

**Hacer visibles a las trabajadoras domésticas: estrategias cinematográficas en *Reimon* (Rodrigo Moreno, 2014) y *Parque vía* (Enrique Rivero, 2004)<sup>1</sup>**

Por Minerva Campos Rabadán\* y Julie Amiot-Guillouet\*\*

**Resumen:** Las trabajadoras y empleados domésticos han ocupado tradicionalmente un segundo plano en películas y otros relatos de ficción, una circunstancia que coincide con la desatención que este colectivo ha sufrido en el conjunto de las Ciencias Sociales. En el caso que nos ocupa, el de las ficciones cinematográficas, de manera imperceptible, casi invisible, estos personajes han realizado tareas destinadas al bienestar de sus empleadores y protagonistas de las historias. Sin embargo, en la producción más reciente de América Latina se ha producido un notable interés por las historias íntimas y cotidianas y los espacios domésticos que habría motivado la atención creciente hacia las y los empleados domésticos como personajes secundarios destacados e, incluso, como protagonistas. Este artículo analiza las estrategias narrativas y formales de dos películas clave: *Reimon* (Rodrigo Moreno, 2014) y *Parque vía* (Enrique Rivero, 2008) y el modo en que visibilizan a estos trabajadores en sus contextos particulares, los espacios que habitan o transitan y la relación con sus empleadores al tiempo que problematizan la cuestión misma de la representación. Ambas películas acompañan en sus recorridos cotidianos y en su trabajo a Ramona y Beto: las historias, los personajes, las estéticas y los tiempos de ambas son sintomáticas del cine de su tiempo y del lugar cada vez más visible y principal que los empleados domésticos ocupan en el cine contemporáneo y de América Latina.

**Palabras-clave:** cine latinoamericano; representación; trabajadores domésticos; cine argentino; cine mexicano; trabajo.

**Tornar visíveis as trabalhadoras domésticas: estratégias cinematográficas em *Reimon* (Rodrigo Moreno, 2014) e *Parque vía* (Enrique Rivero, 2004)**

---

<sup>1</sup> Este trabajo es el resultado de una estancia de investigación desarrollada por Minerva Campos Rabadán en Cergy-Paris Université en colaboración con la profesora Julie Amiot-Guillouet y asociada al grupo de investigación HÉRITAGES. Culture/s, Patrimoine/s, Créations (UMR nº 9022). Acción financiada por el Plan propio de investigación de la Universidad de Castilla-La Mancha, dentro de la convocatoria de estancias en universidades y centros de investigación en el extranjero para el año 2023.

**Resumo:** As trabalhadoras e os trabalhadores domésticos têm tradicionalmente ocupado o segundo plano em filmes e outras narrativas ficcionais, uma circunstância que coincide com a falta de atenção que este coletivo tem sofrido no conjunto das Ciências Sociais. No caso que nos ocupa, o das ficções cinematográficas, de forma imperceptível, quase invisível, estas personagens têm realizado tarefas destinadas ao bem-estar dos seus empregadores e protagonistas das histórias. No entanto, na produção mais recente da América Latina, tem havido um interesse notável por histórias íntimas e cotidianas e pelos espaços domésticos, o que teria motivado uma atenção crescente aos empregados domésticos como personagens secundários de destaque e, até mesmo, como protagonistas. Este artigo analisa as estratégias narrativas e formais de dois filmes importantes: *Reimon* (Rodrigo Moreno, 2014) e *Parque vía* (Enrique Rivero, 2008) e a forma como eles visibilizam esses trabalhadores nos seus contextos particulares, os espaços que habitam ou transitam e a relação com os seus empregadores, ao mesmo tempo que problematizam a própria questão da representação. Ambos os filmes acompanham Ramona e Beto em seus percursos cotidianos e em seus trabalhos: as histórias, os personagens, a estética e o tempo são sintomáticos do cinema de sua época e do lugar cada vez mais visível e principal que os empregados domésticos ocupam no cinema contemporâneo e na América Latina.

**Palavras-chave:** cinema latino-americano; representação; trabalhadores domésticos; cinema argentino; cinema mexicano; trabalho.

### **Making Domestic Workers Visible: Film Strategies in *Reimon* (Rodrigo Moreno, 2014) and *Parque vía* (Enrique Rivero, 2008)**

**Abstract:** Domestic workers have traditionally occupied secondary roles in films and other fictional narratives —a circumstance that parallels the neglect this group has suffered within the Social Sciences. In cinematic fiction, such characters have often carried out tasks, often imperceptibly, that serve the well-being of their employers and the protagonists. In recent Latin American cinema, however, there has been a growing interest in intimate, everyday stories and domestic spaces, leading to an increased focus on domestic workers as prominent secondary characters and even as protagonists. This article examines the narrative and formal strategies of two key films—*Reimon* (Rodrigo Moreno, 2014) and *Parque vía* (Enrique Rivero, 2008)—and explores how they render these workers visible within their particular contexts: the spaces they inhabit, their relationships with their employers, and the broader question of representation itself. Both films follow Ramona and Beto in their daily lives and work, revealing through their stories, characterization, and aesthetics the increasingly visible and significant role that domestic workers occupy in contemporary Latin American cinema.

**Key words:** Latin American cinema; representation; domestic workers; Argentinean cinema; Mexican cinema; labour.

**Fecha de recepción:** 10/03/2025

**Fecha de aceptación:** 16/09/2025

## Introducción

Las trabajadoras y empleados domésticos han permanecido durante siglos en un discreto, a veces invisible, segundo plano en las sociedades de su tiempo y han sido relegados a ese mismo lugar en el ámbito de la representación cultural. En los últimos años se observa, sin embargo, un cambio de tendencia evidenciado por la publicación de informes oficiales y críticos sobre el trabajo doméstico remunerado (Valenzuela y Mora, 2009), la atención y desarrollos particulares para este sector en el marco de las legislaciones estatales y la Organización Internacional del Trabajo (OIT)<sup>2</sup>, la reivindicación como objeto de estudio desde las Ciencias Sociales (Pérez y Canevaro, 2016; Borgeaud-Garciandia y Lautier, 2011; Brites, Tizziani y Gorbán, 2013) o la representación de fenómenos, tipos y dinámicas propias de esta actividad en producciones culturales diversas. Este último punto es la clave de nuestra propuesta sobre el caso cinematográfico, un campo en el que las representaciones de trabajadores domésticos han aumentado durante los últimos años favoreciendo, a su vez, un mayor número de publicaciones especializadas sobre este particular. Entendemos estas cada vez más numerosas películas en sintonía con una creciente atención generalizada al trabajo doméstico y las

---

<sup>2</sup> “En 2011 fueron aprobados en el seno de la OIT el Convenio 189 sobre las trabajadoras y trabajadores domésticos y la Recomendación homónima 201, lo que supuso todo un acontecimiento histórico. Con tales normas se persigue culminar con una reivindicación lejana, la de dotar al empleo doméstico de un estatus y con ello procurar que el trabajo decente también incluyera al que se presta de forma remunerada en el hogar familiar de otras personas” (Domínguez Morales 2020).

consideramos una contribución desde el campo cinematográfico a debates que exceden los marcos de la representación y la producción cultural.

Nuestro artículo analiza de qué manera algunas tendencias de la ficción contemporánea en América Latina están favoreciendo la presencia de trabajadores domésticos en las historias de ficción, haciendo visible el colectivo y su labor a partir de estrategias de puesta en escena que son también sintomáticas del cine de su tiempo. Lo hace a partir de dos estudios de caso especialmente significativos, aunque poco estudiados hasta ahora: *Reimon* (Rodrigo Moreno, 2014) y *Parque vía* (Enrique Rivero, 2008).

La elección responde a que estos dos títulos se centran en la jornada laboral y el trabajo físico de sus respectivos protagonistas, excluyendo casi por completo sus interacciones con los empleadores —a diferencia de otras películas citadas en las siguientes páginas— y limitándolas a situaciones que subrayan problemáticas y tensiones de especial relevancia. En estos dos títulos, se invierte el régimen tradicional de visibilidad en la medida en que son los empleadores y sus historias las que pasan a un segundo plano, casi invisible. La protagonista de *Reimon* es Ramona: vive en el conurbano bonaerense y se desplaza cada día en transporte público a los apartamentos en los que trabaja en el centro de la ciudad. La película la muestra en su tiempo de ocio-descanso, en sus trayectos de ida y vuelta y en las tareas que desempeña en casa de Eduardo, con quien nunca coincide, y en otro departamento en el que vive una pareja joven. El personaje principal de *Parque vía* ha trabajado durante tres décadas como interno para una familia en una casa que ahora está a la venta; Beto sigue residiendo en ella, él solo, y ocupándose del mantenimiento en una configuración narrativa que excluye a los (ex) empleadores de manera más radical aún. Las interacciones con otros personajes, consigo mismos y con los espacios que recorren o habitan, así como los argumentos y la puesta en escena de ambas películas subrayan las particularidades del empleo doméstico y las tensiones de clase que pone de

manifiesto la relación desigual de los protagonistas con los otros, con el tiempo y con el espacio.

La hipótesis de este estudio es que algunas de las características más notables de la producción reciente en América Latina —los espacios privados, las historias cotidianas, las tramas mínimas y los tiempos lento— han favorecido la presencia de los trabajadores domésticos en las ficciones a la par que iban cobrando visibilidad en los espacios y debates públicos en América Latina, convirtiéndose en un foco de atención tanto de los discursos como de las representaciones. Haciéndolos más visibles, cuando son secundarios, y convirtiéndolos en protagonistas de historias como las que presentan *Reimon* y *Parque vía*. El artículo analiza de qué manera estas dos películas muestran, a veces en un sentido literal, y problematizan el trabajo doméstico remunerado desde el doble punto de vista colectivo-social e individual-íntimo. Lo hace a partir de debates compartidos con otras aproximaciones desde las Ciencias Sociales, situando el discurso cinematográfico como propio de la disciplina general (Boukala y Laplantine, 2006).

### **Un colectivo numeroso y tradicionalmente invisible**

El trabajo doméstico remunerado es una actividad económica que, aunque ha visto reducido su peso porcentual entre los diferentes tipos de empleo en América Latina, representa un 4,2% del total, casi un 10% en el caso de las mujeres<sup>3</sup>. Es esta cuestión de género y el hecho de ser un sector notablemente feminizado uno de los motivos que explicarían la poca atención que ha recibido tradicionalmente este tema en cualquiera de sus dimensiones. Habrían contribuido a minimizar el interés, igualmente, la poca presencia de trabajadores y trabajadoras domésticas en el espacio público, el desarrollo de

---

<sup>3</sup> “En los últimos veinte años, el peso del Trabajo Doméstico Remunerado (TDR) en relación al empleo total se ha reducido en América Latina. Datos para 18 países de la región, dan cuenta que esta proporción pasó desde un 4,8% en el año 2000 a un 4,2% en 2019, el año previo a la pandemia (gráfico 4). Esta caída se explica básicamente por la reducción de la proporción de trabajo doméstico remunerado en el empleo femenino que pasó de 11,7% a 9,6% entre 2000 y 2019 [...]” (Gontero y Velásquez Pinto 2023).

su labor en los espacios privados e íntimos<sup>4</sup> y el alto porcentaje de actividad informal o autónoma dentro del sector (Lautier, 2002).

La idea y el propio concepto de invisibilidad en torno al trabajo doméstico remunerado y quienes lo llevan a cabo son una constante. Son habituales las menciones a una actividad que "permanece virtualmente invisible a los ojos públicos" (Miranda, 2009), a trabajadores que están "massivement présentes et étonnamment invisibles" (Destremau y Lautier 2002, 249), así como al reducido número de estudios sobre esta actividad laboral en el ámbito académico, que estaría "afectado por la misma invisibilidad que lo caracteriza [al trabajo doméstico] en la cotidianidad" (Brites, Tizziani y Gorbán, 2013: 227).

Si bien el cine es considerado por las Ciencias Sociales un medio para "visibiliser l'invisible" (Ellena, 2022) o que "contribuye a ensanchar el dominio de lo visible" (Sorlin, 1977 [1985]: 62), las y los especialistas han señalado con frecuencia la escasa representación del colectivo y el trabajo doméstico también aquí<sup>5</sup>. Es interesante recuperar la reflexión de José Enrique Monterde a propósito de la poca presencia del trabajo y la actividad profesional en el cine de ficción:

Eso no quiere decir que la actividad productiva esté ausente de los films, pero sí que ésta aparezca solamente en relación a otros aspectos, como telón de fondo. Comúnmente vemos a los personajes trabajando, pero solo como faceta complementaria o justificativa de otras actividades que se constituyen en el meollo de la atención fílmica. [...] No hay que olvidar por otra parte que ese aspecto se inscribe en una concepción aún más global, según la cual el cine como forma ideológica colabora tanto en la segregación entre la vida

---

<sup>4</sup> A este respecto, ver también (Goldsmith 1998, Pérez y Canevaro 2016).

<sup>5</sup> No podemos dejar de mencionar la notable falta de una perspectiva de género en los primeros trabajos dedicados a cine y trabajo o trabajadores (y trabajadoras) en el cine, así como la consideración inicial de las tareas domésticas en el marco de las responsabilidades privadas y domésticas, dejando fuera de los corpus de análisis películas en las que se reflejara el trabajo doméstico en su forma asalariada.

productiva humana y su vida “privada”, separación base del actual sistema de explotación, como también en la ocultación de la realidad de la vida cotidiana, a través en este caso de su capacidad fantaseadora y visionaria (Monterde, 1997: 9-10).

Por su parte, Rachel Randall señala como una intervención política el hecho de que ficciones y documentales como los que analiza en *Paid to Care. Domestic Workers in Contemporary Latin American Culture* (2024) dirijan la atención de la audiencia al trabajo doméstico remunerado y a los individuos que lo desempeñan. En el caso de los documentales, además, alude al carácter espectral de algunas representaciones, lo que conecta con la idea de sujetos que son ligera o mínimamente perceptibles en el espacio público, pero también en el espacio doméstico y privado a ojos de sus empleadores:

I suggest that all the documentaries analyzed in this chapter<sup>6</sup> are characterized by the depiction of spectral (or ghostly) domestic employees because paid domestic work has not been properly accounted for by traditional capitalistic economic models. By redirecting the audience’s attention to paid domestic work and to the individuals who undertake it, the documentaries constitute a political intervention (Randall, 2024: 131).

### **Antecedentes: trabajadoras y empleados domésticos en el cine de América Latina**

En los últimos años, ha crecido la presencia de trabajadoras y trabajadores domésticos en el cine de América Latina (Veliz, 2015; Kratje, 2017). Destacan las publicaciones que ponen en el centro la desigualdad entre empleadores y trabajadores y el modo en que esta diferencia se convierte en el eje principal de las historias y, muchas veces, de la puesta en escena. Una de las líneas de fuerza que señalan Elizabeth Osborne y Sofía Ruiz-Alfaro en su introducción a *Domestic Labor in Twenty-First Century in Latin American Cinema* (2020) tiene

---

<sup>6</sup> Incluye en esta categoría *Reimon*, aunque señala su narrativa ficcional (Randall, 2024: 142).

que ver con la diferencia que afecta al estatus y las relaciones de poder entre empleadores y empleados e, igualmente, a los vínculos personales o afectivos que existen entre ellos, a las dinámicas que se producen en el interior del hogar y al sentido de pertenencia a o exclusión de la unidad familiar. En los diferentes capítulos de *Domestic Labor*, las autoras definen estas tensiones en términos de “ambigüedad emocional” (Osborne, 2020: 54) o centran el análisis en aspectos que ponen de manifiesto la “negociación constante entre distancia y proximidad física y emocional” (Cortez Minchillo, 2020), a veces, a través de las interacciones con la comida (Vázquez, 2020).

Estas mismas relaciones desiguales han sido abordadas por autoras como Deborah Shaw, en su caso, desde la condición de clase de las y los personajes protagonistas de *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) y *El niño pez* (Lucía Puenzo, 2009). Una cuestión clave para interpretar estas y otras historias como *Hilda* (Andrés Clarión, 2014), *Una segunda madre / Que Horas Ela Volta?* (Anna Muylaert, 2015) o *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), que también estudia Deborah Shaw (2017). Encontramos acercamientos desde esta misma perspectiva a títulos como *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004) y *La nana* (Sebastián Silva, 2009) en el trabajo de Mariano Veliz (2015); o a los documentales *Las dependencias* (Lucrecia Martel, 1999) y *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), en el de Julia Kratje (2017).

Asimismo, otras publicaciones se apoyan en las tensiones empleador-empleado para enfrentar los relatos audiovisuales a cuestiones histórico-políticas o de género. En su trabajo sobre *La llorona* (Jayro Bustamante, 2019), Julie Amiot-Guillouet analiza el creciente protagonismo que tienen en la película, a medida que avanza la trama, los empleados domésticos como una estrategia para presentar los vínculos de la familia empleadora —y del patriarca, doble ficcional del general Efraín Riós Montt— con las masacres perpetradas contra las poblaciones indígenas en Guatemala en los años 1980 (Amiot-Guillouet, 2021). En el segundo caso, la raza y el género son dos ejes

de análisis clave para acercarse a *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) y la historia de dos mujeres, empleadora y empleada, que se ven abandonadas por sus parejas en sus diferentes contextos, posiciones de clase y responsabilidades (Blizzard, 2022). En argumentos como este, la cuestión de género atraviesa las clases. Por otro lado, el hecho de que la empleada sea y no sea parte de la familia para la que trabaja es algo que con frecuencia se presenta de manera ambigua, subrayando así esa tensa (e invisibilizada) relación desigual que los une y que es siempre desigual, aunque se construya en términos de afectividad.

Igualmente, son de referencia las publicaciones que han señalado la cuestión de clase en el propio hecho cinematográfico:

It is worth noting that for several of the films of the domestic service cycle — documentaries like *Santiago*, *Paulina*, *Empleadas* y *Patrones*, *Doméstica* and fiction films like *Parque vía*, *Criada*, *Batalla en el cielo*— the servant role is played by the director's actual servant (or family servant). Even when that is not the case, the character is often based on a real figure from the director's life (as is the case with *Roma*) (Aguilera Skvirsky, 2020: 7).

En algunos estudios se omite, pero, en otros, como en el citado, se destaca la relación jerárquica entre empleados y empleadores en la producción cinematográfica misma a partir de los vínculos personales o laborales que conectan personajes e historias de la ficción con los cineastas e intérpretes. Es este el caso tanto de *Reimon* como de *Parque vía*. En la primera, Marcela Días, que interpreta a Ramona / Reimon, trabaja en la seguridad del edificio donde reside la madre del director y con anterioridad se había desempeñado como trabajadora doméstica (Kratje, 2015). En *Parque vía*, Nolberto Coria interpreta a Beto y Tesalia Huerta a la propietaria de la casa; la segunda es la madre del director, el primero, había trabajado durante décadas en casa de la abuela de Rivero (Ugarte Undurraga, 2017).

Salvo casos en los que, como en *Nuevo orden* (Michel Franco, 2020), los trabajadores subvienten el orden establecido por medio de la violencia y el radicalismo, lo habitual es que la relación de desigualdad se mantenga, aunque a veces estas películas presenten historias de empoderamiento o desestabilicen en algún sentido las jerarquías existentes (Amiot-Guillouet, 2019). Como expone María Francisca Ugarte en su estudio de *Parque vía “A pesar de que el cuestionamiento y empoderamiento desestabilizan las jerarquías de poder, no logran invertirlas definitivamente, preservándose el colonialismo en el interior de esta actividad”* (Ugarte Undurraga, 2017), comentario que podemos extender al caso de *Reimon*, aunque en el primer caso se puede observar una forma de colonialidad interiorizada ya que la labor doméstica se mantiene más allá de la salida definitiva de los empleadores.

#### **Estrategias del cine reciente para sacar a la luz lo que casi era invisible**

Estos personajes siempre han estado, han permanecido en un segundo plano de las historias y de la puesta en escena, adoptando tradicionalmente una “dimensión eminentemente ‘invisible’” (Amiot-Guillouet, 2019: 78). En algunos casos, su creciente presencia se ha relacionado con la preeminencia de los espacios domésticos como localizaciones habituales en los títulos de los novísimos cines latinoamericanos (Campos Rabadán, 2023: 44). Otros especialistas señalan como, en la incorporación de lo que llaman “figuras periféricas” en el cine contemporáneo, las “mucamas” o las “nanas” presentan un enorme interés en tanto que “se trata de personajes atravesados por vectores identitarios que se interseccionan: son mujeres, generalmente indígenas y con un bajo estatus socioeconómico” (Vázquez Rodríguez y Zurián, 2022: 103).

Partiendo de su relativa invisibilidad en los relatos, este trabajo considera la dimensión política de algunas estrategias narrativas y formales que, en la producción más reciente, han dirigido la atención hacia el interior de los

hogares y han favorecido el protagonismo de los trabajadores domésticos. En sus publicaciones, autores como Mariano Veliz o Carolina Urrutia han destacado la “relevancia política-pública” que puede tener la “dimensión íntima-doméstica” (Veliz, 2015: 233), así como el carácter político de los espacios privados e íntimos en estas ficciones (Urrutia, 2013: 16). *Reimon* y *Parque vía* coinciden con el apunte que hace Veliz a propósito de su estudio de *Cama adentro* y *La nana* en su “voluntad de aproximarse a esta figura [de la trabajadora doméstica] a través de su exploración de la potencia estética y política de la domesticidad y la vida cotidiana” (Veliz, 2015: 231).

La cadencia y la puesta en escena de *Reimon*<sup>7</sup> y *Parque vía* las conectan también con el habitual realismo que presentan algunos de los títulos más recientes del cine de autor de América Latina. Se han identificado en la producción de los últimos años varios ejes que habrían favorecido el desplazamiento de los personajes domésticos y sus problemáticas hasta un lugar central en las historias de ficción y que podrían resumirse como: 1) historias mínimas que se centran en lo cotidiano y presentan tiempos lentos o moderados; 2) personajes en apariencia sencillos, con frecuencia interpretados por rostros poco conocidos, debutantes o no profesionales; 3) estéticas, relatos y localizaciones realistas, con el espacio doméstico como una de las localizaciones privilegiadas (Campos Rabadán, 2023). Encontramos que tanto *Reimon* como *Parque vía* cumplirían con estas características, a partir de las cuales organizamos nuestro análisis.

### **Toda una vida... la rutina interrumpida de Beto en *Parque vía***

En *Parque vía*, Beto custodia y mantiene la vivienda en la que alguna vez residieron sus empleadores. Ahora está solo. Es metódico en su repaso diario de la casa y el jardín y en sus rutinas de aseo y descanso. También en las visitas de su amiga Lupe, con quien mantiene una relación afectivo-sexual

---

<sup>7</sup> En su análisis de *Reimon*, Rachel Randall señala el empleo de técnicas de *slow cinema* (Randall, 2024: 142).

parece que de décadas. Con ella ocurren algunas de las interacciones principales y es quien en una ocasión hace salir a Beto de la casa —para acudir al cuartel, pagar la fianza y poner así fin a su arresto por haber sido acusada de prostitución—. La línea principal del argumento tiene que ver con la venta de la casa, que se produce hacia el final de la película. La propietaria asume las condiciones en las que quedará Beto y le ofrece una cantidad de dinero para que vivan él y otra persona. En un momento en que la señora cae al suelo desmayada, Beto se garantiza un realojo (en la cárcel) golpeándole la cabeza con una pala. En su análisis de la película, Sylvain Dreyer plantea dos hipótesis para interpretar este hecho brutal: la liberación simbólica por vía del asesinato o la muerte natural de la víctima (Dreyer, 2010). En cualquier caso, lo que se quiebra definitivamente en ese momento es la rutina de Beto. La venta de la casa ya anticipó esta ruptura, la muerte de la señora y su decisión de aplastarle la cabeza con una pala solo determina su siguiente destino: una celda en la que reproduce o adapta sus costumbres de siempre.

Con la excepción del abrupto final, el argumento de *Parque vía* lo componen acontecimientos mínimos sobrevenidos que forman también parte de la cotidianeidad de Beto: las visitas de la señora a revisar las condiciones de la casa, las de una persona de la agencia inmobiliaria acompañada de potenciales compradores, las de su amiga Lupe, los periódicos atrasados que recibe del chófer de la señora, las tormentas, su malestar en cuanto cruza el quicio de la puerta que separa el jardín de la calle... incluso, cuando acude al cuartel a pagar la fianza de Lupe, la naturalidad de su respuesta hace pensar que tampoco es algo infrecuente. Al final de la película aparece de nuevo Beto mirando programas de crónica roja en una televisión portátil minúscula y oliéndose el aliento en la cuenca de su mano momentos antes de recibir a Lupe, tal y como hacía en la casa de la señora antes de su desahucio / encarcelamiento.

La costumbre se adivina en los gestos tranquilos y las respuestas casi de fórmula en sus interacciones con otros personajes. En el primer caso, están la tranquilidad con la que fuma en la puerta que da del jardín a la calle y la calma que manifiesta en su rutina diaria: se levanta, se asea, plancha, ve crónica roja en televisión, limpia la casa y atiende el teléfono. La falta de novedades es tal que llega a manifestar no saber qué día era cuando un grupo de niños — acompañados de sus cuidadoras, vestidas con un uniforme clásico negro y delantal blanco— llaman al timbre disfrazados de Halloween y reclamando dulces. Insiste en esto el hecho de que lea los periódicos atrasados que le regala el chófer de la señora y que son del mes anterior.

Las interacciones más habituales que tiene son con la dueña de la casa, la agente inmobiliaria y Lupe; como su vida, las conversaciones y encuentros con ellas se basan en fórmulas corteses y repeticiones. En varios momentos, *Parque vía* muestra a las tres mujeres alucinadas de la vida monótona de Beto y su costumbre autoimpuesta con algunas cosas. La agente inmobiliaria le llega a preguntar si no se aburre, a lo que él responde que no, solo con el monosílabo. Es muy explícito el modo en que Beto explica la relación con la casa y con su soledad en varias conversaciones con la señora:

- ¿Y te gusta estar aquí, Beto?
- Pues sí, este, ya me acostumbré... tantos años. No sé el día que se venda la casa o que se rente.
- ¿Tú crees que mucha gente viva como tú?
- Pues no porque este encierro es muy duro, yo ya me acostumbré. Los meros días... duro estar aquí encerrado.
- [...]
- ¿Por qué no te vuelves a casar?
- No puedo vivir con nadie, soy un tipo raro.
- Han sido muchos años.
- Sí, señora: treinta.
- [...]

- Te tengo una sorpresa.
- Que no se vende la casa.

Lo mismo ocurre con Lupe, que le recrimina tener toda la casa para él solo y recluirse en su minúscula habitación, incluso para mantener relaciones sexuales cuando la recibe a ella. Conversación que se repite hacia el final, cuando ella insiste en que la casa ya se va a vender y le pregunta si no tiene ningún capricho que darse en ese lugar antes de abandonarlo para siempre. En el plano siguiente aparece Beto dándose un baño de espuma, leyendo y bebiendo en un jacuzzi que había aparecido limpiando en una secuencia anterior (Figs. 1a-1b).



Fig. 1a. Frame de *Parque vía*.



Fig. 1b. Frame de *Parque vía*.

La puesta en escena insiste en el vínculo de Beto con la casa. Acompañándolo en su rutina, permite hacer un mapa preciso del espacio doméstico que habita y de la ciudad, que le genera sudores fríos y malestar que se repiten cada vez que sale de la casa<sup>8</sup>. Es muy significativo el plano de acompañamiento con el que arranca la película: inicia como un primer plano de su rostro fumando, apoyado en el quicio de la puerta que da del jardín a la calle, y lo sigue hasta que llega a la terraza a destender la ropa. En todo momento, una cámara en mano sigue por la espalda al protagonista, que recorre en silencio pasillos y escaleras de una casa que ya se presenta como vacía y algo oscura. Es a partir de las tareas en silencio de Beto como se conoce cada rincón de la casa.

Ocurre además que la puesta en escena subraya la tarea “invisible” de Beto en el mantenimiento de ese lugar. Ya no habita nadie la casa, el motivo por el que el protagonista sigue residiendo es para evitar asaltos y para mantenerla en buen estado de cara a las visitas de potenciales compradores. La tarea de Beto es fundamental e imperceptible para quienes deben interesarse por la casa. Durante las visitas de la inmobiliaria, Beto se recluye hasta que los clientes se marchan; repetidamente observa de lejos cómo la agente los despidió ya en la calle y antes de saludarlo a él. De acuerdo con esta tarea invisible de mantenimiento, la película presenta las tareas de limpieza a veces de manera directa (Fig. 1a), pero otras anonimizando a la persona que las realiza, limitando la presencia de Beto a una figura al contraluz o a una mínima expresión. Hay tres ocasiones especialmente notables. Cuando durante la primera visita de la señora a la casa esta le pide que descorra las cortinas para

---

<sup>8</sup> Antes de abandonar definitivamente la casa para ir a prisión, Beto sale en varias ocasiones y el resultado es idéntico. Visita el mausoleo de su madre por el Día de Muertos en una rápida expedición de ida y vuelta en taxi: en ningún momento lo abandonan los sudores fríos, que se mezclan con la turba de la multitud que se presentan como barridos en los que las figuras son difícilmente distinguibles. Acompaña a la señora al mercado, se le nubla la vista y acaba por desmayarse. Acude a pagar la fianza de Lupe, también entre sudores. Hace, por último, una breve salida a divisar Ciudad de México desde cierta altura, en una mirada panorámica y desde la distancia de lo que será su lugar cuando salga de la casa de la señora. Se repiten los sudores fríos y los mareos / desenfoques, que se presentan en cuanto se aleja dos pasos de la puerta del jardín (así ocurre cuando acompaña a la señora al coche).

dar luz al salón y, mientras ella queda perfectamente dibujada al contraluz, Beto se mantiene en la oscuridad de un lateral del cuadro (Fig. 2). Cuando pasa la escoba por diferentes espacios, lo primero que se muestra es este elemento, para incorporar después el cuerpo de Beto ejecutando la tarea (Fig. 3) o mostrando únicamente sus pies que recorren, en este caso, las escaleras (Fig. 4).



Fig. 2. Frame de *Parque vía*.



Fig. 3. Frame de *Parque vía*.



Fig. 4. Frame de *Parque vía*.

### **Quién hace qué: lo que se oculta y lo que se subraya en *Reimon***

De manera simétrica a la representación construida en *Parque Vía*, *Reimon* recoge la rutina de Ramona. Arranca presentando al personaje principal en su día libre, compartiendo un rancho con amigos o familia, para dedicar el resto del relato a la cotidianidad de su jornada laboral. Se desplaza en tren y autobús entre su casa y las de sus empleadores, vive sola, pasea a su perro, se acuesta con el televisor encendido y se levanta cuando todavía es de noche. De quienes habitan los apartamentos en los que trabaja, conocemos sus gustos por la música clásica (Eduardo) o su relación con el pensamiento marxista. El segundo es el caso de la pareja joven, que se presenta a través de sus lecturas en voz alta de textos como *El capital* y sus interacciones amables, de caridad en algún punto, con Ramona. Destacan dos momentos que María Julia Rossi ha destacado como los de “mayor violencia simbólica” de la película: en el primero, cuando el hombre invita a Ramona a interrumpir la limpieza y bailar con él; en el segundo, cuando la mujer come torta y le da conversación a Ramona en el mismo encuadre en que la segunda continúa trabajando (Rossi, 2020: 38).

Ya en los títulos de crédito iniciales, la película pone de relieve, desde los mismos presupuestos marxistas que verbalizan los personajes de la ficción, de

una manera reflexiva y crítica expresada de un modo mucho más directo que en *Parque Vía*, las relaciones entre las fuerzas de trabajo y la productividad; entre el capital financiero, el valor-trabajo y *Reimon* como resultado de todo ello. Así, se expone con texto blanco sobre fondo negro:

Esta película se hizo con 34.000 dólares. 14.000 obtenidos en un fondo de ayuda al desarrollo del proyecto. 16.000 de un fondo de ayuda a la postproducción y 4.000 obtenidos a cambio de un trabajo por encargo. Con ese dinero se pagaron salarios de actores, de técnicos e insumos, trasladados, pasajes, comidas y alquiler de lentes.

[...] El director aportó el total de su trabajo a la producción de la película. La jefa de producción y el director de fotografía recibieron una parte de su salario y otra parte la aportaron en horas de trabajo

[...] El montaje se realizó durante 16 semanas con jornadas de entre 4 y 10 horas de trabajo lo que da un total aproximado de 560 horas.

Este comentario sugiere un paralelo entre dos oficios, que tienen en común el hecho de favorecer el trabajo invisible y no remunerado, aunque en el caso del director de cine, el simple hecho de poderlo expresar sugiere una capacidad distinta de posicionarse en la lucha social por reivindicar sus derechos.

También el final de la película enfatiza su condición de mercancía y resultado de unas lógicas de producción que son las de la industria del cine: sobre un primer plano de Ramona aparece el nombre de la actriz que la interpreta, Marcela Días, dirige su mirada discretamente a cámara y aparece el título de la película al mismo tiempo que entran en plano unas manos que hacen claqueta (Figs. 5-8).



Fig. 5. Frame de *Parque vía*.

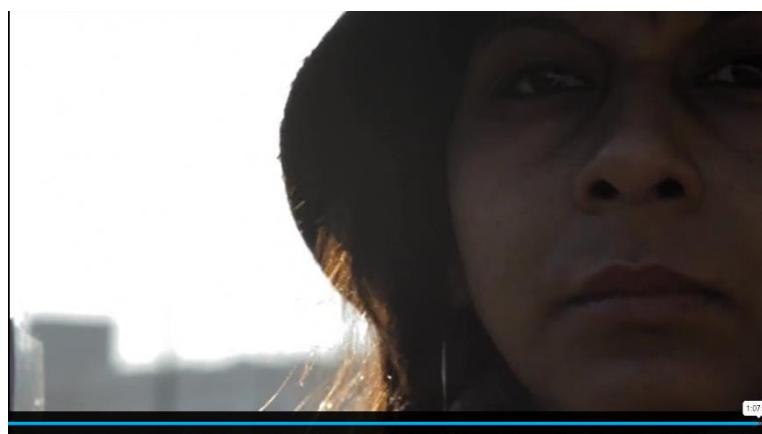


Fig. 6. Frame de *Parque vía*.



Fig. 7. Frame de *Parque vía*.

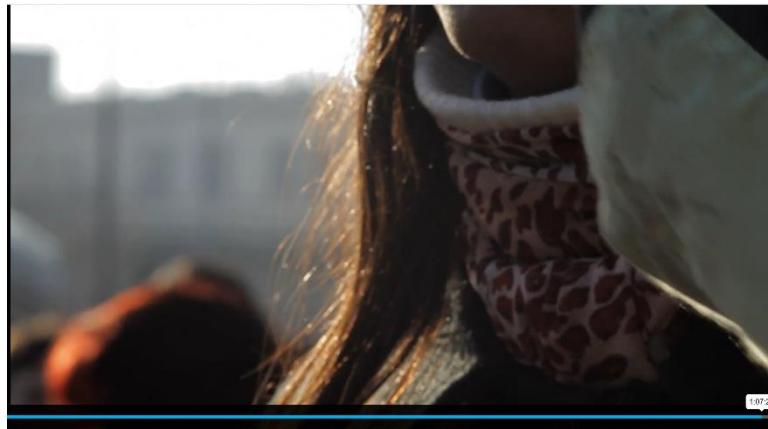


Fig. 8. Frame de *Parque vía*.

Las dos películas se parecen en que muestran la cotidianeidad de sus protagonistas, en mostrarlos con otras personas en interacciones mínimas (pero muy significativas), en sus recorridos por la ciudad y en invisibilizarlos en el desempeño de su trabajo, como se verá que ocurre, de manera aún más evidente, en *Reimon*.

A diferencia de Beto, que arranca ya en la casa en la que trabaja y vive, la primera imagen de Ramona la presenta en plano medio corto, mirando sin buscar nada, aunque dirigiendo los ojos a cámara en varias ocasiones. El contraplano es un bar. Le sigue una imagen suya en la calle, de noche, con auriculares, esperando el colectivo. En la siguiente secuencia, Ramona está en su día de libranza, compartiendo tiempo libre y una parrilla con quienes parecen su familia o amistades muy próximas. Sin embargo, pronto el relato la pone a trabajar y a desplazarse a las viviendas de sus empleadores. A diferencia de Beto, Ramona trabaja en diferentes domicilios y vive lejos de ellos, en una casa particular en el conurbano de Buenos Aires.

El argumento de *Reimon* es mínimo. Su rutina laboral apenas se ve interrumpida por el día libre, en el que la manera de estar, interactuar y recorrer los espacios pone de manifiesto una cotidianidad absoluta, y por acontecimientos mínimos. Podemos señalar una llamada telefónica a la que

contesta en casa de Eduardo, con el que nunca se encuentra y con el que se comunica por notas sobre la encimera, o, en casa de la joven pareja, la visita de unos amigos que se incorporan a la lectura en voz alta de los anfitriones, o la invitación a bailar y el regalo de la ropa desechada que ya se mencionaron y que inciden en la violencia simbólica que encierra toda la película. Son también acontecimientos, por excepcionales, los momentos en los que, como indica Julia Kratje “se interrumpe el tiempo productivo: cuando se sienta a escuchar música, cuando se para frente al espejo [a ver cómo le quedaría la ropa recibida], cuando se recuesta en su cama a ver la televisión”, en el último caso, en su propio hogar (Kratje 2015, 15).

Junto con los recorridos interiores, *Reimon* subraya los desplazamientos y las distancias que recorre diariamente la protagonista, poniendo el foco en el transporte público y la multitud de personas que traslada por el amplio Buenos Aires. Una clara materialización de la segregación socio-espacial que rige en la distribución de las poblaciones en las grandes ciudades. En el primer trayecto que recoge la película, desde el interior de un vagón de tren la cámara opera como travelling vertical mostrando las viviendas bajas de las afueras que atraviesa en su recorrido. El siguiente plano es estático, con las multitudes que llenan el andén de la estación. Ramona cruza apresurada un paso de cebra y camina ligera por la calle en dirección a la primera de las casas en las que trabaja; la cámara la sigue, mostrando unas viviendas urbanas y en altura muy distintas de las anteriores en los materiales y el diseño de las fachadas. Tras esta jornada, se muestra el trayecto inverso, encuadrando, en esta ocasión, a Ramona sentada dentro del vagón. En otras ocasiones, el trayecto se resume en la parte de viaje que hace en colectivo: entre su casa y la estación del tren que desemboca en el centro de la ciudad, todavía de noche cuando inicia el recorrido.

Como en la anterior, *Reimon* enseña las diferentes estancias de cada casa en su acompañamiento a Ramona. Así, en la primera vivienda, el plano de

presentación encuadra desde dentro la puerta de servicio cuando la protagonista la abre y entra. Camina por la casa, que se va construyendo en planos estáticos: un salón, un pasillo, una panorámica hasta el comedor, otra estancia, una habitación... la presentación de este departamento acaba con Ramona de espaldas, en plano corto, mirando por la ventana.

La rutina y el orden de limpieza de cada casa está determinada por quien o quienes las habitan. Aunque la joven pareja revisa leyendo en voz alta fragmentos de *El capital* y del texto “Lo que significa la jornada laboral de 65 horas”, de Àngel Ferrero e Iván Gordillo (2008), minimizan la presencia de Ramona en su casa la mayor parte del tiempo —todo el tiempo que no ejercen esa violencia simbólica que describe María Julia Rossi—. El dispositivo la hace visible al tiempo que problematiza el estatuto del personaje, desde una puesta en escena original que traduce la persistencia del anonimato de la trabajadora doméstica en las situaciones de servicio.

La puesta en escena reproduce e insiste en esa mirada que no quiere ver, reflejando algunas de las tareas domésticas que desarrolla Ramona como si se hicieran solas (Figs. 8-10), como si una mano invisible o la magia hicieran la cama, fregaran los platos o pasaran la bayeta/trapo. En esto insisten varias secuencias con estrategias similares a las descritas en el caso de *Parque vía*. Ocurre que se escucha la aspiradora sobre el plano fijo vacío de una estancia; que se ven las sábanas sobrevolar y colocarse sobre un colchón, sin ver un cuerpo que las mueva (Figs. 12-13); que unas manos sin cuerpo limpian el polvo y colocan los objetos que están distribuidos azarosamente sobre una mesa baja de café (Fig. 14); las mismas manos que unas secuencias después friegan los platos con unos guantes de plástico rosa (Fig. 15). Planos que generalmente tienen la duración de las acciones que registran, que traducen una existencia en la que no pasa nada o pasa muy poco, marcando así el ritmo de la película en su totalidad.



Fig. 9. Frame de *Reimon*



Fig. 10. Frame de *Reimon*



Fig. 11. Frame de *Reimon*

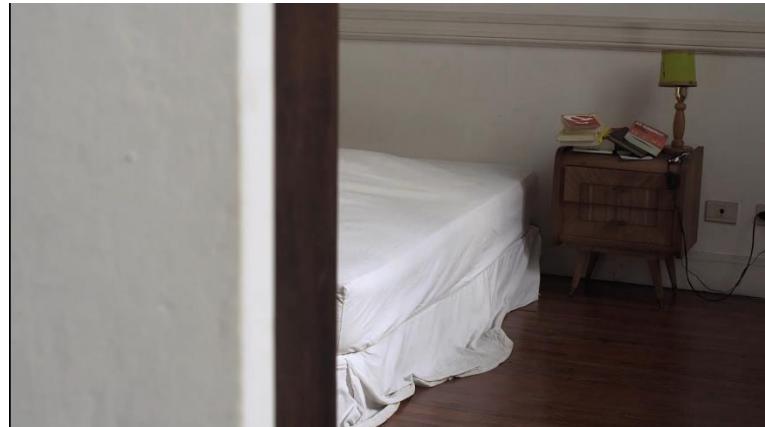


Fig. 12. Frame de *Reimon*

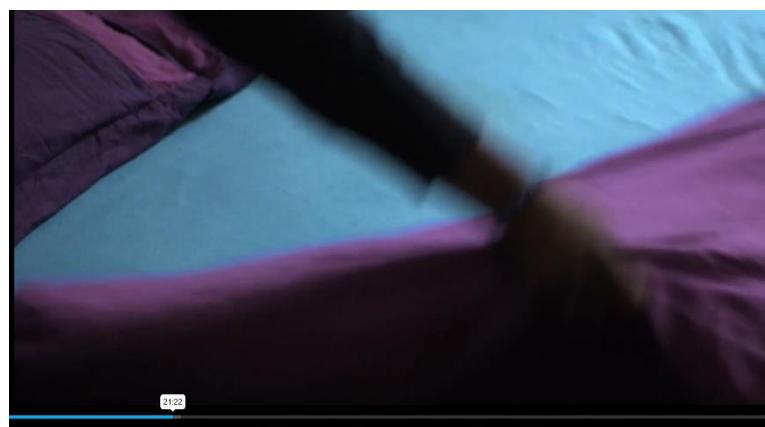


Fig. 13. Frame de *Reimon*



Fig. 14. Frame de *Reimon*

Fig. 15. Frame de *Reimon*

Salvo el día libre, Ramona, como Beto, suele estar sola. Es silenciosa y discreta, como se desprende de los paseos con su perro en los alrededores de su casa y en las interacciones con los otros (también con sus parientes o amigos). A pesar de la diferencia de trato que parecen tener los dueños de las dos casas en que trabaja Ramona con ella, la distancia es similar, enorme. En el primer caso, Eduardo evita encontrarse con ella: nunca está en casa cuando acude a trabajar, se comunica con ella mediante notas escritas y le paga dejando lo acordado, como las notas, sobre la encimera de la cocina. Ramona lo acepta y se relaja mientras cumple con su responsabilidad: se permite descansar en el sofá, escuchar música o mirar por la ventana sin necesidad de actuar conforme a su papel en esa relación desigual. En esta casa no existen las interacciones forzadas que parecen incomodar a una de las partes (o a las dos partes) que sí tienen lugar en el domicilio de la pareja joven. En este segundo departamento, la joven empleadora se esfuerza por complacer a Ramona con cumplidos por lo rico que cocina y regalándole ropa; lo mismo él, compartiendo la música que escucha y haciéndola partícipe del ritmo, animándola a acompañarlo en su baile (que acaba con la canción). Tratan de hacerla sentir cómoda e integrada, aparentemente y considerando las respuestas silenciosas y desganadas de la protagonista, sin afectarla en lo más mínimo.

## Conclusiones

Al comparar ambas películas, encontramos notables sintonías entre ellas y con algunas de las tendencias del cine latinoamericano expuestas arriba. En primer lugar, los argumentos de *Reimon* y *Parque vía* son sencillos, mínimos, basados en las rutinas laborales de sus protagonistas. Por otro lado, las características físicas y las personalidades de Ramona y Beto no son estridentes, ni llamativas. Los dos son silenciosos, discretos, comedidos en sus interacciones laborales y privadas. Como ya señalamos, se trata en los dos casos de actores naturales, algo recurrente entre los títulos más celebrados del cine latinoamericano reciente. Además, los vínculos reales con los cineastas trasladan la tensión de clase y la dimensión política de las relaciones laborales al exterior de la diégesis, siendo un elemento más de esas relaciones desiguales y tensas señaladas entre empleados y empleadores. Por último, ambos relatos privilegian los espacios privados-domésticos —que en este caso cumplen la función de residencia y/o lugares de trabajo de los protagonistas— y los trayectos urbanos que hacen los protagonistas desde y hacia ellos. El tiempo lento y la intención realista de las imágenes permite cartografiar los rincones de las viviendas que Ramona y Beto limpian meticulosamente y recorren en silencio. Ocurre lo mismo con las pocas secuencias exteriores, que generalmente muestran a los personajes desplazándose de un lugar a otro y siempre en trayectos que los llevan de vuelta a sus casas —que, en el caso de Beto, coincide con su lugar de trabajo—.

Las estrategias narrativas y estéticas de *Reimon* y *Parque vía* están al servicio de las particularidades del trabajo doméstico que desempeñan sus protagonistas. Tanto los argumentos como las respectivas puestas en escena subrayan la relación que mantienen los personajes principales, trabajadores domésticos, con el tiempo y los espacios. Además, insisten ambas películas en lo que los diferencia de sus empleadores a partir de sus interacciones con ellos y con la manera en que comparten (o no) los espacios domésticos cuando

coinciden —o no, como es el caso de la notable ausencia de Eduardo cuando Ramona acude a limpiar su departamento—.

*Parque vía* y *Reimon* ponen el foco en los empleados y su presencia poco notable en casas que son de otras personas. Así, aunque a ojos de los propietarios de las casas en las que trabajan Beto y Ramona todo parece organizarse, mantenerse y limpiarse solo, por arte de magia, la puesta en escena de *Parque vía* y *Reimon* insiste en la intervención de los trabajadores domésticos, aunque ellos traten de minimizar su presencia o la mirada de los otros los invisibilice. La estrategia de puesta en escena que utilizan ambas películas, al sacarlos fuera del cuadro, ocultarlos tras objetos o recortarlos mostrando solo una parte de sus cuerpos, funciona de una manera precisa en este sentido. También al ocupar unos y otros las estancias y las casas en tiempos que casi siempre son distintos, replicando, de este modo, la segregación social que se da en la distribución de los habitantes en las grandes ciudades y que tiene una naturaleza igualmente espacial.

Junto con mostrar a los empleados y su labor de la manera explícita y pretendidamente fragmentaria analizadas en este artículo, a través de sus estrategias narrativas y formales las dos películas problematizan la cuestión misma de la representación en el cine de ficción. *Reimon* y *Parque vía* son, a la vez, dos exponentes significativos de la creciente presencia e importancia de las trabajadoras domésticas en el cine de ficción más reciente producido en América Latina, así como del potencial político de sus recursos temáticos, narrativos y estéticos vinculados a la producción.

### Bibliografía

- Aguilera Skvirsky, Salomé (2019). "Must the Subaltern Speak? On Roma and the Cinema of Domestic Service", en *FORMA* 1, número 2, pp. 1-34.
- Amiot-Guilhouet, Julie (2021). "La revancha de los invisibles. En torno al papel de los empleados en La Llorona", en *Pandora. Revue d'études hispaniques*, número 16, pp. 149-164.

- Amiot-Guillouet, Julie (2019). "Les domestiques au cinéma: un symptôme axiologique (l'exemple du Mexique)". *Les Langues Néo-Latines* 2, número 389 (junio), pp. 77-92.
- Blizzard, Mónica (2022). "Making Race and Class Privilege in Contemporary Mexican Cinema", en *Poetics of Race in Latin America*, editado por Mabel Moraña, pp. 111-128. Londres: Anthem Press, 2022.
- Borgeaud-Garciandia, Natacha, y Bruno Lautier (2011). "La personnalisation de la relation de domination au travail: les ouvrières des maquilas et les employées domestiques en Amérique Latine", en *Actuel Marx* 1, número 49, pp. 104-120.
- Boukala, Mouloud, y François Laplantine (2006). "Une certaine tendance des sciences sociales en France: le cinéma mésestimé", en *Anthropologie et Sociétés*, volumen 30, número 2, pp. 87-105.
- Brites, Jurema, Ania Tizziani, y Débora Gorbán (2013). "Trabajo doméstico remunerado: espacios y desafíos de la visibilidad social", en *Revista de Estudios Sociales*, número 45.
- Campos Rabadán, Minerva (2023). "Novísimos cines latinoamericanos: claves de dos décadas de ficción en América Latina", en *Secuencias. Revista de historia del cine*, número 58, pp. 34-56. Disponible en: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/17711>
- Cortez Minchillo, Carlos (2020). "Partial Affection: The Place(s) of Female Domestic Workers in Recent Brazilian Cinema", en Elizabeth Osborne y Sofía Ruiz-Alfaro (eds.), *Domestic Labor in Twenty-First Century in Latin American Cinema*, pp. 167-190. Cham: Palgrave MacMillan, 2020.
- Destremau, Blandine, y Bruno Lautier (2002). "Introduction : Femmes en domesticité. Les domestiques du Sud, au Nord et au Sud", en *Tiers-Monde*, volumen 43, número 170, pp. 249-264.
- Domínguez Morales, Ana (2020). "La protección del derecho a la intimidad en el marco del empleo doméstico", en *1er Congreso Vasco de Empleo Doméstico. Reflexiones sobre el empleo doméstico. De dónde venimos, dónde nos encontramos y hacia dónde vamos.*, pp. 79-101. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- Dreyer, Sylvain (2010). "La société mexicaine au miroir du cinéma: au-delà du mélodrame", en *Revue ORDA. L'ordinaire des Amériques*, número 213, pp. 13-30.
- Ellena, Laurence (2022). "L'intertexte cinématographique de la sociologie. Contribution à une réflexion sur les relations entre sociologie et fiction", en *Images tu travail, travail des images*
- Ferrero, Àngel, y Iván Gordillo (2008). *Lo que significa la jornada laboral de 65 horas*, en Rebelion.org. 19 de junio de 2008.
- Goldsmith, Mary (1998). "De sirvientas a trabajadoras. La cara cambiante del servicio doméstico en la ciudad de México", en *Debate feminista*, número 17, pp. 85-96.
- Gontero, Sonia, y Mario Velásquez Pinto (2023). *Trabajo Doméstico. Documentos de Proyectos (LC/TS.2023/82/Corr.1)*, Santiago: Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL).

- Kratje, Julia (2015). "Dandismo intempestivo. La cadencia del trabajo doméstico en Réimon de Rodrigo Moreno". en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual*, número 11. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/459> (Acceso: 7 de marzo de 2025).
- Kratje, Julia (2017). "Voces y cuerpos del servicio doméstico en el cine latinoamericano contemporáneo", en *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, número 15. Disponible en: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/302> (Acceso: 7 de marzo de 2025).
- Lautier, Bruno (2002). "Les employées domestiques latino-américaines et la sociologie: tentative d'interprétation d'une báve", en *Cahiers du Genre*, volumen 1, número 32, pp. 137-160.
- Miranda, Guillermo (2009). "Prólogo. Guillermo Miranda. Director Regional Adjunto para la coordinación de políticas y programas", en María Elena Valenzuela y Claudia Mora (eds.), *Trabajo doméstico: un largo camino hacia el trabajo decente*, pp. 9-10. Santiago de Chile: Oficina Internacional del Trabajo, 2009.
- Monterde, José Enrique (1997). *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Osborne, Elizabeth (2020). "Moving Beyond Maternalism: Negotiating Models of Womanhood in *La nana*, *Cama adentro*, and *Hilda*", en Elizabeth Osborne y Sofía Ruiz-Alfa (eds.), *Domestic Labor in Twenty-First Century in Latin American Cinema*, pp. 53-74. Cham: Palgrave MacMillan.
- Osborne, Elizabeth, y Sofía Ruiz-Alfar (eds.) (2020). *Domestic Labor in Twnety-First Century in Latin American Cinema*. Cham: Palgrave MacMillan.
- Pérez, Inés, y Santiago Canevaro (2016). "Entre lo público y lo privado: empleadores y trabajadoras domésticas frente al Tribunal del Trabajo Doméstico de la Ciudad de Buenos Aires", en *Política y Sociedad*, volumen 53, número 1, pp. 169-186.
- Randall, Rachell (2024). *Paid to Care. Domestic Workers in Contempmorary Latin American Culture*. University of Texas Press.
- Rossi, María Julia (2020). "Restoring Names, Stories, and Voices for Cinematographic Maids: Toward a New Poetics of Domestic Service in Recent Argentine Films", en Elizabeth Osborne y Sofía Ruiz-Alfar (eds.) *Domestic Labor in Twenty-First Century in Latin America*, pp. 22-51. Cham: Palgrave MacMillan.
- Shaw, Deborah (2017). "'Intimacy and Distance' - domestic servants in Latin American women's cinema: *La mujer sin cabeza* and *El niño pez*.", en Deborah Martin y Deborah Shaw (eds.), *Latin American Women Filmmakers: Production, Politics, Poetics*, pp. 123-148. Londres: I. B. Tauris.

- Sorlin, Pierre (1977 [1985]). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica de México.
- Ugarte Undurraga, María Francisca (2017). "El poder menos pensado: colonialismo y empoderamiento de trabajadores domésticos en el cine. El caso de Parque Vía", en *Revista Forma*, número 15.
- Urrutia, Carolina (2013). *Un cine centrífugo. Ficciones chilenas 2005-2010*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Valenzuela, María Elena, y Claudia Mora (2009). *Trabajo doméstico: un largo camino hacia el trabajo decente*. Santiago de Chile: Oficina Internacional del Trabajo.
- Vázquez Rodríguez, Lucía Gloria, y Francisco A. Zurian (2022). "La representación cinematográfica de la mucama latinoamericana: La ciénaga (Lucrecia Martel, 2001) y Roma (Alfonso Cuarón, 2018)", en *Miguel Hernández Communication Journal*, número 103, pp. 101-122.
- Vázquez, Karina Elizabeth (2020). "Leftovers No More: Affect, Food, and Power in Recent Latin American Films on Domestic Work", en Elizabeth Osborne y Sofía Ruiz-Alfaro (eds.) *Domestic Labor in Twenty-First Century in Latin American Cinema*, pp. 75-97. Cham: Palgrave MacMillan.
- Veliz, Mariano (2015). "Política doméstica en el cine latinoamericano contemporáneo", en *Materia artística. Estudios, obras reseñadas y archivos*, número 1, pp. 228-245.

\*Minerva Campos Rabadán es Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid (2016). Trabaja como Profesora e Investigadora en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Castilla-La Mancha, donde dirige el grupo de innovación docente COMUPro. Es miembro del equipo de redacción de *Secuencias. Revista de historia del cine* y de la junta directiva de SURCOS. Asociación de Estudios Cinematográficos. Sus estudios se centran en el campo de los festivales de cine y la producción contemporánea en Europa y América Latina. Algunos trabajos son "Para ser un 'clase A': las negociaciones del Festival de Cine de San Sebastián y la FIAPF (1953-1985)" (ZER, nº 58, 2025) y "Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos / Inequalities within the international film arena. A framework for studying Latin American film festivals" (Comunicación y medios, nº 42, 2020). E-mail: Minerva.Campos@uclm.es

\*\*Julie Amiot-Guillouet (Paris, 1975) es Doctora en Estudios Románicos con una tesis publicada bajo el título *Amours, danses et chansons. Le mélodrame de cabaret au Mexique et à Cuba (années 1940-1950)* (Peter Lang, 2015). Catedrática de la universidad CY Cergy Paris Université desde 2018, es la ex directora de la UMR 9022 Héritages (CY Cergy Paris Université, CNRS, Ministère de la Culture). Ha publicado varios artículos sobre el cine hispánico clásico, moderno y contemporáneo, y dirigido cinco libros colectivos. Es miembro honorario del Instituto Universitario de Francia, donde ha llevado a cabo un proyecto de investigación sobre la ayuda de los fondos de financiación europeos al cine latinoamericano. E-mail: [julie.amiot-guillouet@cyu.fr](mailto:julie.amiot-guillouet@cyu.fr)