletas y recogió las sábanas, como si lo ocurrido en la playa no le hubiera otorgado un nuevo lugar dentro de la dinámica familiar. Incluso cuando sonó el teléfono, Cleo primero lo limpia antes de entregárselo a Sofía, repitiendo un gesto ya visto en las primeras escenas del film y reafirmando así su respeto por las jerarquías establecidas en la casa.

Esta escena subraya que, aunque Cleo atravesó una experiencia profundamente transformadora, su papel dentro de la familia permaneció inalterable. No se le concedió un espacio para procesar su propio dolor ni para replantearse su lugar en el hogar. Su evolución fue interna: pasó por una prueba emocional significativa y demostró fortaleza, pero continuó atrapada en la misma estructura social que la condicionaba. Su transformación, más que emancipadora, representó una reafirmación de su entrega y capacidad de resistencia.

4.3.4. Maltrato

Si bien el maltrato proviene principalmente de Fermín hacia Cleo, como se abordará en el siguiente punto, también se observa que es ejercido por sus patrones, especialmente en dos de las escenas seleccionadas. La primera ocurre en la sala de la casa de Sofía (Figura 10). Paco baja sigilosamente para escuchar la llamada telefónica de su madre. Cleo, al notarlo, le advierte que no lo haga, pero no muestra reacción alguna para evitarlo. Paco desobedece y se sienta tras la puerta para escuchar a su mamá. Cleo se queda frente a él observándolo. Sofía, muy llorosa y molesta, empuja la puerta para salir y descubre que Paco la estaba espiando. Enfurecida, le propina una bofetada a su hijo. Paco comienza a llorar, y Sofía, arrepentida, lo abraza y le pide

disculpas. Al darse cuenta de su error, grita furiosamente a Cleo: “¿Tú por qué lo dejas, por qué lo dejas, ¡carajo!”. Cleo no se inmuta, no emite palabra alguna, solo retrocede del miedo. Ante la reacción pasiva de Cleo, Sofía la increpa de nuevo: “¿Qué haces ahí parada, no tienes algo mejor que hacer... ¡Lárgate!”. Cleo se retira, mientras Sofía continúa disculpándose con Paco y le advierte que no le cuente sobre lo sucedido a sus hermanos.



(Figura 10)

Fuente: Fotograma de la película

Esto es lo que sucede muchas veces entre los patrones y sus empleados. El maltrato psicológico que ejercen hacia ellos, ya sea justificado o injustificado, son formas negativas en las que ellos pueden y tienen total libertad para actuar. En este contexto, los empleados se ven limitados a disculparse y mantenerse en silencio, encontrándose en una posición desventajosa. Al ser subordinados de sus patrones, carecen de voz ante las injusticias, mientras que estos últimos aprovechan la condición de sus empleados para vulnerarlos y denigrarlos.

En otra escena, fuera de la casa, Sofía maltrata a Cleo después de que esta última termina de cargar las maletas en el auto de Antonio. Al notar las dificultades de Cleo, Antonio intenta ayudarla y ambos cierran la maletera. Sofía está a un costado junto a Pepe. Él se despide de su papá, y es Cleo quien lo acompaña a un lado. En cuanto Antonio se va, Sofía reprocha a Cleo por no haber limpiado las heces del perro, expresando: “¡Por un carajo, Cleo! Te dije que

limpiaras las pinchas cacas del perro”. Acto seguido, Sofía, muy molesta, retira el brazo de Cleo del hombro de su hijo y se marcha con él al kínder. Pepe se despide a lo lejos, y Cleo responde solo después de este gesto.

Así pues, nuevamente es Sofía quien, en su posición de dueña y señora de la casa, profiere gritos e improperios a Cleo. Una vez más, Cleo, desde su rol de empleada doméstica, se ve limitada para alzar su voz de protesta: solo asiente con la cabeza y asume su “culpa”. A partir de la dimensión psicológica del personaje, se infiere que este comportamiento pasivo refleja su carácter sumiso y reservado. En las escenas analizadas, Cleo evita el conflicto y no responde ante estas situaciones, lo que sugiere un temperamento moldeado por su entorno social y por las expectativas de género y clase. Sin embargo, más allá de esta aparente sumisión, se observa cómo Sofía descarga en Cleo las frustraciones generadas por el abandono de su esposo: al hijo lo reprende, pero luego le pide perdón, el marido la abandona, pero ella termina abrazándolo y diciendo que lo esperará; en cambio, con Cleo solo hay humillación y llamadas de atención. La reacción de miedo y silencio ante los gritos de Sofía evidencia no solo la fragilidad emocional de Cleo, sino también cómo la sociedad de la época había normalizado que muchas mujeres, especialmente aquellas subordinadas a sus patrones, aceptaran el maltrato sin oponer resistencia, viéndose obligadas a complacer a los demás como parte de sus funciones. Al mismo tiempo, revela cómo la figura más vulnerable se convertía en receptora de la frustración y el maltrato ajeno, como ocurre en el accionar de Sofía hacia Cleo.

4.3.5. Violencia de género

Cuando ella va a buscar a Fermín a su entrenamiento de artes marciales, se queda esperándolo en un rincón, junto a otras personas que también presencian el “espectáculo”. Al término de este, Cleo permanece sola en una esquina. Fermín pasa junto a su grupo de amigos muy cerca

de ella. Cleo lo ve y lo llama. Fermín se acerca, sorprendido y extrañado por su presencia. Ambos inician una conversación tranquila. De pronto, él pierde los estribos, se torna violento y realiza un truco de artes marciales con la intención de asustarla (Figura 11). Como mencionamos antes, le grita: “Si no quieres que te parta tu madre a ti y a tu pinche criaturita, no lo vuelvas a decir y no me vuelvas a buscar, pinche gata”.

La expresión coloquial 'pinche gata' se utiliza comúnmente en México de manera despectiva para referirse a las empleadas del hogar. Ante esta ofensa, Cleo, muy atemorizada, solo baja la cabeza y se queda callada. Su objetivo/deseo es exigirle a Fermín que se responsabilice del hijo que ambos esperan, pero él se va corriendo para alcanzar el camión donde van sus compañeros de entrenamiento. La reacción de Cleo —temerosa, sumisa y cabizbaja— constituye un indicador clave de cómo, incluso sin ser su patrón ni tener control sobre su empleo, Fermín se impone sobre ella debido a un esquema machista que sitúa a la mujer como sujeto subordinado al hombre. En este marco heteropatriarcal, Cleo encarna la posición más vulnerable, mientras que Fermín, en tanto varón, aparece legitimado socialmente para ejercer violencia y reafirmar su posición dominante.



(Figura 11)

Fuente: Fotograma de la película

No contento con ello, Fermín vuelve a violentar a Cleo en otra escena. Ella, junto a Teresa, visita una mueblería para comprar una cuna. Afuera de esta, hay una protesta estudiantil. Entra una pareja en busca de refugio y tras ellos, un grupo de matones. Uno de ellos apunta directamente al chico y le dispara. La chica llora y suplica que no la lastimen. La cámara revela lentamente que el hombre que apunta a Cleo es Fermín. A pesar de la amenaza, él desiste de atacarla ante la insistencia de sus compañeros para huir de la mueblería. Cleo, evidentemente asustada y en estado de pánico —no solo por ella, sino también por la vida de su bebé—, rompe aguas. Teresa, junto al chofer, la saca de inmediato para llevarla al hospital.

A partir de ello, se construye la privación que se le es quitada a Cleo, pues en términos de Franceso Casetti, esta interviene cuando alguien o algo sustrae a un personaje cosas muy apreciadas. En esta escena en particular, Fermín despoja a Cleo de su integridad y dignidad como mujer, al denigrarla, violentarla y amenazar la vida de su propio bebé. Este episodio constituye una manifestación evidente de violencia de género: no es solo un acto de agresión, sino una forma de dominación que ocurre precisamente porque Cleo es mujer. Este episodio constituye una manifestación evidente de violencia de género: no es solo un acto de agresión, sino una forma de dominación que ocurre precisamente porque Cleo es mujer. En una estructura social marcada por el machismo, su condición femenina la coloca en una posición de vulnerabilidad frente a la figura masculina, lo que permite que su cuerpo, sus emociones y hasta la vida de su hijo sean objeto de control y amenaza.

4.3.6. Abandono

Tanto Cleo como Sofía experimentan el abandono por parte de sus parejas. Por un lado, Sofía enfrenta la ausencia de su esposo, quien se va de casa con la excusa de asistir a una conferencia en Quebec. Sin embargo, lo que comienza como una justificación para su partida se convierte

en una ausencia prolongada: pasados seis meses, no da señales de vida ni envía dinero, dejando a Sofía sola y vulnerable. A lo largo de la película, se observa a una Sofía que intenta sobrellevar el abandono de Antonio, esforzándose por ser una madre fuerte para sus cuatro hijos, quienes se convierten en su único consuelo.

La transformación de su personaje se inicia cuando, fuera de su casa, se despide de Antonio. Se acerca a él, lo abraza con fuerza por detrás y le asegura que su familia lo esperará. Desde ese momento, Sofía hace todo lo posible por aparentar ante sus hijos que Antonio regresará. Meses después, ya resignada, llega a casa con un coche nuevo (Figura 12). Entra empoderada, manejando su nueva adquisición con un vestido elegante y mostrándoselo a sus hijos. Esta es la forma en que Sofía afronta el abandono de su esposo: comprándose un auto propio y vendiendo el de él. Son cambios que asume para salvaguardar el bienestar de sus hijos.



(Figura 12)

Fuente: Fotograma de la película

Por otro lado, Cleo experimenta de forma distinta el abandono y rechazo de Fermín. La transformación de su personaje se evidencia desde el momento en que lo conoce hasta la humillación que sufre cuando lo busca en el campo donde practica artes marciales. Sus frustraciones, miedos y falta de confianza hacen que no exprese por completo lo que siente. Parece como si sus emociones carecieran de importancia. La escena en la sala donde le revela

a Sofía que está embarazada constituye uno de los momentos más decisivos y cruciales para Cleo (Figura 13). Está en juego su trabajo, y si lo pierde, ¿cómo podría cuidar sola de su bebé? El temor que la acompaña constantemente revela a una Cleo muy dócil, que no encuentra cómo hacer frente a su situación.

En contraste, Sofía, quien tiene la posibilidad de adquirir un auto para “empezar de cero”, cuenta con mayores herramientas para justificar sus decisiones. Si bien lo material no repara el abandono ni el rechazo, en el caso de Sofía sí representa una forma de sobrellevar la situación. Cleo, en cambio, solo puede cargar con su dolor internamente. No se le concede un espacio propio para llorar, visitar a su familia o tomarse un tiempo de descanso. Debe continuar con sus responsabilidades diarias en la casa de Sofía, incluso después de la pérdida de su bebé.



(Figura 13)

Fuente: Fotograma de la película

De manera similar, el abandono se retrata en la escena en la que Sofía llega a casa en estado de embriaguez. Adela abre el garaje, Sofía entra chocando el auto de su esposo -aquel objeto que él cuidaba celosamente- y causando estragos en las paredes, estacionándolo con dificultad mientras la radio está en volumen alto. Golpear el auto al entrar es también una manera de romper con el esposo, quien sabe que nunca volverá. Cleo le abre la puerta para que baje. Sofía, tambaleándose, baja con dificultad de su auto. Se acerca a Cleo, le coge la cara con una sonrisa

sarcástica y le dice: "Estamos solas, no importa lo que te digan, siempre estamos solas" (Figura 14). Cleo permanece inmóvil, sin pronunciar palabra alguna. Sofía apenas puede caminar y se dirige al segundo piso.



(Figura 14)

Fuente: Fotograma de la película

En este punto de la trama, Sofía enfrenta y acepta la ruptura de su matrimonio, mientras que Cleo lidia con la soledad y la responsabilidad de su embarazo sin el respaldo del padre de su bebé. A pesar de compartir el mismo espacio, ambas afrontan el abandono de forma distinta. Sofía recurre a distracciones como salir, embriagarse y regresar tarde a casa, quizás en un intento por evadir su tristeza. Además, ella cuenta con un círculo de apoyo conformado por amigas, su madre y otras personas cercanas, lo que le permite, aunque sea de manera limitada, hallar consuelo en su entorno. En cambio, Cleo enfrenta su embarazo desde una doble vulnerabilidad: la de ser mujer y, al mismo tiempo, indígena y trabajadora doméstica, lo que evidencia cómo el género, la clase y la etnicidad se entrecruzan en su experiencia, marcando una diferencia abismal respecto a la de Sofía.

Por otro lado, la situación de Cleo se caracteriza por la ausencia casi total de alguna red de apoyo. Su única relación cercana es con Adela, su compañera de labores domésticas, quien la acompaña en su rutina diaria. Sin tiempo libre para sí misma, ni siquiera para llorar o

desahogarse, Cleo permanece atrapada en un entorno donde debe continuar con sus tareas en el hogar pese a todo lo vivido. Esta dinámica refleja las complejidades inherentes a las relaciones de clase, género y jerarquía entre patrona y empleada doméstica: mientras Sofía, desde su posición social privilegiada, logra cierto margen de autonomía afectiva, Cleo carga con una subordinación que atraviesa no solo su vida laboral, sino también su experiencia emocional más íntima. En consecuencia, aunque existe un vínculo de proximidad entre ambas, este se encuentra condicionado por las desigualdades que estructuran sus respectivas posiciones en la familia.

4.4. Los lugares que hablan: análisis de los espacios:

Los espacios en los que se desarrollan las escenas de *Roma* juegan un papel crucial en la narrativa, ya que no solo definen las relaciones entre los personajes y sus acciones, sino que también revelan aspectos clave vinculados con el género, la clase y la etnia. Estos entornos reflejan las jerarquías sociales y las relaciones de poder que atraviesan la trama, destacando las funciones y los roles que los personajes asumen dentro de estos contextos.

Por ello, analizar lo que los espacios revelan en *Roma* implicó examinar cuidadosamente las características y ambientes presentes en cada escena. Este ejercicio permitió enriquecer la comprensión de los temas previamente abordados y subrayó la relevancia de describir con precisión los espacios, considerando elementos como la dirección de arte, la dirección de fotografía y la narrativa visual de la historia. Finalmente, se evidenció la conexión entre los temas explorados en la investigación y la representación de los entornos en la película, siendo estos los siguientes:

4.4.1. Casa de los patrones de Cleo

La narrativa del film nos sumerge en la trama a través de los diversos espacios de la casa de los patrones de Cleo, ubicada en la colonia Roma. Todo comienza cuando Cleo sale de un pequeño baño (Figura 15), situado en una esquina del patio, un espacio reservado exclusivamente para el personal de servicio que refleja la modesta e improvisada infraestructura asignada a ellos. Junto al baño se aprecia una frágil escalera de metal, compuesta únicamente por fierros delgados, que conduce a la azotea, donde se encuentra la habitación que Cleo comparte con Adela. Alrededor, se observan jaulas de periquitos, baldes, maceteros y una bicicleta algo descuidada.



(Figura 15)

Fuente: Fotograma de la película

A continuación, Cleo entra por la cocina para dirigirse al segundo piso (Figura 16). Antes de ello, la cámara realiza un paneo lateral que muestra los espacios del primer nivel. Las escaleras internas, construidas en cemento y decoradas con acabados cuidados, conducen al segundo piso y a la sala principal de la familia, combinando funcionalidad y estética. Estas escaleras, amplias y estables, contrastan con la fragilidad de la infraestructura destinada al servicio, reforzando la sensación de comodidad y seguridad en los espacios habitados por los patrones.



(Figura 16)

Fuente: Fotograma de la película

En este ambiente se distinguen dos juegos de comedor de madera, uno de seis y otro de ocho sillas, separados por un muro y un largo librero angosto repleto de tomos de colección y libros de variados tamaños, un estante inferior adornado con objetos decorativos y una lámpara, así como cuadros grandes en las paredes y una imponente silla de madera en medio de las escaleras, sobre la cual reposa un gran macetero floral.

A partir de ambas descripciones, se evidenció un marcado contraste entre los espacios externos e internos de la casa de los patrones. Un elemento común que resalta estas diferencias son las escaleras, cuyos materiales reflejan simbólicamente la división social. Mientras que las escaleras internas, de construcción sólida y acabados cuidados, conducen a áreas como la sala y el comedor —espacios cargados de sofisticación y exclusividad—, las exteriores se caracterizan por su fragilidad, construidas con una infraestructura simple que pone de relieve la precariedad de los ambientes asignados al personal de servicio.

Además, el patio, como espacio externo, se presenta como un lugar funcional pero descuidado, en contraste con la sala, concebida como el centro de la vida familiar, decorada con esmero y pensada para el confort de la familia de los patrones de Cleo. Esta dicotomía espacial no solo revela la falta de valoración de las áreas destinadas a los trabajadores del hogar, sino que también simboliza la desigualdad estructural inherente a la jerarquía doméstica.

En el segundo piso (Figura 17), la cámara realiza un paneo lateral que permite observar cuatro habitaciones: la primera, aparentemente de Teresa; la segunda, perteneciente a Sofía y su esposo; la tercera, de los dos hijos mayores; y la cuarta, compartida por Pepe y su hermana. Frente a estas habitaciones se encuentran dos baños ubicados uno frente al otro. En el centro del área se dispone una pequeña sala, con un sofá individual y otro más largo, acompañados por un televisor pequeño ubicado en medio.

Esta sala también cuenta con dos estantes de madera —uno ancho y otro más angosto, situado detrás del sofá largo—, así como lámparas grandes colocadas sobre ambos estantes. En la esquina puede notarse un macetero largo y, junto a una ventana amplia y bien iluminada, se encuentra una puerta abierta. Del techo cuelga un candelabro grande, que ilumina toda la sala. Completa el espacio un pequeño escritorio con una lámpara encima, algunos libros al fondo, una mesa de madera con libros gruesos, un cuadro, un teléfono y diversos adornos. En el suelo se aprecia un carrito junto con otros juguetes dispersos. Finalmente, un estante de gran tamaño, ubicado frente al sofá, alberga en su parte superior dos trofeos pequeños y una radio grande de época.

Cabe destacar que todo el segundo piso de la casa cuenta con una baranda de hierro que bordea el perímetro del espacio, a modo de protección para los hijos menores de los patronos de Cleo.



(Figura 17)

Fuente: Fotograma de la película

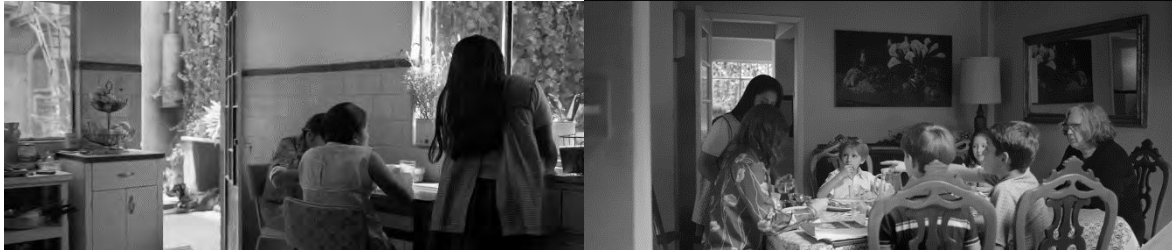
En efecto, se puede decir que lo que muestra cada uno de los espacios de la casa de la familia de Sofía refleja su acomodada posición social. El film establece una clara comparación al presentar a Cleo, en un primer momento, saliendo de un baño exterior a la casa, muy reducido, pequeño y ubicado en la esquina del patio; para luego mostrarnos un ambiente interno, grande, espacioso y cómodo, en el segundo nivel, con dos baños grandes y exclusivamente de uso familiar.

De hecho, es importante destacar cómo el movimiento de cámara aporta a la connotación de este conjunto de escenas. El constante paneo lateral que captura los espacios permite describir en su totalidad cada uno de ellos. Asimismo, la fuerza con la que se ejecuta el paneo —en este caso, muy lenta y paulatina— connota la pulcritud, el orden y la calma que contrastan con el exterior (chillidos de los pájaros, ladridos del perro y bocinas de los vendedores ambulantes) frente al interior de la casa. Igualmente, el recorrido que hace Cleo al desplazarse de un ambiente a otro refuerza la función de seguimiento que lleva a cabo la cámara.

Ahora bien, otro elemento que refuerza el efecto del movimiento de cámara en este conjunto de escenas es la edición que se realiza entre los ambientes de la primera y segunda planta, generando la impresión de una toma larga, casi panorámica. Esto actúa como un indicador del amplio espacio interior de la casa de los patrones de Cleo.

En conjunto, los elementos mencionados anteriormente evidencian marcadas diferencias entre ambas áreas de la vivienda. Se alude a la necesidad de que los patrones mantengan una distancia clara, en términos espaciales, respecto al personal de servicio. Es decir, aunque una trabajadora del hogar conviva en la misma casa, conoce los límites del espacio que le corresponde. En el caso de Cleo, utiliza el baño exterior, a pesar de que en la casa hay dos baños disponibles, pero

reservados exclusivamente para los miembros de la familia. Algo similar ocurre en otra escena, donde Adela y el chofer comen en la cocina (Figura 18), mientras que la familia lo hace cómodamente en uno de los comedores principales de la casa. (Figura 19).



(Figura 18)

(Figura 19)

Fuente: Fotograma de la película

El hecho de que ambas partes no compartan espacios comunes durante el desayuno, almuerzo o cena evidencia aún más la marcada diferencia y el límite espacial que Cleo, Adela y el chofer conocen y deben respetar. Paralelamente, otro ambiente relevante para el análisis es la azotea (Figura 20). La escena inicia con Cleo lavando ropa mientras canta una canción de Juan Gabriel. Pepe y uno de sus hermanos mayores suben jugando, y aunque Cleo intenta molestarlos, ellos continúan en lo suyo. En un momento, Cleo les advierte: “No pueden estar acá arriba, se va a enojar tu mamá”. El hermano mayor se retira pronto de la azotea, y Pepe se queda solo, recostándose sobre un pequeño muro. Cleo le pregunta qué hace allí y se echa en el otro extremo del muro. Ambos permanecen en silencio durante unos segundos, mientras la cámara realiza un movimiento de *tilt up*, que permite observar las azoteas de las casas vecinas a la de Sofía.

En este plano se observa a tres mujeres con uniformes y mandiles de servicio doméstico, quienes lavan, sacuden y tienden ropa. La cámara fija y la atención a ciertos detalles —como

un muñeco sucio, una pelota desinflada y vieja, un balde desgastado y otra pelota rota en una esquina de la azotea, cerca al desagüe— evidencian una parte desconocida de la casa de Sofía. Esta azotea, a diferencia de la planta baja que proyecta un buen estatus económico, es un espacio relegado, no utilizado por la familia, sino concebido como una “zona exclusiva” para las empleadas domésticas. Cleo no es la única que lava ropa allí; otras trabajadoras del hogar de casas vecinas también lo hacen, lo que refuerza la idea de que este espacio es compartido por ellas y apartado de los ambientes principales de las familias para las que trabajan.

Respecto al sonido, toda la escena prioriza los ruidos directos: el correr del agua, las pisadas de los niños, los ladridos del perro, las pistolas de juguete y el bullicio de la calle. A esto se suma la música de fondo, “No tengo dinero” de Juan Gabriel, que enfatiza la situación de Cleo. Se le escucha cantar: “...Yo quisiera tener todo. Y ponerlo a tus pies. Pero yo nací pobre. Y es por eso que no me puedes querer...”. La letra, profundamente significativa, junto a la entonación sentimental de Cleo, alude a las carencias económicas que impiden que alguien pueda ser querido. Esto acentúa particularmente su vivencia: al ser pobre, “no podría” ser amada por alguien. En efecto, a lo largo de la historia, Cleo revela su deseo de ser amada, independientemente de su humilde condición como trabajadora del hogar.



(Figura 20)

Fuente: Fotograma de la película

4.4.2. Cuarto de Adela y Cleo:

Adela está en bata planchando la ropa de la familia. Cleo entra al cuarto y le sugiere apagar la luz para no incomodar a Teresa; ambas se ríen. Adela deja la ropa planchada apilada cerca de la planchadora, enciende una vela y juntas comienzan una rutina de estiramiento que, aparentemente, realizan todos los días. Luego, Adela coloca la vela en el piso y continúan con los ejercicios, entre risas.

En este caso, el análisis de la dirección de arte y la escenografía revela las condiciones en las que Adela y Cleo conviven dentro de la casa de sus patrones. Se trata de un espacio reducido, alejado y “externo” a la vivienda principal, ubicado en una esquina del patio, similar al baño. El cuarto consta únicamente de un ropero grande, una cama pequeña para ambas, un pequeño buró de madera y una plancha. También hay un foco colgado del techo, una ventana amplia que da al cuarto de Teresa, una radio y algunos adornos sobre el ropero. En la parte superior del mismo se observan maletas grandes y ropa apilada por todas partes, ya sea para planchar o ya planchada. Es un ambiente muy similar a un depósito (Figura 21).

Así, se retrata la humildad y sencillez en la que viven Cleo y Adela, compartiendo un único cuarto que aparentemente utilizan solo por las noches, después de cumplir su jornada laboral diaria.



(Figura 21)

Fuente: Fotograma de la película

Asimismo, el contraste entre las condiciones de vida de los patrones y las trabajadoras del hogar ilustra las restricciones que estas últimas enfrentan, no solo en cuanto al espacio, sino también respecto a los servicios, como la luz (Figura 22). En una escena previa, mientras la familia utiliza únicamente el segundo piso de la casa, todas las luces de la planta baja permanecen encendidas. Después de recoger los platos, Cleo baja, lava los trastes y apaga cada una de las luces antes de dirigirse a su cuarto, que —como se mencionó anteriormente— se encuentra en el segundo piso del exterior de la casa, en el patio. Es en ese momento cuando, al ingresar al cuarto, Cleo le dice a Adela:

Cleo

Apaga la luz

En mixteco - [A doña Teresa no le gusta encendida]

Adela

En mixteco - [Ay, esa doña Teresa]

[Seguro está espiándonos]

Cleo

Si, ahí está. Te está viendo

¡Apúrate!

Adela

Seguro está en el balcón

Cleo

(entre risas)

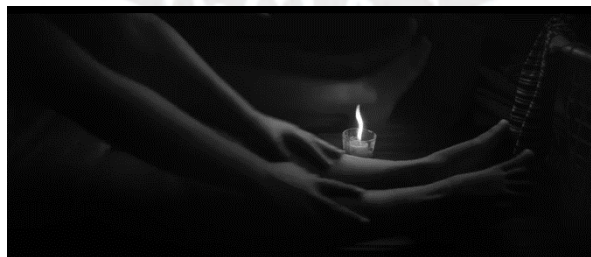
Está cuidándote

Adela

(entre risas)

Cuidando de que no gastemos luz

Este diálogo evidencia que, mientras a Teresa le incomoda que Cleo y Adela gasten electricidad en su cuarto, no parece importarle que en el primer piso de la casa —donde convive también la familia de Sofía— las luces permanezcan encendidas sin restricción. Por ello, tanto Cleo como Adela guardan velas en su habitación para encenderlas cuando desean hacer ejercicio o cuando notan que las luces del cuarto de Teresa ya están apagadas. De ese modo, esta diferencia en el acceso y uso de un servicio básico como la luz reafirma las desigualdades y la discriminación dentro del espacio familiar.



(Figura 22)

Fuente: Fotograma de la película

4.4.3. Hacienda de los Bárcena

La secuencia inicia con la llegada de Sofía, sus cuatro hijos y Cleo a la gran hacienda de los Bárcena (Figura 23). Al arribar, son recibidos por la familia Bárcena y Benita, la empleada del lugar. Todos descienden del vehículo y se saludan cordialmente. Por un lado, Cleo se encuentra con Benita; por el otro, ambas familias intercambian saludos. Benita se muestra sorprendida al notar el embarazo de Cleo. Ambas bajan cuidadosamente las maletas del auto y se dirigen apresuradamente hacia los cuartos de la hacienda.

Luego, la escena se traslada a un pequeño bosque dentro del terreno, donde ambas familias celebran su llegada y la víspera de Año Nuevo. Las trabajadoras del hogar y nanas se sientan sobre una manta en el suelo, cuidando y jugando con los niños más pequeños. Muy cerca, las mujeres conversan en círculo sentadas en sillas de campo, mientras comparten distintos aperitivos dispuestos en una mesa. En las proximidades del lago, algunos hombres —y una que otra mujer— disparan a botellas como parte de la diversión. En ese contexto, Sofía ordena a Cleo que cuide de Paco.



(Figura 23)

Fuente: Fotograma de la película

Por la noche, todos comparten en la sala de la hacienda. Las familias bailan, comen, ríen y conversan entre sí. Se escucha música en inglés reproducida en un tocadiscos. Las nanas

permanecen sentadas en el piso, cuidando a los niños más pequeños. Cleo, al igual que ellas, está arrodillada en el suelo, encargada de uno de los pequeños. De pronto, un hombre disfrazado de Grinch entra bailando, lo que motiva a todos a levantarse y seguirlo en un tren de baile. En ese momento, Benita aparece y se acerca a Cleo para llevársela. Al inicio, Cleo se muestra reacia a seguirla, pero finalmente accede y ambas se retiran juntas. Descienden a un sótano dentro de la hacienda, donde hay un pequeño bar; el lugar está lleno de gente bailando y una banda tocando en vivo.

Ahora bien, describir en detalle estas escenas permite evidenciar lo espaciosa y magnífica que es la hacienda de los Bárcena. Alrededor del lugar, se observa una fila de seis o siete automóviles modernos para la época, una motocicleta y algunos trabajadores encargados de regar las plantas. La entrada de la hacienda es extensa; las puertas, más grandes de lo habitual, están acompañadas por un gran candelabro colgante, maceteros de gran tamaño y tres hombres colocando luces en la fachada, uno de ellos subido a una escalera alta sostenida por los otros dos.

En la escena siguiente, se muestra la habitación donde se alojarán Sofía y sus hijos. El ambiente es considerablemente amplio. Las paredes están decoradas con cabezas disecadas de los perros que vivieron en la hacienda, cada una con su nombre inscrito en una placa de metal y montada sobre un pequeño tablero de madera.

Dentro del cuarto se observan dos camarotes medianos. Sobre uno de ellos hay una mochila pequeña con el logotipo de “Western Airlines”, y sobre el otro, un maletín con el de “KLM”. También hay dos camas individuales bien tendidas; una de ellas tiene una mochila con el isotipo de “Air France” y la otra, un maletín con el de “Lufthansa”. Ambas marcas hacen

referencia a reconocidas aerolíneas. Completan el mobiliario dos cómodas de madera, una lámpara, algunos juguetes con forma de avión y cobijas apiladas.

Este cuarto parece haber estado destinado a visitas o, posiblemente, a algún miembro de la familia aficionado a los aviones, quizá un piloto o alguien habituado a viajar. Para la época, ser piloto era símbolo de alto estatus económico, pues no todos contaban con los recursos para costear una carrera de ese tipo, ni para viajar en avión, medio de transporte considerado un lujo. Además, el arte y la decoración del ambiente reflejan el amor del propietario por sus mascotas, al punto de conservarlas disecadas como recuerdo en toda la habitación

Seguidamente, se muestra el pequeño lago y el bosque dentro de la hacienda. A su alrededor se aprecian árboles de gran tamaño, niños y perros corriendo, e incluso atravesando el lago. Sobre el césped, a modo de picnic, las nanas juegan con los más pequeños de la casa. El cabello claro y rubio de los niños contrasta con el de las nanas, recogido en trenzas.

A un lado, sobre una pequeña mesa, uno de los muchachos que trabaja en la hacienda ayuda a un hombre con lentes a cargar un arma. Otro hombre, vestido con saco y gafas oscuras, se acerca para observar y probar las armas; sobre la mesa hay tres pistolas. Muy cerca, se ubica una mesa larga repleta de licores, aperitivos, jarras, canastas con comida y varios coolers en el suelo.

Sofía y tres amigas lucen gafas de sol y botas altas. Están sentadas en círculo sobre sillas perezosas, disfrutando del licor servido en botellas personales de vidrio. En el centro, una pequeña mesa sostiene las copas de vino, tazas y un plato de porcelana con piqueos variados.

Junto al riachuelo, dos hombres vestidos con saco y pantalones formales, una mujer con guantes negros y una prima de Sofía acompañan al hombre que probaba las balas, animándola a

disparar. Todos lucen con gran porte, las mujeres llevan el cabello corto y lacio, mientras que los hombres visten chaquetas formales, pantalones anchos, gafas y sostienen un cigarrillo en la mano.

Ciertamente, este espacio es más que suficiente para afirmar que, aunque forma parte de la hacienda, resulta poco habitual por las actividades que allí realizan los adultos. Estas acciones reflejan la hombría, el poder y el estatus de los hombres que se encuentran cerca del lago. Por su parte, las nanas permanecen en el suelo, cuidando a los hijos de estos hombres y de las señoras que conversan animadamente en una redondela.

Posteriormente, se muestra una escena en la sala de la hacienda (Figura 24). En ella se observa un árbol de Navidad rodeado por cuatro venados disecados y una pequeña mesa de madera. Cerca de uno de los sofás, y sobre este, hay una botella de alcohol, un biberón a medio tomar, una lámpara pequeña encendida, un cenicero con colillas aún humeantes, una copa de licor y un plato a medio comer con una cuchara. También se aprecia una muñeca bebé en una mecedora de juguete.



(Figura 24)

Fuente: Fotograma de la película

Asimismo, se distingue un tocadiscos con vinilo de canciones en inglés, sofás largos, una gran chimenea, y altos libreros repletos de libros y tomos de colección. La sala cuenta con una

ventana alta cubierta con elegantes cortinas, cuadros familiares sobre la chimenea, y un venado disecado colocado en la parte superior de esta, además de otro de mayor tamaño en el extremo opuesto. Se observan también lámparas grandes sobre veladores junto a los sofás, otro árbol de Navidad, tres venados disecados más, una mesita baja con un nacimiento, minibares con licores, ceniceros y vasos. Las paredes y el piso presentan un acabado rústico.

En el exterior de la sala, y mediante un plano general, se muestra un pasadizo iluminado con velas y candelabros colgantes, así como maceteros colocados sobre las barandas. A continuación, se observa una puerta grande que divide la planta alta de la baja. En la parte inferior se encuentra una especie de sótano habilitado como un pequeño bar (Figura 25). En la entrada de este espacio, se aprecia un caño empotrado en la pared, uno que otro balde junto a este, y un pequeño altar con la imagen de Jesús rodeado de numerosas velas encendidas.



(Figura 25)

Fuente: Fotograma de la película

Dentro de este ambiente reducido, se ve una gran concurrencia de personas, presumiblemente trabajadores de la hacienda: mujeres con faldas y blusas largas, hombres con sombreros grandes, una pequeña orquesta, ancianos sentados —algunos fumando y disfrutando del espectáculo—, así como algunos niños que corren en la parte posterior. También se distinguen pequeñas mesas de madera con botellas de licor, jarras de vidrio, tazas y vasos de madera

rústicos. La decoración es bastante festiva, con algunos adornos colgando del techo. El piso es de cemento.

En suma, los elementos mencionados anteriormente, si bien evidencian la riqueza de la familia amiga de Sofía y la cantidad de personal a su servicio, también refuerzan las jerarquías sociales y de género que atraviesan los personajes. La planta alta se destina exclusivamente a la familia y sus invitados. Allí se desarrolla una celebración sofisticada, en un espacio lujosamente decorado, donde las habitaciones exhiben símbolos de estatus como maletines de aerolíneas internacionales. Este espacio elevado se asocia con lo refinado, lo exclusivo y el poder de las élites. En contraste, la planta baja concentra al personal a cargo de la hacienda. El ambiente es reducido, con mobiliario rústico, música popular y bebidas como el pulque (bebida originaria del Altiplano Central de México) en pequeños vasos de barro. Allí, los niños corren sin supervisión, mientras los adultos conviven de manera más desinhibida, en un entorno que evidencia lo popular y lo marginal frente a la opulencia de la planta alta.

Por tanto, la división espacial no solo organiza físicamente a las personas, sino que también traduce de manera simbólica la separación de clases: lo alto se vincula al poder y al dominio, mientras lo bajo queda asociado a lo marginal y lo servil. Además, en esta distribución el género juega un papel importante. Las mujeres trabajadoras, como Cleo y las nanas, permanecen relegadas al cuidado de los niños incluso en medio de la festividad. Los hombres, en cambio, ya sean miembros de la familia de los Bárcena o parte del personal de servicio, se ubican en los espacios de poder, ya sea exhibiendo armas o asumiendo un papel protagónico en la fiesta de Año Nuevo celebrada en el sótano de la hacienda.

En ese sentido, la hacienda actúa como un pequeño reflejo de la sociedad, donde el espacio deja ver al mismo tiempo las desigualdades de clase y de género.

4.4.4. Calles alrededor del cine *Metropolitan* y *Las Américas*

Existen dos escenas en particular que contrastan las calles exteriores de dos cines distintos, cada una con su propia atmósfera y contexto socioeconómico. La primera se sitúa frente al cine *Metropolitan* (Figura 26). Cleo y Adela, tras salir de una taquería, cruzan la avenida acompañadas por Fermín y su primo. La cámara muestra primero el exterior de la fonda: un espacio sencillo decorado con propaganda política de México y un cartel que anuncia tortas y tacos. En el interior, se observa un ambiente modesto con algunos cuadros, un televisor pequeño, sillas y mesas de madera, y una vitrina con refrescos. Cleo y Adela están sentadas en una de las dos barras del restaurante, comiendo. En las mesas cercanas, se encuentran una señora con sus dos hijos, otras personas al fondo, y un único mozo vestido de manera sencilla, con un mandil algo percutido. El ambiente de la taquería evoca una atmósfera tradicional mexicana, donde acuden familias a disfrutar de la comida típica del país.

Durante esta escena, el exterior del cine *Metropolitan* refleja un entorno bullicioso: numerosos vendedores ambulantes ofrecen helados y juguetes, mientras niños juegan y parejas caminan tomadas de la mano. La vestimenta es informal y común, lo que sugiere un espacio cotidiano y popular, propio de la cultura urbana mexicana.



(Figura 26)

Fuente: Fotograma de la película

Por otro lado, la escena en la que Cleo corre para alcanzar a Toño y su amigo se desarrolla en el exterior del cine *Las Américas* (Figura 27). Aquí, la avenida presenta un ambiente notablemente distinto y más sofisticado. La mayoría de las personas visten de manera formal, destacando las faldas en las mujeres y los trajes en los hombres. Los restaurantes cercanos exhiben una elegancia notoria, con mesas cubiertas con manteles blancos y copas, y mozos uniformados con camisas blancas y chalecos oscuros que refuerzan la formalidad del lugar. También se observan un banco, una librería y una sastrería de trajes elegantes. Muy cerca, dos hombres ofrecen rifas, mientras un lustrabotas atiende a un transeúnte.



(Figura 27)

Fuente: Fotograma de la película

Así, mientras el cine que Cleo visita con Adela, Fermín y su primo está vinculado a un entorno modesto y tradicional, característico de las clases populares, el cine *Las Américas* se ubica en una zona distinguida y ofrece un espacio más amplio, cómodo y pensado para el ocio y el espectáculo. Este contraste evidencia las diferencias económicas entre Cleo y la familia para la que trabaja: ella asiste a un cine reducido y sencillo, mientras los hijos de sus patrones disfrutaban de salas amplias, decoraciones cuidadas y asientos cómodos en una zona exclusiva.

La elección de cada cine refleja cómo la posición económica y social condiciona incluso los momentos de diversión. Los espacios que Cleo frecuenta —modestos y simples— contrastan con los diseñados para sus patrones, mostrando que incluso el ocio reproduce las jerarquías

sociales, las desigualdades económicas y culturales, y coloca a Cleo en un lugar subordinado dentro de su entorno cotidiano.



CONCLUSIONES

- La representación analizada en *Roma* evita recurrir a mecanismos habituales en los medios de comunicación, como la ridiculización o la exotización de determinados grupos sociales. En lugar de reproducir estereotipos que vulneran la dignidad de las personas, la narrativa opta por una mirada más sutil y soslayada, utilizando recursos visuales y sonoros que permiten exponer la condición de las trabajadoras del hogar de forma sugerida, sin necesidad de explicitarla directamente. Esta elección estética y narrativa contribuye a visibilizar una realidad muchas veces ignorada en el cine, y permite repensar la manera en que se construyen las identidades en el lenguaje audiovisual desde una perspectiva crítica y socialmente comprometida.
- La discriminación que sufre Cleo se expresa de forma silenciosa pero constante, especialmente a través del uso de los espacios, los silencios y las dinámicas cotidianas que la posicionan como una figura subordinada. La película no recurre a escenas explícitas de racismo, sino que lo representa mediante comparaciones entre personajes, situaciones y lugares: desde el insulto de Fermín (“pinche gata”) hasta la delimitación física de su presencia dentro del hogar. Cleo no puede estar en espacios cerrados o de uso familiar, y su circulación está restringida a las zonas “de servicio”. La cámara refuerza estas distancias, con encuadres fijos que la sitúan en planos secundarios o aislados, haciendo visible lo que muchas veces permanece invisible: su exclusión. Este tipo de discriminación racial y estructural se hace presente a través de lo cotidiano, naturalizado por quienes la ejercen y, en muchos casos, por quienes la padecen.

- La separación de los espacios habitados por Cleo y el personal de servicio respecto a aquellos ocupados por sus patrones revela una jerarquía social muy marcada, representada visualmente por la arquitectura de los espacios internos y externos de la casa, así como por el contraste entre lo precario y lo confortable. Escenas como la escalera exterior deteriorada frente a la solidez de la casa, el cuarto de Cleo y Adela, la azotea compartida por las trabajadoras del hogar, el baño de servicio en una esquina del patio y el bar en el sótano de la hacienda de los Bárcena muestran cómo el lenguaje audiovisual refuerza esta diferenciación y evidencia una forma sutil de discriminación. No se trata solo de escenarios, sino de recursos narrativos cargados de sentido: encuadres más estrechos, iluminación tenue y una atmósfera menos cálida acentúan visualmente las desigualdades de clase y poder, subrayando la posición subordinada de las trabajadoras dentro de la dinámica social de la casa, y la discriminación que sufren en ese sentido por parte de sus empleadores.
- En cuanto a los roles de género, Roma representa los estereotipos propios del contexto histórico en el que se sitúa el film. Cleo encarna un rol maternal, cuidadora, silenciosa y abnegada, mientras que figuras masculinas como Antonio o Fermín ejercen poder, autoridad y violencia, sin asumir responsabilidades afectivas ni familiares. Estas acciones refuerzan su posición subordinada dentro de la dinámica social y laboral. Estas relaciones evidencian un sistema patriarcal que subordina a las mujeres, validado por la naturalización del maltrato y la pasividad con que se reciben estas conductas. La discriminación de género se entrelaza, así, con la de clase y raza. El abandono de Cleo y Sofía por parte de sus respectivas parejas refuerza esta lógica: a pesar de sus diferencias sociales, ambas son vulnerables ante decisiones masculinas que las colocan

en una posición de desamparo. En ese contexto, *Roma* sugiere que la desigualdad de género atraviesa a todas las mujeres, más allá de su origen o estatus.

- La transformación de Cleo no puede entenderse como una evolución lineal, sino como una reacción acumulativa que se desencadena tras una serie de situaciones cargadas de dolor, frustración y silencio, las cuales están directamente relacionadas con su condición de mujer, de trabajadora del hogar y su etnicidad, factores que la ubican en un lugar subalterno frente a los demás. A lo largo de la película, el personaje parece no reaccionar abiertamente a lo que le ocurre, pero su emocionalidad se va cargando progresivamente. Es en el momento de crisis —el rescate de los hijos de su patrona en la playa— cuando se libera toda esa tensión contenida. Esta escena marca un punto de inflexión emocional, donde se manifiesta su fortaleza interna, aunque no implica un cambio radical en su posición social dentro de la dinámica familiar. Su acto de valentía resalta su fuerza, pero no transforma las estructuras que la relegan.
- *Roma* sugiere que, a pesar de los vínculos afectivos que Cleo desarrolla con la familia para la que trabaja, las estructuras sociales que sostienen la discriminación, la desigualdad y el racismo permanecen intactas. El abrazo entre su patrona y sus menores hijos en la playa no borra las fronteras de clase, ni la cercanía emocional reemplaza la distancia estructural. La película, entonces, no ofrece una redención total, sino una reflexión crítica sobre cómo, incluso en los gestos más íntimos, persisten las barreras de género, clase y etnicidad. La cotidianeidad —como elemento central del relato— permite evidenciar la posición subordinada de Cleo y cómo los roles de género, la discriminación y el racismo atraviesan de manera constante su vida, manifestándose en los espacios, las acciones y las relaciones con los demás personajes. En ese sentido, el

racismo no se muestra de forma directa o explícita, sino que se articula de manera interseccional con su condición de mujer y de trabajadora doméstica. Cleo es, ante todo, una mujer indígena y pobre, y es precisamente esta condición étnica la que determina y profundiza las demás desigualdades. De este modo, aunque el racismo no sea siempre evidente, constituye un trasfondo estructural que sostiene su subordinación y condiciona tanto las oportunidades que puede alcanzar como aquellas que le son negadas.



REFERENCIAS

- Aguilar, P. (2011). *Materiales didácticos para la coeducación: Construyendo contigo la igualdad 14* [Documento en línea]. Iturbrok. <http://igualdad.iturbrok.com/documentos/1449/materiales-did%C3%A1cticos-para-la-coeducaci%C3%B3n.-construyendo-contigo-la-igualdad-14/vuelve/>
- Alfaro, S. (2011). Los medios de comunicación y el racismo persistente. En *Pobreza, desigualdad y desarrollo en el Perú: Informe Perú 2010-2011* (pp. 117-123). Oxfam. https://www.servindi.org/pdf/Informe_peru_2010_2011.pdf
- Amar Rodríguez, V. M. (1994). La mujer en el primer lustro de la historia del cine: Referencias pictóricas del siglo XVIII y XIX. En C. Canterla (Coord.), *La mujer en los siglos XVIII y XIX: VII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo* (pp. 363–370). [Editorial si aplica], Cádiz, América y Europa ante la modernidad.
- Ambrós, A., & Breu, R. (2007). *Cine y educación*. Graó. <https://books.google.com.pe/books?id=Gi-PMsmShJ8C>
- Ames, P. (2011). Cultura y desigualdad: Discriminación, territorio y jerarquías en redefinición. En J. Cotler & R. Cuenca (Eds.), *Las desigualdades en el Perú: Balances críticos* (pp. 225–272). Instituto de Estudios Peruanos. https://www.academia.edu/9372678/Cultura_y_desigualdad_Discriminaci%C3%B3n_territorio_y_jerarqu%C3%ADas_en_redefinici%C3%B3n
- Arcos, S., Flórez, H., Montoya, M., & Palacios, D. (2016). *Los imaginarios de género configurados en la cultura escolar del colegio OEA: Una mirada desde el cuerpo, la subjetividad y el poder* [Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional. <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/783/TO-18963.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ardévol, E. (1996). *Representación y cine etnográfico* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona].

- Ardévol, E., & Muntañola, N. (Eds.). (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Universitat Oberta de Catalunya.
- Ardito Vega, W. (2014). *Discriminación y programas de televisión: Consultoría sobre estereotipos y discriminación en la televisión peruana* [Informe]. Consejo Consultivo de Radio y Televisión. <https://www.concortv.gob.pe/file/2014/investigaciones/07-consultoria-discriminacion-programas-tv-wilfredo-ardito.pdf>
- Ávila-Fuenmayor, F. (2006). El concepto de poder en Michel Foucault. *Telos: Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales*, 8(2), 215–234. <https://www.redalyc.org/pdf/993/99318557005.pdf>
- Badet Souza, M. (2011). *La construcción del imaginario social de la mujer brasileña en España: Análisis de la recepción mediática junto a estudiantes del 4.º ESO de Barcelona, Sabadell y Sitges* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. Dipòsit Digital de Documents de la UAB. <https://hdl.handle.net/10803/83947>
- Barthes, R. (1982). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI Editores.
- Barriga, A., Gomes, B., & León, J. (1998). Estereotipos, prejuicios y discriminación. En J. León (Ed.), *Psicología social: Una guía para el estudio* (pp. 179–200). Kronos.
- Bello, A., & Hopenhayn, M. (2001). *Discriminación étnico-racial y xenofobia en América Latina y el Caribe* (Series Políticas Sociales, N.º 47). Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/5987/1/S01050412_es.pdf
- Bello, A., & Rangel, M. (2000). *Etnicidad, “raza” y equidad en América Latina y el Caribe*. Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/31450/S008674_es.pdf?sequence=2
- Blanco, M. A. (2020). Racismo y lenguaje: Una perspectiva sociolingüística. *Sociológica (México)*, 35(101), 139–152. <https://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v35n101/2007-8358-soc-35-101-139.pdf>

- Bordwell, D., & Thompson, K. (2003). *El arte cinematográfico* (7.ª ed.). McGraw-Hill.
- Bosch, E., & Ferrer, V. (2013). Del amor romántico a la violencia de género: Para una coeducación emocional en la agenda educativa. *Revista de Currículum y Formación de Profesorado*, 17(1), 105–122. <https://www.redalyc.org/pdf/567/56726350008.pdf>
- Brauer, M., Klein, O., & Tindale, S. (2007). *The consensualization of stereotypes in small groups*. Université Libre de Bruxelles. Documento recuperado del repositorio institucional Di-fusion.
- Bruce, J. (2007). *Nos habíamos choleado tanto: Psicoanálisis y racismo*. Universidad San Martín de Porres.
- Calonge, S. (2006). La representación mediática: teoría y método. *Psicologia da Educação*, (23), 75–102. https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-69752006000200005
- Cámara de Diputados del Congreso de la Unión. (2003). *Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación*.
- Carbonell, M., García, R., Gutiérrez, R., & Rodríguez, J. (2007). *Discriminación, igualdad y diferencia política. Investigación y Análisis*. <https://www.corteidh.or.cr/tablas/27899.pdf>
- Castejón, M. (2004). Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres. *Berceo*, 147, 303–327. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1387383>
- Cebrelli, A., & Rodríguez, M. G. (2013). Algunas reflexiones sobre representaciones y medios. *Revista Tram[p]as de la comunicación y la cultura*, 76, 89–99.
- Chóez-Ortega, C. (2014). Causas de la discriminación racial en Latinoamérica: Reflexión teórica desde algunos conceptos sociales. *Revista Tecnológica ESPOL*, 27(2), 105–121. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/328135180_Causas_de_la_discriminacion_racial_en_Latinoamerica_Reflexion_teorica_desde_algunos_conceptos_sociales

- Cofre Ramos, D. F. (2015). *Análisis del lenguaje y las prácticas cinematográficas en el tercer cine. Estudio del caso La Hora de los Hornos: Neocolonialismo y violencia* [Tesis de licenciatura, Universidad Central del Ecuador]. Repositorio Institucional UCE. <https://dspace.uce.edu.ec/handle/25000/4860>
- Cook, R., y Cusack, S. (2010). *Estereotipos de género: perspectivas legales transnacionales*. Profamilia. Recuperado de https://www.law.utoronto.ca/utfl_file/count/documents/reprohealth/estereotipos-de-genero.pdf
- Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. (2013). *Ley Federal de Radio y Televisión*. Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión.
- Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED) & Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL). (2005). *Encuesta Nacional sobre Discriminación en México 2005 (ENADIS)*.
- Constitución Política del Perú. (1979). *Constitución para la República del Perú* [Vigente hasta 1993]. <https://www.tc.gob.pe/wp-content/uploads/2021/05/Constitucion-Politica-del-Peru-1993.pdf>
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. (1917). *Con reformas hasta 2024*. Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión.
- Cuesta, A. (2019). *Los estereotipos de género en el cine*. https://xn--peliculasparaensear-c4b.com/2019/03/estereotipos-genero/#_ESTEREOTIPOS_DE_GENERO_EN_EL_CINE
- Defensoría del Pueblo. (s. f.). *Vivir sin discriminación*. https://www.defensoria.gob.pe/areas_tematicas/vivir-sin-discriminacion/
- De Lauretis, T. (1989). *La tecnología del género* (A. M. Bach & M. Roulet, Trads.). En *Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction* (pp. 1–30). *Mora*, (2), 6–34.

- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no: Feminismo, semiótica y cine*.
<https://books.google.com.pe/books?id=4VEaRh1MpJUC>
- Delgado, C., & Plaza, J. F. (2007). *Género y comunicación*. Ediciones Fundamentos.
<https://books.google.com.pe/books?id=mpurzKmH-A0C>
- Díaz-Albertini, J. (2017, 1 de noviembre). Raza, etnia y aspiraciones. *El Comercio*.
<https://elcomercio.pe/opinion/columnistas/raza-etnia-aspiraciones-javier-diaz-albertini-noticia-470263>
- Dorival, R. (2018). *Discriminación en el Perú: Acercamiento bibliográfico* (Colección n.º 11). Fondo Editorial de la Universidad del Pacífico. <https://doi.org/10.21678/978-9972-57-402-3>
- Duque, C. (2016). Performatividad de género y política democrática radical. *La Manzana de la Discordia*, 5(1), 27–34. <https://doi.org/10.25100/lmd.v5i1.1527>
- Expansión. (2019, enero 22). *La carrera al Oscar de 'Roma', más costosa que la película*.
<https://expansion.mx/empresas/2019/01/22/la-carrera-al-oscar-de-roma-mas-costosa-que-la-pelicula>
- Fernández, F., & Martínez, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*.
<https://archive.org/details/FedericoFernandezManualBasicoDeLenguajeYNarrativaAudiovisual/page/n7/mode/2up>
- Field, S. (2005). *Screenplay: The foundations of screenwriting*. Delta-Random House.
https://campostrilnick.org/wp-content/uploads/2012/09/Syd_Field_-_El_manual_del_guionista.pdf
- Fraisse, G. (2003). *Del sexo al género: Los equívocos de un concepto*.
<https://books.google.com.pe/books?id=WsEnD2UyIgwC&printsec=frontcover>
- Freixas, R. (2005). *Cine, erotismo y espectáculo: El discreto encanto del sexo en la pantalla*. Paidós.

- Gall, O. (2021). Mestizaje y racismo en México. *Nueva Sociedad (revista)*, 292, 53–64.
<https://nuso.org/articulo/mestizaje-y-racismo-en-mexico/>
- Gamarnik, C. E. (2009). Estereotipos sociales y medios de comunicación: un círculo vicioso. *Question/Cuestión*, 1(23).
<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/826/727>
- Gamarra, L. (2010, 13 de octubre). *Cuando el cine es reflejo de la sociedad en la cual se produce*. *La Biblioteca Marquense*.
<http://blog.pucp.edu.pe/blog/labibliotecamarquense/2010/10/13/cuando-el-cine-es-reflejo-de-la-sociedad-en-la-cual-se-produce/>
- García-Canclini, N. (2000). Industrias culturales y globalización: Procesos de desarrollo e integración en América Latina. *Estudios Internacionales*, 33(129), 90–111.
<https://revistaei.uchile.cl/index.php/REI/article/view/14982>
- Gibson, J. (1974). *La percepción del mundo visual* (Trad. de la ed. original publicada en 1960). Infinito.
- Gila, J., & Guil, A. (1999). La mujer actual en los medios: Estereotipos cinematográficos. *Comunicar*, (12), 89–93. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=262538>
- Gómez Ramírez, M. (2013). Representatividad de la mujer en el cine: Un análisis del contexto hacia un imaginario social para el reconocimiento femenino. *All Topics Anthropology: Social Anthropology*, 27–40.
- Gómez Tarín, F. (2002). *El cine como reproductor de imaginarios: La doble trama de representación e imposición de un modelo genérico* [Tesis de doctorado, Universidad de Valencia].
- Gómez Tarín, F. (2012). El análisis filmico y el cine contemporáneo: ¿La era de la postmodernidad? *Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico*, (1), 7–31.
<http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/83809>
- González Gavaldón, B. (1999). Los estereotipos como factor de socialización en el género. *Comunicar*, (12), 49–54. <https://www.redalyc.org/pdf/158/15801212.pdf>

- González Matute, S. (2018). *Representación del racismo y los estereotipos étnico/raciales en la prensa escrita deportiva peruana en el 2014* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://tesis.pucp.edu.pe/items/91ccd36a-612d-4ff6-a7ca-f0852467f4b3>
- Gracia, M. A., & Horbath, J. E. (2019). Exclusión y discriminación de indígenas en Guadalajara, México. *Perfiles Latinoamericanos*, 27(53), 1–16. <https://doi.org/10.18504/pl2753-011-2019>
- Grimshaw, A. (2001). *The ethnographer's eye: Ways of seeing in modern anthropology*. Cambridge University Press.
- Hall, S. (1997). The work of representation. En S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (pp. 13–74). Sage. <https://estudioscultura.wordpress.com/2011/07/09/el-trabajo-de-la-representacion-de-stuart-hall/>
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación* (5.ª ed.). McGraw-Hill.
- Hidalgo, M., & Pineda, A. (2014). La lengua indígena como factor de discriminación en dos comunidades de Guerrero. *Fuentes Humanísticas*, 28(49), 13–34. <https://zaloamati.azc.uam.mx/server/api/core/bitstreams/a15cbf4c-c5b7-447d-ba64-1486b84e1a99/content>
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. (2023). *Día Internacional de la Lengua Materna 2022: Congreso Nacional del Tu'un Savi*. Gobierno de México. <https://www.inali.gob.mx/detalle/dia-internacional-de-la-lengua-materna-2022-congreso-nacional-del-tuun-savi>
- Islas Azaïs, H. (2007). Lenguaje y discriminación. En *Discriminación, democracia, lenguaje y género* (pp. 59–74). Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación. <https://www.corteidh.or.cr/tablas/27894.pdf>

- Iturriaga, E. (2016). Las élites de la Ciudad Blanca: Discursos racistas sobre la otredad. En F. Navarrete (Coord.), *Racismos en México* (pp. 255–277). Universidad Nacional Autónoma de México, CEPHCIS. <https://www.cephcis.unam.mx/wp-content/uploads/2020/04/14-elites.pdf>
- La carrera al Oscar de ‘Roma’, más costosa que la película. (2019, enero). *Expansión*. <https://expansion.mx/empresas/2019/01/22/la-carrera-al-oscar-de-roma-mas-costosa-que-la-pelicula>
- Laguarda, P. (2006). Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico. *La Aljaba*, 10, 141–156. https://www.researchgate.net/publication/262512990_Cine_y_estudios_de_genero_Imagen_representacion_e_ideologia_Notas_para_un_abordaje_critico
- Lamas, M. (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco Nueva Época*, 7(18), 1–25. <https://www.redalyc.org/pdf/351/35101807.pdf>
- Lamas, M. (2008). El género es cultura. *Euroamericano*. https://www.oei.es/historico/euroamericano/ponencias_derechos_genero.php
- Lindón, A. (2007). Diálogo con Néstor García Canclini: ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad? *EURE: Revista Latinoamericana de Estudios Urbano-Regionales*, 33(99), 89–99. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/eure/v33n99/art08.pdf>
- Lippmann, W. (1922). *Public opinion*. https://books.google.com.pe/books?id=aUh_HfZzEYsC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false
- López, A. (2006). *Estudio de las fuentes cinematográficas para la investigación y docencia de los procesos urbanos: Los barrios marginales de las ciudades españolas* [Tesis doctoral no publicada, Universidad de Alicante].
- Martin, M. (1996). El lenguaje del cine: Imagen, montaje y percepción. Editorial Independiente. https://estudis.uib.cat/digitalAssets/527/527262_martin_marcel.pdf

- Martínez, L. (2017, 18 de noviembre). Princesas a machirulos: Los estereotipos de género, a debate. *eldiario.es*. https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/femilenial/princesas-machirulos-estereotipos-genero-debate_132_3055047.html
- Martínez, M., & Moreno, R. (2016). ¿Fantasía o realidad? Estereotipos de género en el cine. En *Mujeres e investigación. Aportaciones interdisciplinarias: VI Congreso Universitario Internacional Investigación y Género* (pp. 437–444). Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/51816>
- Mendoza, H. (2015). *Racismo complaciente: (I) Lógicas de las representaciones sociales de los peruanos desde la agencia publicitaria* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/6691>
- Metz, C. (1968). *The imaginary signifier*. <https://books.google.com.pe/books?id=Yoh0JAzSBUsC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
- Meyer, L. (2020). Agenda ciudadana: Los pueblos indios y el problema nacional. En *Agenda ciudadana: Los pueblos indios y el problema nacional* (pp. 1–7). <https://lorenzomeyercossio.com/wp-content/uploads/2020/10/010301.pdf>
- Ministerio de Cultura del Perú. (2014). *Comunicación que no discrimina: Guía para comunicadores*. Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Cultura del Perú. (2017). *Discriminación étnico-racial en medios de comunicación: Diagnóstico situacional*. https://alertacontraelracismo.pe/sites/default/files/archivos/investigacion/Diagnóstico%20Situacional_Discriminación%20Étnico-Racial%20en%20Medios%20de%20Comunicación_2017.pdf
- Ministerio de Transportes y Comunicaciones. (2019). *La discriminación en los medios de comunicación en el Perú: Taller de sensibilización ConcorTV*. <http://www.concorTV.gob.pe/wp-content/uploads/2019/05/Presentacion-de-Violeta-Barrientos.pdf>

- Morales Romo, B. (2015). *Roles y estereotipos de género en el cine romántico de la última década: Perspectivas educativas* [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca]. Repositorio Institucional GREDOS. <https://gredos.usal.es/handle/10366/128238>
- Morenas, J. (2000). Islamofobia: Un nuevo término en el vocabulario de la exclusión. En *Informe anual 2000. Sobre el racismo en el Estado español* (pp. 126–130). Icaria.
- Moreno Feliu, P. (1994). La herencia desgraciada: Racismo y heterofobia en Europa. *Estudios Sociológicos*, (34), 49–73. <https://www.jstor.org/stable/40420257>
- Moreno, H. (2014). Reseña del libro *The invention of racism in classical antiquity*, de Benjamin Isaac. *Interdisciplina*, 2(4), 235–243.
- Moreno Suárez, F. (2019, 30 de octubre). Roma y Netflix: Ganando premios y rompiendo reglas. *AVANCA | CINEMA*, (10). Universidad Iberoamericana.
- Morgade, G. (2001). *Aprender a ser mujer, aprender a ser varón*. Ediciones Novedades Educativas.
<https://books.google.com.pe/books?id=8pCwpVjEtA0C&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
- Mulvey, L. (1975). *Visual and other pleasures*.
<https://books.google.com.pe/books?id=P6awCwAAQBAJ>
- Muñiz, C., Marañón, F., & Saldierna, A. R. (2014). ¿Retratando la realidad? Análisis de los estereotipos de los indígenas presentes en los programas de ficción de la televisión mexicana. *Palabra Clave*, 17(2), 263–293.
<https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/3205/1>
- Muñoz, D. (2004). Imaginarios de género. En C. García (Ed.), *Hacerse mujeres, hacerse hombres: Dispositivos pedagógicos de género*. Siglo del Hombre Editores.
<https://books.openedition.org/sdh/365?lang=es>
- Nahmad, A. (2007). Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes: México y Bolivia a través del cine y el video. *Latinoamérica: Revista de Estudios*

Latinoamericanos, (45), 105–130.
<https://doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2007.45.57392>

Nájera, S. (2019). Roma y la visibilización del trabajo doméstico. *Bordes*, (12), 37–43.
<https://publicaciones.unpaz.edu.ar/OJS/index.php/bordes/article/view/442>

Organización de las Naciones Unidas (ONU). (1948). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>

Orobitg, G. (2008). Miradas antropológicas: Relaciones, representaciones y racionalidades. Fotografía, cine y texto en el contexto de la historia de la antropología. *Documentos CIDOB. Dinámicas Interculturales*, (12), 51–84.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3049232>

Ortiz, C. (2018). Estereotipos femeninos en el cine de Hollywood. Estudio de caso: Películas premiadas en los Oscars (2007–2017) [Trabajo de fin de grado, Universidad de Sevilla].
<https://idus.us.es/handle/11441/78425>

Ortuño, E. (2007). Lenguaje y racismo. *Revista de la Academia Nacional de Letras*, (3), 77–84. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7173137>

Partida, J., Enciso, R., & González, S. (2010). La representación de la mujer en el cine mexicano con mayor audiencia del periodo 2000–2010. *Revista EducaTeConciencia*, 6(7), 89–101. <http://dspace.uan.mx:8080/jspui/handle/123456789/138>

Patrinos, H., & Psacharopoulos, G. (1994). *Indigenous people and poverty in Latin America: An empirical analysis*. World Bank.

Pérez García, Á. (2010). *La integración curricular del cine digital en la formación inicial de los maestros: Perspectivas didácticas y creativas* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Academia.edu. <https://www.academia.edu/98286484/>

- Pickering, M. (2001). *Stereotyping: The politics of representation*. https://www.researchgate.net/publication/248648711_Stereotyping_The_Politics_of_Representation
- Pickering, M. (2015). Stereotyping and stereotypes. <https://doi.org/10.1002/9781118663202.wberen046>
- Pintos, J. (1995). Orden social e imaginarios sociales. *Papers: Revista de Sociología*, 45, 101–127. <https://papers.uab.cat/article/view/v45-de-cea-naharro/0>
- Pintos, J. (2004). Inclusión-exclusión: Los imaginarios sociales de un proceso de construcción social. *Semata. Ciencias Sociales y Humanidades*, (16), 17–52. <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/4572>
- Pop, A. (2000). Racismo y machismo: deshilando la opresión. En M. Macleod & M. L. Cabrera Pérez-Armiñán (Comps.), *Identidad: rostros sin máscara* (p. 57).
- Posso, J. (2008). Mecanismos de discriminación étnico-racial, clase social y género: La inserción laboral de mujeres negras en el servicio doméstico de Cali. En *Pobreza, exclusión social y discriminación étnico-racial en América Latina y el Caribe* (pp. 335–373). CLACSO; Siglo del Hombre Editores. <https://trabajodomestico.org/wp-content/uploads/2013/09/11posso.pdf>
- Protzel, J. (2016). *Imaginarios sociales e imaginarios cinematográficos*. Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Pulecio Mariño, E. (2008). *El cine: Análisis y estética*. Ministerio de Cultura de Colombia, Dirección de Cinematografía. <https://www.studocu.com/es-mx/document/universidad-tecnologica-mesoamericana-sc/lengua-materna-i/el-cine-analisis-y-estetica/22850496>
- Quelal, D. (2015). El cine como medio de comunicación y los estereotipos de género en la representación de la mujer en las películas ecuatorianas *La tigre*, *El Facilitador* y *Sin otoño, sin primavera* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Ecuador]. <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/9023>

- Quaresma da Silva, M., & Ulloa, O. (2011). Masculinidades en Cuba: Legitimación de una dimensión de los estudios de género [Tesis doctoral, Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales].
- Ramírez, G., Piedra de la Cuadra, J., Ries, F., & Rodríguez, A. (2011). Estereotipos y roles sociales de la mujer en el cine de género deportivo. *Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*, 12(2), 82–104. <https://www.researchgate.net/publication/255950204>
- Rendón, J. (2013). El racismo en el Perú. *Libros Peruanos*. <http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000002178/El-racismo-en-el-Peru>
- Rey Martínez, F. (2011). La prohibición de discriminación racial o étnica en la UE y España: El caso de la minoría gitana. *Fundación Secretariado Gitano*. http://www.gitanos.org/upload/80/33/FERNANDO_REY_La_Prohibicion_de_Discriminacion_Racial_o_Etnica_en_la_UE_y_Espana.El_Caso_de_la_Minoria_Gitana.pdf
- Richard, N. (Ed.). (2010). *En torno a los estudios culturales: Localidades, trayectorias y disputas* (1.^a ed.). ARCIS/CLACSO. <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/coediciones/20100906011100/estudiosculturales.pdf>
- Romero, E. (2014). Breve historia del racismo en el Perú. *Hispanic American Historical Review*. <http://hahr-online.com/breve-historia-del-racismo-en-el-peru/>
- Ruíz-Bravo, P. (2003). *Identidades femeninas y propuestas de desarrollo en el medio rural peruano* [Tesis doctoral, Université catholique de Louvain]. Biblioteca de Ciencias Sociales, PUCP.
- Sánchez Capdequí, C. (1997). El imaginario cultural como instrumento de análisis social. *Política y Sociedad*, 24, 151–164. <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO9797130151A/25282>

- Santander, P. (2011). Por qué y cómo hacer análisis de discurso. *Cinta de Moebio: Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*, 41, 207–224. <https://doi.org/10.4067/S0717-554X2011000200006>
- Scott, J. (1990). El género: Una categoría útil para el análisis histórico. En J. Amelang & M. Nash (Eds.), *Historia y género: Las mujeres en la Europa moderna contemporánea*. http://fundacionhenrydunant.org/images/stories/biblioteca/derechos_economicos_sociales_culturales_genero/El%20Genero%20Una%20Categoria%20Util%20para%20el%20Analisis%20Historico.pdf
- Serret Bravo, E. A. (2004). Mujeres y hombres en el imaginario social: La impronta del género en las identidades. En M. I. García Gossio (Coord.), *Mujeres y sociedad en el México contemporáneo: Nombrar lo innombrable* (pp. 43–70). Tecnológico de Monterrey – Cámara de Diputados – Miguel Ángel Porrúa.
- Shotter, J. (1989). *El papel de lo imaginario en la construcción de la vida social*. En J. Ibáñez (Ed.), *El conocimiento de la realidad social* (pp. 95–109). Paidós.
- Solís, P., Krozer, A., Arroyo Batista, C., & Güémez Graniel, B. (2019). Discriminación étnico racial en México: una taxonomía de las prácticas. En J. Rodríguez Zepeda & T. González Luna Corvera (Coords.), *La métrica de lo intangible: Del concepto a la medición de la discriminación* (pp. 55–94). El Colegio de México.
- Soto, A. (2013). La crítica filmica feminista y el cine de mujeres. *Escena*, (36), 55–63.
- Suárez, R. (2020, marzo). 5 estereotipos que siempre hemos aceptado ver en el cine y la TV. *Bioguia*. Recuperado de https://www.bioguia.com/tendencias/estereotipos-cine-tv_30730116.html
- Stavenhagen, R. (2015). Racismo e identidades en el mundo actual. *INTERdisciplina: racismos*, 2(4), 229–234. <https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2014.4.47771>
- Székely, M. (2006). *Equidad y exclusión en México. Percepciones e implicaciones*. Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED).

https://www.conapred.org.mx/documentos_cedoc/Equidad_y_exclusion_en_Mexico_Miguel_Szekely.pdf

- UNESCO. (1969). *Cuatro declaraciones sobre la cuestión racial*. Recuperado de https://poblacionafroperuana.cultura.pe/sites/default/files/cuatro_declaraciones_sobre_la_cuestion_racial.pdf
- Valdiviezo, C. (2010). Del análisis de medios a las representaciones mediáticas. En A. Mattelart & M. Mattelart (Coords.), *Pensar los medios: Comunicación y teoría crítica* (pp. 103–122). CLACSO. <https://www.academia.edu/33339104/>
- Valega, C. (2019). *¿Des-estereotipando el derecho?: Análisis de la interpretación de la regulación de la publicidad comercial realizada por el Indecopi en casos de publicidad cuestionada por contener estereotipos de género considerados discriminatorios contra las mujeres* (Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú). Repositorio de la Pontificia Universidad Católica del Perú. http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/14005/Valega_Chicopoco_Des-estereotipando_derecho1.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Vargas Muñoz, A. (2015). Representaciones mediáticas de la participación política de la mujer. *Revista Electrónica Gestión de las Personas y Tecnología*, 8(22), 4–16. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/4778/477847104001.pdf>
- Vargas Benavente, R. (2016). *Del cholo de mierda al cholo power: Discriminación, prototipos y cambio semántico en el español del Perú* [Tesis de doctorado, Université de Montréal].
- Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (2008). *Principios de análisis cinematográfico*. Abada Editores.
- Vich, V. (2013). Desculturalizar la cultura: Retos actuales de las políticas culturales. *Latin American Research Review*, 48 (Special Issue), 129–139. <https://doi.org/10.1353/lar.2013.s001>
- Villa Sepúlveda, M. E. (2009). Los imaginarios sociales. *Uni-Pluriversidad*, 9(3), 82–91.

- Viveros Vigoya, M. (2007). Discriminación racial, intervención social y subjetividad: Reflexiones a partir de un estudio de caso en Bogotá. *Revista de Estudios Sociales*, 27, 106–121. <https://journals.openedition.org/revestudsoc/20003>
- Wieviorka, M. (1992). *El espacio del racismo*. Paidós.
- Taller de producción de mensajes. (2009). *Lenguaje audiovisual*. Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/tpm/bibliografia/bibliografia.html>
- Thompson, J. (1997). *Los medios y la modernidad: Una teoría de los medios de comunicación*. Paidós.
https://www.academia.edu/9543613/JB_THOMPSON_LOS_MEDIA_Y_LA_MODERNIDAD
- Zabala, M. (2008). *Pobreza, exclusión social y discriminación étnico-racial en América Latina y el Caribe*. Recuperado de https://alertacontraelracismo.pe/sites/default/files/archivos/investigacion/pobrezaexclusi%C3%B3n-y-discriminaci%C3%B3n-e%C3%B3nica-racial1_0.pdf
- Zamora Huamán, M. A. (2019). *Discriminación lingüística en un colegio particular del distrito de Los Olivos, provincia de Lima* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/16087>
- Zariquiey, R., & Zavala, V. (2007). Yo te segrego a ti porque tu falta de educación me ofende: Una aproximación al discurso racista en el Perú contemporáneo. En T. Van Dijk (Ed.), *Discurso y racismo en América Latina* (pp. 333–369). Gedisa.
https://www.academia.edu/15179669/Yo_te_segrego_a_ti
- ZonaDocs. (2020, junio 23). *Discriminación lingüística contra indígenas: La violencia de la que no se habla*. <https://www.zonadocs.mx/2020/06/23/discriminacion-linguistica-contra-indigenas-la-violencia-de-la-que-no-se-habla/>

Zurian, F. (2016). Héroes, machos o, simplemente, hombres: Una mirada a la nueva representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades. *Revista de Historia del Cine*, (34). Recuperado de <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/6325>



Bibliografía consultada:

- Alarcón, L. (2015). *Estereotipos de la mujer andina en los programas de humor de la TV peruana*. ConcorTV. https://www.concortv.gob.pe/file/2015/10-Estereotipos_de_la_mujer_andina_en_los_programas_de_humor_de_la_TV_peruana.pdf
- Anonymous. (2019). *Yalitza Aparicio da representatividad a mujeres indígenas de Oaxaca*. ProQuest. <https://www.proquest.com/docview/2184134231>
- Cassano, G. (2014). *Natacha: De la domesticidad a la agencia femenina. Representaciones de lo femenino en la telenovela peruana* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://tesis.pucp.edu.pe/items/8c22db84-4db1-4d68-9b01-bef60816e3df>
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film* (C. Losilla, Trad.). Paidós Ibérica. (Obra original publicada en italiano en 1990). https://books.google.com.pe/books/about/C%C3%B3mo_analizar_un_film.html?hl=es&id=yYxTof7oEJ0C&redir_esc=y
- Celis, N., Cuarón, A., & Rodríguez, G. (Productores), & Cuarón, A. (Director). (2018). *Roma* [Película]. Participant Media; Esperanto Filmoj.
- Dettleff, J. (2020). *La representación del conflicto armado interno en la cinematografía peruana de ficción post-conflicto, como huellas de la memoria cultural* [Tesis de doctorado, Pontificia Universidad Católica de Chile].
- Gabrielle, B., Monteiro, A., & Tarabal, F. (2019). História de vida em Roma. *Ergologia*, 21, 173-177.
- European Audiovisual Observatory. (2003). *Statistical yearbook* (Vol. 3). Council of Europe Publishing.
- Galán Fajardo, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. *ECO-POS*, 9(1), 58–81.

- García, F. (2019). Roma, olvidos y recuerdos (Alfonso Cuarón, 2018). *El Puente Rojo*, 2. <https://www.elpuenterojo.es/index.php/2019/01/27/roma-olvidos-y-recuerdos/>
- Gil, H. (2007). El enfoque etnometodológico en la investigación científica. *Liberabit*, 13, 89–91.
- Karam, T. (2019). Las conversaciones semióticas en *Roma* de Alfonso Cuarón. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 16(30), 101–111. <https://www.alaic.org/revista/index.php/alaic/article/view/1408>
- Marcantonio, C. (2019). Roma: Silence, language, and the ambiguous power of affect. *Film Quarterly*, 72(4), 38–45. <https://doi.org/10.1525/FQ.2019.72.4.38>
- Martin, A. (2018). Yalitza Aparicio, revelación de *Roma*: Me ilusiona que me consideren actriz. *ProQuest*. <https://www.proquest.com/docview/2132290399>
- Martinell, E. (2019). Reacciones ante *Roma* de Alfonso Cuarón: No sólo una película. *Diseminaciones*, 2(3), 179–198.
- Rojas, M. (2015). Tipos de investigación científica: Una simplificación de la complicada incoherente nomenclatura y clasificación. *Revista Electrónica de Veterinaria*, 16(1), 1–14.
- Salazar, A., & Solís, M. (2019). La blanquitud e industria cinematográfica “incluyente”: El caso de Yalitza Aparicio. *Segunda Época*, 23, 191–201.
- Solís, P. (2017). *Discriminación estructural y desigualdad social: Con casos ilustrativos para jóvenes indígenas, mujeres y personas con discapacidad*. CEPAL.
- Tablante, L. (2005). Representaciones sociales, medios y representaciones mediáticas. *Temas*, (12), 118–134. <http://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/temas/index.php/temas/article/view/256/265>
- Van Lierop, R.-L. (2019). *La representación de una mujer indígena de clase baja en Roma (2018) de Alfonso Cuarón* [Tesis de licenciatura, Radboud Universiteit Nijmegen].

Repositorio de la Universidad de Radboud. <https://theses.ubn.ru.nl/items/154ac42c-50ff-49b1-937e-7de00b4826f7>



ANEXO I: Ficha de análisis de escenas

ESCENAS	LUGAR	DESCRIPCIÓN	ESCENAS A CONSIDERAR	TIEMPO
1	CASA PATRONES	Cleo está realizando las labores de limpieza en la casa de sus patrones y se apresura para ir a recoger a Toño	-	00:01
2	EXTERIOR NIDO DE TOÑO	Cleo está recogiendo a Toño del nido. Se observa que, al igual que ella, hay otras empleadas domésticas que también recogen a los niños.	-	00:07
3	INTERIOR CASA PATRONES (sala - cocina y patio)	Cleo recibe una llamada de Fermín, pero la interrumpe para salir a abrirle la puerta a la mamá de su patrona, acompañada de los otros niños.	-	00:07:45
4	INTERIOR CASA PATRONES (Sala/comedor)	Cleo le da de comer a Toño cuando llega su patrona. Sofia entra a la cocina y apura a Adela para que le sirva su almuerzo. Luego, sale con el plato en la mano. Mientras Cleo continúa sirviendo, Sofia le indica que no le sirva postre a su hija "porque engorda".	-	00:09:10
5	EXTERIOR CASA PATRONES (azotea)	Cleo está lavando ropa mientras Toño y su hermano juegan cerca. Toño se molesta con su hermano, quien se va, y él se queda solo. Cleo aprovecha para conversar con Toño. En las azoteas vecinas, también se puede ver a otras empleadas lavando ropa, cumpliendo la misma labor doméstica.	Zona de la casa para las empleadas domésticas, no para integrantes de la familia de los patrones	00:10:13
6	INTERIOR CASA PATRONES (patio)	El patrón de Cleo llega a casa y sus hijos salen corriendo a recibirlo con entusiasmo. Mientras tanto, Cleo se queda en la entrada cuidando al perro para que no entre a la sala, manteniendo el orden como parte de sus responsabilidades en el hogar.	Antonio se muestra varonil, el hombre de la casa. Mientras es Sofia quien lo espera con los hijos y las empleadas cuidan al perro cuando él ingresa su carro.	00:13:19
7	INTERIOR CASA PATRONES (sala en el segundo piso)	Toda la familia está reunida viendo un programa cómico en la sala. Cleo sirve un postre al señor y luego recoge los platos sucios sobre una mesita. Se sienta en el piso, sobre un cojín, mientras el niño a su lado la abraza. Por un momento, Cleo disfruta del programa junto a ellos, pero su patrona la interrumpe y le ordena que le lleve un té al señor. Toño se queja al verla irse, y Cleo, sin decir nada, obedece y sale de escena.	Cleo no puede disfrutar un poco de la película. Sabe cuál es su función y al mínimo mandado de su patrona tiene que hacer lo que ella le diga.	00:15:50
8	INTERIOR CASA PATRONES (cocina)	Cleo deja los platos sucios en la cocina y Adela se encarga de servir el agua para el patrón.	-	00:17:00
9	INTERIOR CASA PATRONES (cuartos de los pequeños en el segundo piso)	Los niños están durmiendo en su cuarto. Cleo le canta a Sofi para que concilie el sueño.	Rol maternal de Cleo con los hijos de sus patrones	00:17:40
10	INTERIOR CASA PATRONES (pasadizo entre los cuartos de los niños y patrones)	Cleo sale del cuarto de Toño y Sofi, pasa por la sala apagando las luces y continúa su camino llevando los platos sucios. Al pasar por el dormitorio de sus patrones, Sofia, en medio de una discusión con su esposo, se levanta y cierra la puerta.	-	00:18:30

11	INTERIOR CASA PATRONES (todos los espacios del primer piso)	Cleo baja con los platos sucios y, mientras lo hace, aprovecha para ir apagando las luces de cada espacio de la sala, dejando la casa en silencio y penumbra.		00:18:56
12	INTERIOR CASA PATRONES (cocina/patio)	Cleo lava los platos sucios, sirve un vaso de agua, le da de comer al perro y luego sube a su cuarto para descansar.	Lo que dice de la división de los espacios en la casa. Mientras ellos viven dentro cómodamente. Adela y Cleo tienen un cuarto "fuera" de la casa, subiendo como a la azotea.	00:19:56
13	INTERIOR CUARTO CLEO Y ADELA	Cleo entra y ve a Adela planchando y apilando ropa. Luego, se pone su pijama. Adela enciende unas velas y ambas se preparan para hacer ejercicio en el piso.	Cleo y Adela adoptaron reglas para no incomodar a la mamá de Sofía, quien se molestaba cuando la luz estaba encendida en su cuarto.	00:20:38
14	EXTERIOR CALLE CDMX	Cleo y Adela cruzan la pista apresuradamente, compitiendo entre risas para ver quién llega primero a una fuente de soda.	-	00:21:55
15	INTERIOR FUENTE DE SODA	Adela le cuenta a Cleo una anécdota sobre un chico mientras ambas comen y toman gaseosa en la fuente de soda. De pronto, Fermín y su primo llegan para buscarlas. Todos salen juntos del lugar, y antes de irse, Fermín termina de beber lo que Cleo había dejado de su gaseosa.	-	00:22:30
16	EXTERIOR CINE	Fermín convence a Cleo de ir a otro lugar, mientras deja que Adela y un chico entren al cine. Cleo, algo dudosa, acepta acompañarlo.	Cleo es permisiva y acepta la propuesta de Fermín de ir a otro lugar más cómodo.	00:24:10
17	INTERIOR CUARTO DE HOTEL	Cleo está recostada en la cama mientras Fermín le muestra con entusiasmo sus habilidades en artes marciales. Él presume su destreza física con movimientos rápidos, firmes y algo bruscos. Luego, se acerca a Cleo y comienza a besarla.	La virilidad de Fermín al mostrarles sus dotes en las artes marciales. Cleo solo es observadora	00:25:00
18	INTERIOR CUARTO CLEO	Cleo está durmiendo. Suena la alarma y ella se despierta con cansancio. Se levanta de inmediato, empieza a bañarse y se alista	-	00:27:25
19	EXTERIOR PATIO	Cleo está secando su cabello y sacudiendo la sábana.	-	00:28:14
20	INTERIOR CUARTO SOFÍ	Cleo le está cantando para despertar a Sofí. Luego Cleo entra al cuarto de Paco para cambiarle el polo.	Rol maternal de Cleo	00:28:35
21	INTERIOR CASA PATRONES (sala comedor)	Sofí está desayunando con su abuela. Cleo prepara las loncheras. Luego, todos salen para ir al colegio.	-	00:29:55
22	EXTERIOR CASA PATRONES	Los niños salen apresurados para entrar al carro. Se van junto a la abuela.	-	00:31:04
23	INTERIOR CASA PATRONES (sala comedor)	Cleo le está dando de comer a Toño. Baja Sofía y ella continúa alimentándolo. El patrón baja con maletas y va a saludar a su hijo.	-	00:31:46
24	EXTERIOR CASA PATRONES	Cleo saca las maletas pesadas de su patrón a la calle	-	00:33:29

25	EXTERIOR CASA PATRONES (calle)	Sofía se aferra a su esposo, no quiere que se vaya. Regaña a Cleo por no limpiar el patio, le coge la mano, la suelta del hombro de Toño y se lleva molesta a su hijo al nido.	Sofía trata mal a Cleo. Su molestia con Antonio recae sobre ella e incluso tiene un acto brusco hacia Cleo.	00:34:00
26	EXTERIOR CASA PATRONES (patio)	Cleo está trapeando y limpiando las heces del perro.	-	00:35:55
27	INTERIOR SALA DE CINE	Cleo está besándose apasionadamente con Fermín, le dice que está embarazada y él le dice que saldrá al baño, pero no vuelve más.	Cleo está temerosa por la reacción de Fermín cuando le cuenta que está embarazada.	00:36:40
28	EXTERIOR CINE	Cleo se sienta a esperar en las gradas fuera del cine. Fermín nunca aparece.	Cleo está resignada a que Fermín no volverá más	00:40:00
29	EXTERIOR CASA PATRONES (patio)	Toño y Sofi están jugando con el granizo.	-	00:41:00
30	INTERIOR CASA PATRONES (sala)	Cleo le sirve café a Sofía, quien estaba conversando en la sala con su mamá. Le dice que quiere hablar con ella. Luego, Cleo llama a los niños por encargo de su mamá y sale a la lluvia para traerlos. Cuando regresan, Sofía les dice dónde pasarán la Navidad y que le escriban una carta a su papá porque tardará en volver a casa. Les comenta que familias con apellidos de alcurnia estarán en la posada. El niño se va a su cuarto a escribir su carta y le dice a Toño que pinte en la mesa con Sofi. Sofía se queda con Cleo a hablar en el sofá. Cleo, muy temerosa, le dice que está con encargo. Sofía la abraza y le da su apoyo. Cleo le pregunta si la va a correr y le dice que Fermín no da razón. Sofía le responde que la llevará al doctor. Toño se acerca y le soba la panza.	Cleo siente temor por la reprensión de su patrona; al decirle que está embarazada, piensa que la despedirán.	00:46:40
31	EXTERIOR CALLES CDMX	Sofía no sabe manejar y se queda atascada en medio de las calles mientras lleva a Cleo al hospital.	-	00:47:55
32	INTERIOR HOSPITAL	Sofía pregunta por la doctora, la encuentra y se la lleva a Cleo. Luego, va a saludar a otro doctor.	-	00:49:00
33	INTERIOR CONSULTORIO HOSPITAL	Cleo es revisada por la doctora en el consultorio.	-	00:50:05
34	EXTERIOR CONSULTORIO HOSPITAL	La doctora le recomienda a Cleo los cuidados que debe tener para su bebé. Luego, se encuentra con Sofía y le da las mismas indicaciones. Sofía manda a Cleo a dar una vuelta mientras ella conversa con su amigo, el doctor.	-	00:51:06
35	EXTERIOR SALA DE CUNAS DE BEBÉS	Cleo está viendo por la ventana a los bebés. De pronto, ocurre un terremoto. Todo se cae y un bebé resulta herido. Ella no se mueve, permanece inmutada.	-	00:52:17
36	INTERIOR CARRO DE SOFÍA	Los niños van hablando sobre la familia a la que llegarán, los Bárcena.	La misma familia acomodada comenta que su familia u otras personas son "gringos" y que les caen mal.	00:53:00

37	EXTERIOR HACIENDA DE LOS BÁRCENA	Cleo y los niños bajan del carro de Sofia. Los espera la familia de la casa. Ella va a saludar a la otra empleada, mientras Sofia y los niños se acercan a su familia. Son dos mundos diferentes. Mientras todos van entrando a la casa, las dos empleadas conversan y bajan las maletas.	Se observa una gran distinción entre las familias y las empleadas, evidente incluso al saludarse. Sofia, sabiendo del estado de gestación de Cleo, permite que sea ella quien cargue las maletas de la familia y las lleve a cada cuarto.	00:55:34
38	EXTERIOR HACIENDA DE LOS BÁRCENA	Los niños están jugando en el charco. Las familias conversan y comparten en medio del bosque.	Mientras las nanas y empleadas juegan con los más pequeños en el pasto, no muy lejos hay un grupo de hombres limpiando y probando artillería con uno de los empleados. Las señoras están sentadas en redondelas, en sillas. Luego, los hombres comienzan a disparar junto a una mujer, a la vista de todos los niños. El hijo mayor se muestra interesado en lo que están haciendo.	00:57:15
39	INTERIOR HACIENDA DE LOS BÁRCENA (sala)	Toda la familia está celebrando, mientras las nanas y empleadas cuidan a los bebés en el piso.	Las nanas y/o empleadas en el piso cuidando a los niños pequeños. Las familias festejando tomando y compartiendo entre ellos, luego empiezan a bailar.	00:58:55
40	EXTERIOR HACIENDA DE LOS BÁRCENA (pasillo)	Cleo y la otra empleada bajan por el pasillo hacia el sótano, donde hay un pequeño bar.	Diferencia en la ubicación de espacios dentro de la hacienda.	00:59:55
41	INTERIOR HACIENDA DE LOS BÁRCENA (bar)	Cleo y la otra empleada comienzan a hablar. Una señora la empuja y hace que Cleo derrame su bebida.	-	01:01:00
42	EXTERIOR HACIENDA DE LOS BÁRCENA (pasillo)	Cleo ve a lo lejos cómo un hombre intenta besar a Sofia, quien se molesta y le dice que no. Sofia ve a Cleo y va en busca del hombre. Desde la terraza, Cleo observa fuego en el fondo de la hacienda y se alarma. Los empleados de la hacienda sacan agua del pozo para apagar el incendio.	-	01:03:00
43	EXTERIOR HACIENDA DE LOS BÁRCENA (bosque)	Todos están apagando el incendio con baldes de agua, mientras la familia observa como espectadora, con copas en la mano, esperando que los empleados controlen el fuego.	Mientras algunos de las familias tratan de apagar el fuego con cubetas, como los pequeños, hay otros que están con copa en mano mientras ven que son los empleados los que tendrán que apagar el fuego. Ellos solo son espectadores.	01:06:00
44	EXTERIOR HACIENDA DE LOS BÁRCENA (bosque)	Los niños están jugando con el cuidado de las empleadas.		01:08:00
45	INTERIOR CASA PATRONES DE CLEO (comedor)	Los niños están comiendo en la mesa, acompañados de un amiguito, su abuela y su mamá. Llamen a Sofia, quien sube a contestar. Cleo, al escuchar que ella ya respondió, limpia el teléfono.	Adoptar hábitos de limpieza para con sus patrones. Por ejemplo, limpiar el fono cada que Cleo lo utiliza.	01:09:00

46	EXTERIOR CINE ROMA	Cleo sale con los niños y la abuela al cine. Afuera, el amigo ve a su papá salir corriendo con una joven, se molesta y dice que no es su padre. Cleo se queda observando.	-	01:13:00
47	INTERIOR BUS	Cleo va sentada en el bus, triste, junto a personas de apariencia humilde.	Diferencia de espacios	01:14:00
48	EXTERIOR CALLE RURAL	Cleo baja del bus en medios de charcos y calles sin asfaltar	-	01:16:00
49	EXTERIOR CASA PRIMO FERMÍN	Cleo pregunta por Fermín, el primo de este la trata de ayudar	-	01:17:00
50	EXTERIOR CANCHÓN DONDE JUEGA FERMÍN	Cleo baja del carro del primo de Fermín, Ramón. Se acerca junto a la gente a ver el entrenamiento de varios jóvenes.	-	01:25:00
51	INTERIOR CASA PATRONES DE CLEO (sala comedor)	La barriga de Cleo está grande. Sofía está hablando por teléfono, sale molesta y le da una cachetada a su hijo mayor, diciéndole “¿por qué me estás espiando?”. Luego le grita a Cleo por haber dejado al niño así afuera de la puerta y le dice: “¿No tienes algo mejor que hacer? ¡Lárgate!”.	Sofía trata mal a Cleo, quien no tiene culpa, y se enfada con ella por golpear a su hijo. Sofía no asume su propia responsabilidad.	01:26:00
52	INTERIOR CASA PATRONES DE CLEO (patio)	Cleo separa a los niños que estaban peleando. Sofía grita desde lo lejos.	-	01:29:00
53	EXTERIOR CASA PATRONES (patio)	Sofía llega ebria a la casa. Cleo la recibe sorprendida.	-	01:31:00
54	INTERIOR AUTO PATRONES	Cleo va con la mamá de Sofía y el chofer a hacer compras.	-	01:33:00
55	INTERIOR MUEBLERIA	Cleo está viendo artículos en la mueblería con la abuela. Llega Fermín causando disturbios, la apunta con un arma y Cleo rompe la fuente.	Violencia ejercida por Fermín hacia Cleo, ella está en gestación.	01:36:00
56	INTERIOR AUTO PATRONES	Cleo sale con la abuela y el chofer hacia el hospital. Hay tráfico, y Cleo se está desangrando en el auto. La abuela está rezando.	-	01:37:00
57	INTERIOR HOSPITAL (sala de espera)	Hay mucha gente esperando, y varias gestantes que aún no son atendidas sufren dolor. Gracias a la influencia y contactos de Sofía, Cleo puede entrar con facilidad y ser llevada a la sala de parto. Teresa se queda proporcionando los datos en recepción.	La red de contactos de la familia de los patrones de Cleo permite que ella sea atendida rápidamente, a diferencia de los demás pacientes que esperan afuera en la fila.	01:39:00
58	INTERIOR HOSPITAL (ascensor)	Entra corriendo al ascensor el esposo de Sofía preocupado por Cleo.	-	01:40:00
59	INTERIOR HOSPITAL (sala de parto)	Cleo sufre de dolor, la están atendiendo. En la sala hay más personas. El bebé de Cleo nace muerto.	-	01:46:00
60	INTERIOR CASA PATRONES	Mientras Cleo esta apenada por la muerte de su bebé. Sofía llega con un carro nuevo a su casa e invita a Cleo al paseo en la playa.	Sofía tiene poder adquisitivo para comprarse un carro, mientras que nada logra alegrar a Cleo tras la pérdida de su bebé.	01:51:00
61	EXTERIOR PLAYA	Bajan del carro y todos corren a la playa. Cleo no quiere meterse al agua porque no sabe nadar	-	01:53:00

62	EXTERIOR CALLE	Sofía les cuenta a sus hijos que su papá no volverá mientras comen.	-	01:57:00
63	EXTERIOR RESTAURANTE	Sofía y sus hijos están sentados comiendo helados mientras al costado están celebrando un matrimonio. Cleo está parada triste.	-	01:58:00



ANEXO II: Fragmentos seleccionados de Roma para análisis

Matriz de procesamiento de Instrumento: Análisis de contenido									
ESCENA	ESPACIO	PERSONAJES	RELACIÓN ENTRE LOS PERSONAJES		DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA	ACCIÓN DE CLEO	OBJETIVO/ DESEO DE CLEO	TEMÁTICA	OBSERVACIONES
			CON SUS PARES	CON SUS PATRONES / EXTERNOS					
1	Nido de Pepe	Cleo, Pepe, empleadas domésticas/nanas	Cuidado y protección de Pepe	No	Cleo recoge a Pepe del nido. Se observa a varias trabajadoras del hogar y/o nanas retirando a los pequeños, todas ellas con uniforme. Quienes no lo llevan parecen ser las abuelas o madres de los niños.	Cleo va saliendo del nido cogiendo la mano de Pepe.	Cuidar la integridad del hijo menor de sus patrones. Es una obligación subordinada	Maternidad / Diferencia de clases / Rol de género	Se distingue una clara diferencia entre las empleadas, que visten uniforme y llevan el cabello recogido con trenzas o media cola, y las madres o abuelas de los menores, que usan vestimenta casual y el cabello suelto. Como mujer, Cleo asume la 'obligación', al igual que las demás, de cuidar y proteger a los hijos de sus patrones. Además, en esa escena se evidencia que todas las personas encargadas de recoger a los pequeños son mujeres, sin importar su rol: empleadas, nanas, madres o abuelas.
2	Cocina patrones de Cleo	Cleo, Adela y el chofer	Compañeros de trabajo. Adela es con quien comparte funciones en el hogar.	No	Cleo entra a la cocina con los platos sucios y apura a Adela para que sirva los postres de los niños. En una pequeña mesa, Adela y el chofer de la familia almuerzan juntos	Cleo sostiene los platos sucios del almuerzo. Adela le entrega una bandeja con los postres para los niños.	Servir a la familia de sus patrones. Es una obligación subordinada.	Diferencia de clases / Rol de género	Se distingue el contraste entre los espacios destinados a la familia y a la servidumbre: mientras los patrones comen en el comedor, alrededor de una mesa grande, la servidumbre lo hace en la cocina, en una mesa pequeña. Cleo y Adela son las encargadas de cocinar y servir a sus patrones, tareas del hogar asumidas por las mujeres.

3	Azotea casa de los patrones	Cleo, Toño y Pepe	Enfocada en su trabajo no socializa con las demás empleadas domésticas que están en las azoteas de las casas adyacentes,	No	Cleo lava la ropa mientras canta. Paco sube jugando con Pepe; ambos discuten y Paco se retira. Pepe se queda conversando con Cleo, recostados sobre una superficie de cemento.	Cleo solo se queda mirando cuando Paco y Toño pelean. Luego cuando Pepe se va, ella va a hablar con Toño. Ambos se recuestan y hacen que están "muertos".	Cleo trata de seguirle el juego a Toño mientras ambos están recostados haciéndose los 'muertos'. Su rol subordinado la obliga a cuidar y entretener a los hijos de sus patrones.	Rol de género / Diferencia de clases	El espacio donde ocurren los hechos está destinado exclusivamente a las empleadas domésticas. Cleo lo sabe y les advierte a los niños que no pueden estar allí por órdenes de su madre. Entre sus obligaciones está lavar la ropa de la familia de sus patrones. Al igual que ella, otras mujeres en las casas vecinas también cumplen con esta labor.
4	Sala de los patrones	Cleo, Sofia, Antonio, Toño, Pepe, Paco y Sofi	No	Sabe sus límites y posición en la casa. Mantiene cierta distancia con sus patrones. Caso contrario, con el hijo mayor de ellos. Obedece las órdenes de su patrona.	Los señores de la casa y sus hijos disfrutan de un programa cómico. Antonio carga a Sofi mientras le entrega un plato sucio a Cleo, quien a su vez le da otro con postre. Sofia tiene a Pepe sentado sobre sus piernas. Cleo deja los platos a un lado y se acomoda sobre un cojín en el piso para ver el programa, mientras Paco la abraza. Al poco tiempo, Sofia le pide que prepare un té para Antonio. Cleo se levanta, recoge los platos sucios y se retira. Pepe se queja porque no quiere que ella se vaya. Su madre solo le da un beso en la frente, mientras lo tranquiliza diciéndole que Cleo regresará pronto.	Servirle a Antonio, recoger los platos y quedarse al menos un momento viendo la tv junto a los niños y sus patrones.	Cleo quiere quedarse viendo la televisión, pero por órdenes de Sofia tiene la obligación de llevarle un té a Antonio. Es una muestra de su rol subordinado frente a su patrona.	Diferencia de clases	Sofia nota que Cleo disfruta de la televisión, arrodillada sobre un cojín en un rincón, y segundos después la envía a preparar un té para su esposo. No le permite compartir con ellos una tarde en familia. Cleo sabe que debe obedecer las órdenes de su patrona y, como mujer, asume siempre la responsabilidad de servir a la familia.
5	Cuarto de Sofi y Paco	Cleo, Paco, Sofi	No	Cariño y dulzura con la única hija menor de sus patrones	Pepe ya está dormido. Cleo le canta a Sofi en mixteco y, al terminar, le desea buenas noches. Sofi le responde que la quiere. Cleo la arropa y sale del cuarto.	Cleo le canta y arropa a Sofi para que descansa bien	Tratar con cariño a los hijos menores de sus patrones.	Maternidad	Cleo es la madre sustituta y asume el rol maternal de los menores hijos de sus patrones. Como mujer, es la encargada de velar el sueño de los pequeños.

6	Cuarto de Cleo y Adela	Cleo y Adela	Complicidad y confianza con Adela. Cleo puede ser ella misma.	No	Cleo entra al cuarto con un vaso de agua, mientras Adela termina de planchar la ropa de los patrones. Cleo se va quitando la ropa para ponerse cómoda, y Adela aprovecha para apagar la luz y encender velas. De inmediato, ambas comienzan a hacer ejercicio.	Cleo entra al cuarto con un vaso de agua, se pone cómoda para descansar y luego a ejercitar con Adela en el piso.	Darse un tiempo para que haga ejercicio y cuide su salud física.	Diferencia de clases	El espacio donde duermen tanto Cleo y Adela está ubicada en la parte superior del patio y 'externa' a la casa de sus patrones. Para no incomodar a Teresa tienen que apagar las luces y usar velas cuando estén en el cuarto.
7	Cuarto de hotel	Cleo y Fermín	Fermín es pretendiente de Cleo. Están en un momento de intimidad. Cleo está muy ilusionada con él. Le impresiona los dotes que tiene Fermín para las artes marciales.	No	Cleo está en la cama mientras Fermín le muestra sus habilidades en artes marciales. Ella apenas habla. Luego, Fermín se le acerca y comienzan a besarse.	Mirar tímida e inocentemente a Fermín desnudo practicando artes marciales.	Sentirse amada y correspondida por Fermín.	Rol de género	Fermín demuestra ser un hombre con mucha virilidad, fuerza y disciplina. Cleo, callada e inocente.
8	Calle Roma-exteriores casa de los patrones de Cleo	Cleo, Sofía, Antonio y Paco	No	Sumisión y respeto por su patrona. Cleo calla y no reacciona ante los gritos de Sofía.	Cleo sube con dificultad las maletas de su patrón, quien sale apresurado, la ayuda y juntos cierran la maleta. Pepe se despide de su padre con un gran beso y abrazo, y Sofía también lo hace de manera efusiva. Al partir Antonio, Sofía se acerca a Cleo, le retira bruscamente la mano del hombro de Pepe, la regaña y se lleva a su hijo al kínder. Cleo queda atónita ante lo ocurrido.	Ayuda a guardar las maletas de Antonio en la maleta, se queda cuidando a Pepe mientras Sofía se despide de su esposo. Todo el tiempo ella no habla, aun cuando Sofía la molesta por no limpiar las heces del perro.	Cumplir el mandato de sus patrones: subir las maletas y quedarse cuidando de Pepe mientras Sofía se despide de su esposo.	Maltrato / Abandono	Sofía culpa y se desquita con Cleo por lo sucedido con Antonio. La regaña y quita bruscamente la mano del hombro de su hijo.

9	Cine	Cleo y Fermín	Cleo teme por el rechazo de Fermín, a pesar de ser su pretendiente o "pareja".	No	En el cine, Cleo se besa apasionadamente con Fermín. De pronto, interrumpe el beso y, temerosa y pensativa, le confiesa que está embarazada. Fermín, sorprendido, poco a poco la suelta y queda paralizado, hasta que le responde que está bien. Cleo, titubeante, repite que sí, que está bien. Él la besa en la frente y la abraza, pero segundos después le dice que irá al baño. Cleo, desconcertada, lo espera. La película termina y él nunca regresa. Ella sale sola de la sala, llevando en el brazo la casaca que Fermín olvidó.	Cleo se arma de valor y le cuenta de su embarazo a Fermín. Luego ella se inquieta cuando él va al baño. Se queda divisando constantemente si regresa pronto.	Cleo desea que Fermín se haga responsable y asuma su paternidad.	Violencia de género	Cleo, al igual que muchas mujeres, siente miedo de contarle a su pareja sobre su embarazo, pues teme que al hacerlo él la abandone y no asuma responsablemente su paternidad.
10	Exteriores hacienda	Cleo, Sofía, Paco, Toño, Pepe, Sofi, y los amigos de Sofía.	Viejas amigas que se ven después de mucho tiempo. Se saludan efusivamente.	No	Cleo y los niños bajan del carro de Sofía, donde los espera la familia de la casa. Sofía, junto a los niños, se dirige a saludar a los Bárcena, mientras Cleo se acerca a Benita. Cuando todos van entrando a la hacienda, las dos empleadas conversan entre sí y bajan las maletas.	Cleo baja las maletas de los niños y de Sofía. La otra empleada la ayuda a llevar todo el equipaje a la hacienda para instalarse.	Subordinada por el rol de empleada doméstica que tiene y debe de cumplir Cleo.	Diferencia de clases	Al llegar a la hacienda, todos bajan del auto. Inmediatamente, Sofía y sus hijos van a saludar a los Bárcena. Mientras tanto, Benita va a saludar a Cleo. Cada una de las partes saluda a sus pares.
11	Bosque de la hacienda	Cleo, la familia de Sofía y la familia de los amigos de Sofía.	No	Cuidar la integridad del hijo mayor de sus patrones.	Las nanas y empleadas juegan con los más pequeños en el pasto, mientras no muy lejos un grupo de hombres, junto a uno de los trabajadores, limpia y prueba artillería. Las señoras descansan en una redonda de sillas perezosas. De pronto, los señores comienzan a disparar junto a una de las mujeres, a la vista de todos los niños. El hijo mayor de Sofía, curioso por lo que ocurre, se acerca para observar; entonces, por indicación de Sofía, Cleo va a cuidarlo.	Cleo va a decirle que tenga cuidado a Toño, se pone tras él para cuidarlo.	Cuidar de la integridad de Toño. Es una obligación subordinada de sus patrones.	Maternidad / diferencia de clases	Mientras Sofía comparte amablemente con las mujeres de la hacienda, es Cleo la encargada de ver por el hijo de su patrona.

12	Sala hacienda	Cleo, la familia y amigos de Sofia, empleadas y nanas de la hacienda	No	Cuidar de los más pequeños en la hacienda.	Los amigos y familiares de Sofia celebran y comparten en la sala de la hacienda. En el piso, Cleo y otra nana cuidan a los más pequeños. De pronto, varios niños entran corriendo, seguidos por alguien disfrazado de oso. Todos se levantan a bailar formando una ronda. En ese momento aparece Benita para llevarse a Cleo; ella se resiste porque está cuidando al pequeño, pero finalmente es convencida y se va con ella.	Cuidar a un pequeño mientras sus padres están tomando y festejando con las demás personas.	Cleo tiene como obligación cuidar a los niños mientras los adultos festejan. Ella al igual que las otras nanas y/o empleadas domésticas están en la reunión para cumplir esa función.	Maternidad / diferencia de clases	Las nanas y empleadas domésticas, por su condición de mujeres, son siempre las encargadas de cuidar a los niños. Ningún padre ni otro hombre asume esa responsabilidad; ellos solo beben y bailan. Los lujos y la grandeza con que los Bárcena celebran el Año Nuevo contrastan fuertemente con la humilde y pequeña reunión de los empleados en el bar del sótano de la hacienda.
13	Bar hacienda - sótano	Cleo y Benita	Las personas del pueblo, posiblemente muchas de ellas empleadas en la hacienda de los Bárcena, comparten las mismas costumbres y tradiciones.	No	Cleo entra con Benita al bar, donde varias parejas celebran y bailan al ritmo de un conjunto de mariachis. Ambas se sientan en una mesa y Benita sirve dos vasos de pulque. Cleo se niega por su embarazo, pero Benita insiste. Justo cuando está por beber, una señora que bailaba cerca la empuja accidentalmente, provocando que Cleo suelte bruscamente el vaso.	Cleo se sienta con Benita para conversar. No quiere aceptar el vaso con alcohol que esta le ofrece. Por insistencia la convence. Cuando está por tomar una señora la empuja de casualidad y ella suelta abruptamente el vaso al piso.	Disfrutar y tener un momento fuera del trabajo para que ella al igual que los otros empleados de la hacienda puedan festejar a su manera el Año Nuevo.	Diferencia de clases	Cleo está en un lugar donde puede sentirse cómoda. Comparte por exigencia de Benita un vaso de pulque.
14	Interior bus	Cleo y pasajeros	Personas que van a visitar o viven en el pueblo donde Fermín practica artes marciales. No hay vínculo entre ellos.	No	Cleo viaja sentada junto a pasajeros de condición humilde. Los hombres llevan sombreros de paja y las mujeres el cabello recogido, algunas con sus hijos al lado. Un hombre sostiene en sus piernas un contenedor de pasteles, mientras otros cargan equipajes, bolsas de tela y costales tejidos.	Cleo está cabizbaja sentada al costado de un hombre con su equipaje. Va jugando con sus dedos hasta que llegue a su destino.	Cleo va en busca de Fermín para que este se haga cargo del hijo que está esperando.	Diferencia de clases	El ambiente, las personas y los rasgos de cada uno son característicos de las personas humildes y trabajadoras.

15	Exterior campo cancha	Cleo, Fermín, entrenador, mujeres y hombres del pueblo	De maltrato y violencia de Fermín hacia Cleo	No	<p>Cleo llega al lugar de entrenamiento donde está Fermín y se une a las mujeres y niñas que observan desde un costado. El entrenador hace demostraciones que los hombres siguen, y pronto algunas mujeres y niñas se animan también a intentar los movimientos. Al finalizar la práctica, Cleo ve a lo lejos a Fermín junto a un grupo de hombres. Ella lo llama, sus amigos lo molestan y él, algo incómodo, se acerca. Al verla, se acerca a ella. Cleo le reclama por su desaparición y le devuelve la casaca que había olvidado la vez que escapó del cine. Comienzan a conversar: Fermín va adelante y Cleo lo sigue. Él se justifica alegando falta de tiempo e interés.</p> <p>Cuando Cleo le confiesa su embarazo, Fermín lo niega, realiza un movimiento de artes marciales para intimidarla, le grita e insulta antes de marcharse. Cleo queda inmóvil, impactada por su reacción.</p>	Cleo espera que termine el entrenamiento de Fermín. Al verlo pasar, lo llama y comienza a hablar con él. Cuando le menciona su embarazo, Fermín reacciona con un brusco movimiento de artes marciales y le grita. Cleo queda inmóvil, atemorizada e impactada por su reacción.	Cleo quiere que Fermín se haga cargo de su bebé.	Maltrato	<p>Fermín trata despectivamente a Cleo, llamándola 'pinche gata', un coloquialismo utilizado en México para menospreciar a las empleadas domésticas. Como mujer, Cleo enfrenta la expectativa de que sea el hombre quien asuma la responsabilidad de su bebé. Sin embargo, Fermín, en su rol de 'macho alfa', la violenta y la agrede verbal y psicológicamente. Ante ello, Cleo manifiesta docilidad y vulnerabilidad, reflejando la desigual relación de poder entre ambos.</p>
----	-----------------------	--	--	----	---	--	--	----------	---

16	Interior sala comedor patrones de Cleo	Cleo, Pepe y Sofía	No	Sumisión y respeto por su patrona. Cleo calla y no reacciona ante los gritos de Sofía.	Cleo limpia la mesa de la sala mientras Paco baja sigilosamente y se sienta en el piso, frente al cuarto donde Sofía llora mientras habla por teléfono. Al verlo escuchando la conversación, Cleo le pide que se vaya, pero él no obedece. Sofía sale, lo empuja y, en un arranque de ira, le da una bofetada. Luego culpa a Cleo por haber permitido que Paco escuchara, aunque después abraza a su hijo y le pide disculpas. Aún ofuscada, Sofía continúa gritándole a Cleo.	Cleo limpia la mesa. Ve bajar a Paco y lo molesta por oír la conversación de su mamá. Cuando él no le hace caso, ella solo se queda mirándolo sin hacer más, y lo mismo cuando Sofía le grita.	Impedir que Paco escuche la conversación de su mamá.	Maltrato	Sofía le grita a Cleo a pesar de que ella sí le había advertido a Paco que no escuchara la conversación de su madre. Sin embargo, la única culpable termina siendo Cleo. Como patrona, Sofía no teme alzarle la voz, mientras que Cleo permanece en silencio y asume la culpa sin defenderse.
17	Interior mueblería	Cleo, Teresa, el chofer, Fermín, la vendedora de la tienda, los clientes y los manifestantes vándalos	Fermín quiere atentar contra la vida de Cleo y su bebé. Quiere acabar con toda relación que lo una con ella.	No	Teresa entra a la mueblería preguntando por una cuna, seguida de Cleo, que se sostiene la barriga. Una señorita las atiende cuando, de pronto, el chofer de la familia irrumpe corriendo y se dirige a la ventana para ver cómo se desata violentamente una protesta estudiantil. Los clientes se asombran al mirar la trifulca; algunos, muy asustados, lloran. De repente, una pareja entra huyendo de los paramilitares y pide ayuda, pero estos irrumpen, los encuentran y los asesinan sin piedad. Entre ellos está Fermín, quien al ver a Cleo le apunta con el arma, se paraliza y, presionado por sus compañeros, decide marcharse, conteniendo el impulso de matarla. Cleo, aterrada, rompe fuente.	Cleo todo el tiempo sostiene su barriga. Asiente con la cabeza cuando Teresa le dice si le gusta la cuna. Al ver a Fermín apuntándola se queda inmutada, no dice palabra alguna. “Luego, del miedo que le provoca el momento, Cleo rompe fuente.	Comprarle una cuna para su bebé con ayuda de Teresa	Violencia de género	Cleo es atentada por Fermín. Es tanta la impresión que produce en ella que se adelanta el nacimiento de su bebé.

18	Exterior playa	Cleo, Sofía, Toño, Paco, Pepe y Sofi	No	Madre sustituta que daría todo por salvar la vida de los menores hijos de sus patronos	<p>Sofía se dirige a arreglar la llanta de su auto y deja a Cleo al cuidado de los niños, advirtiéndoles que solo jueguen en la orilla y no se metan al mar. Apenas ella se va, los niños corren hacia el agua. Pepe regresa de inmediato y Cleo lo cubre con una toalla, sin dejar de vigilar a los demás desde lejos. Poco a poco los pierde de vista; cuando ya no logra verlos, corre y, sin pensarlo, se lanza al mar en busca de Paco y Sofi. Finalmente, logra salir con ambos en brazos. Sofía los recibe y le agradece a Cleo, mientras los niños, entre lágrimas, abrazan a Cleo. Entonces Cleo, también llorando, confiesa que no quería que su bebé naciera. Sofía le da un beso en la cabeza y todos le expresan cuánto la quieren.</p>	Correr hacia el mar para salvar la vida de Sofi y Paco	Cuidar de los niños. Objetivo subordinado por la de su patrona. Se queda a cargo de ellos.	Maternidad / Rol de género	Cleo demuestra ser una heroína. A pesar de no saber nadar, arriesga su vida por la de los menores hijos de Sofía. Lo asume como parte de su responsabilidad y por el cariño que le tiene a los niños.
----	-------------------	--	----	--	--	--	--	-------------------------------	---