

## ***Just Do It!* Corpos e imaxes de mulleres na nova división do traballo**

María López Ruido

[Recibido, 30 xaneiro 2017; aceptado, 27 marzo 2017]

<http://dx.doi.org/10.15304/bgl.50.3899>

**RESUMO** Neste artigo redefínese a oposición traballo/non traballo desde o feminismo, analízase como aparece o corpo do traballo na nova orde global e na cinematografía desde finais do XIX ata o XXI (con especial atención a aqueles traballos asimilados á femineidade). Por último, profúndase nas imaxes das mulleres no traballo.

**PALABRAS CHAVE:** mulleres; traballo; imaxinarios.

**ABSTRACT** This article redefines the opposition work/ not work from feminism, and analyzes how the body of labor appears in the new global order and in cinema from the end of the XIX century to XXI (with special attention to those labor assimilated to femininity). Even those, it looks deeply in the images of women at contemporary work.

**KEYWORDS:** women; work; imaginaries.

43

La representación necesita ser contextualizada desde varios puntos. La representación de los textos y las imágenes no refleja el mundo como un espejo, mera traducción de sus fuentes, sino que es algo remodelado, codificado en términos retóricos. [...] La representación puede ser entendida como una ‘articulación’ formal visible del orden social.

Griselda Pollock, *Vision and Difference*, 1994

### **Primeira introdución. Traballo/non traballo: redefinicións desde o feminismo**

“Que fas? “En que traballas?” Aínda que todas respondemos cada día con certa facilidade a esta aparentemente fácil pregunta, se nos paramos a pensar detidamente que está demandando a nosa ou o noso interlocutor,

concluimos que, en realidade, o que quere saber é que emprego temos ou con que actividade ou actividades gañamos a vida, e non espera en absoluto que enumeremos as accións, relacións e producións de moi diversa índole que despregamos ao longo do día.

Definir en abstracto o traballo e os seus límites nun momento como o actual, onde os tempos e lugares da produción se difuminaron e estenderon, non é unha tarefa doada. Con todo, experimentar as súas consecuencias nos nosos corpos parece ser menos complicado, especialmente se atendemos a unha definición do traballo máis alá da visión economicista (xa sexa neoclásica ou marxista) e, sobre todo, se entendemos o noso sostemento da vida cotiá e a nosa incorporación diaria de personalidades e actuacións sociais como espazos e esforzos (re)produtivos. Todo aquilo que cansa, que ocupa, que disciplina e tensiona o noso corpo, pero tamén todo aquilo que o constrúe, que o coida, que lle dá pracer e o mantén é 'traballo'. Así pois, poderíamos dicir que o traballo, ademais dunha parte fundamental da estrutura socioeconómica na que nos inserimos, é unha experiencia, aínda que de todas é sabido, que esta descrición líquida pouco ten que ver coa división laboral tradicional que recoñeceron a economía, a socioloxía ou a antropoloxía ata hai ben pouco.

44

Como explican varias autoras (Federici 1999, Pérez Orozco & Río 2002, Carrasco 2004, Carrasco 2006, Durán 2006), o concepto clásico do traballo considera como tal aquelas actividades produtivas, rexidas polas leis do mercado e xeralmente levadas a cabo no espazo extradoméstico. Se temos en conta que o capitalismo occidental desde a Modernidade escindiu completamente as formas produtivas, subliñando a división entre espazo público (produtivo) e espazo privado (reprodutivo), esta división laboral convértese tamén nunha división sexual, así como nunha regulamentación implícita dos espazos e os tempos. Con esta división do traballo ponse de relevo e valorízase o espazo público produtivo-acumulativo fronte ao espazo privado-reprodutivo mantedor da vida, e aséntase a imaxe do home provedor da familia fronte á muller dependente e coidadora, favorecedora da orde dicotómica capitalista patriarcal.

Esta división socio-sexual que devaluaba e condenaba á invisibilidade, á gratuidade e á categoría de non-traballo toda unha serie de actividades xeralmente realizadas polas mulleres non soamente era e é falsa (as mulleres

traballaron e traballan no espazo doméstico realizando artigos ou servizos destinados ao consumo externo, rompendo desta forma a dicotomía público *versus* privado), senón que tamén puxo no centro da cuestión económica a lóxica da acumulación en vez da lóxica da sustentabilidade, a produción de mercancías en vez do coidado da vida humana, sen cuxa enerxía, forza e consumo, por outra parte, sería inútil e imposible calquera outra actividade (Pérez Orozco & Río 2002, Carrasco 2004).

Non é casual, pois, que a distinción entre ‘traballo’ (emprego asalariado, socialmente recoñecido) e non-traballo (non remunerado, informal, non lexitimado ou regulado socialmente) teña unha correspondencia inmediata na representación. Ata hai algunhas décadas, o noso imaxinario do traballo reducíase a aquel que recolle a definición estritamente economicista, e o seu protagonista principal eran, obviamente o *homo economicus* e as súas actividades dentro dos espazos de produción ao uso, deixando *obs-scenae* (“fóra da escena” laboral) e case irrepresentados todos aqueles labores que exercían as mulleres dentro do espazo doméstico, ou aqueles non regulados, que, aínda que moitas veces supoñen un intercambio económico, entran dentro dunha ampla categoría de actividades informais que non adquiriron a consideración de traballo (por exemplo, o traballo sexual, a atención de enfermos, anciáns e nenos, o mantemento das redes afectivas, etc...).

Aínda que non é a miña intención describir aquí unha historia exhaustiva da evolución do concepto ‘traballo’, non podo deixar de explicitar, a modo de marco introdutorio, algunhas diferentes ‘incorporacións’ do termo debidas ás críticas feministas, así como algúns cambios do paradigma fundamentais na súa propia concepción, xa que, en certa medida, estas miradas críticas axudan a explicar a aparición dalgunhas das imaxes diversas do traballo que empezaremos a encontrarnos, especialmente, a partir dos anos 70. Nalgúns textos recentes, autoras como M<sup>a</sup> Ángeles Durán ou Cristina Carrasco chaman a atención sobre o xa longo percorrido que teñen estas ‘definicións ampliadas’ do traballo, desde o temperán feminismo ilustrado ata os nosos días (Carrasco 2006), así como sobre a necesidade de empezar a considerar nos estudos económicos estatais e supraestatais o enorme peso das denominadas ‘economías non observadas’, para que nun esforzo de ampliación visibilizadora (e tamén fiscal, non nos enganemos) as actividades opacas, somerxidas ou informais pasen a ser consideradas e valoradas polos indicadores macroeconómicos (Durán 2006: 16-21). Para comprender realmente que é e que significa

o traballo sería necesario, como explican algunhas destas mulleres, redefinir a propia lóxica económica: non presentar coidado e beneficio como separados e contrapostos, senón afirmar a primacía das necesidades humanas e a sustentabilidade (Pérez Orozco & Río 2002) sobre a acumulación abstracta, desxerarquizar os espazos e a dicotomía público/privado, e dirixir a nosa mirada ao terreo dos coidados e os afectos e as súas relacións coas estruturas de poder, como lugar tamén de xeración do fluxo económico (Precarias a la Deriva 2006: 122-126).

Para que esta ‘economía ampliada’ resulte politicamente activa, creo que sería imprescindible facelo, ademais, sexualizando e etnicizando transversalmente os procesos de produción e os seus estudos. Estoume referindo a non aplicar a simple fórmula da adición, senón á necesidade de desenvolver unha auténtica deconstrución da historia económica, os seus marcos de elaboración e os seus procesos, dunha forma similar á que Griselda Pollock e outras estudosas da representación propugnaron desde os anos 80 para a historia da arte tras un período, durante os anos 70, de historiografía feminista meramente “paralela” (Pollock 1994):

46

La economía feminista no es un intento de ampliar los métodos y teorías existentes para incluir a las mujeres, no consiste como ha afirmado Sandra Harding en la idea de “agregue mujeres y mezcle” [Harding, 1996]. Se trata de algo mucho mas profundo: se pretende un cambio radical en el análisis económico que pueda transformar la propia disciplina y permita construir una economía que integre y analice la realidad de mujeres y hombres, teniendo como principio básico la satisfacción de las necesidades humanas (Carrasco 2006: 31).

¿La historia del arte feminista debe contentarse con redescubrir mujeres artistas y reevaluar su contribución al arte? ¿No se trata, más bien, de una auténtica reinención feminista de la disciplina ‘historia del arte’ para revelar el sexismo estructural de su discurso fundamentado en el orden patriarcal de la diferencia sexual?. [...] El saber es una cuestión política, de posición, de intereses, de perspectivas y de poder. La historia del arte en tanto que discurso e institución, sostiene un orden del poder investido por el deseo masculino. Debemos destruir este orden con el fin de hablar de los intereses de las mujeres, con el fin sobre todo, de poner en su lugar un discurso mediante el cual nosotras afirmaremos la presencia, la voz y, por consecuencia, el deseo de las mujeres (Pollock 1995: 63 e 90).

## Segunda introdución. Os corpos transnacionais da nova orde global

Na orde xerárquica do traballo tradicional, sostido polo prexuízo extrado-méstico e a distancia física, o traballador (xa sexa manual ou afectivo) foi un dos exemplos da alteridade, do exceso e da excreción fronte ao contrapunto do corpo central, o paradigma burgués do corpo ensimesmado e autocontido. O corpo do traballo é, por excelencia, o corpo da suor e o cansazo, exterior á norma, pero carente de autodeterminación, rexido por tempos externos, e por iso oposto ao epítome do corpo moderno, que se presenta como autónomo, controlado, perfectamente limitado e preciso. Se os corpos traballadores son corpos excesivos, próximos ao salvaxe e rebeldes ás disciplinas sociais, os corpos das traballadoras representan o grao máximo da abxección e da obscenidade, pola súa dobre condición de mulleres e traballadoras (incluso pola súa triple condición, se ademais de mulleres traballadoras están etnicamente significadas, como no caso das inmigrantes) (Nead 1998).

Na orde visual hexemónica continuada polo ollo patriarcal do capital industrial, estes corpos institúense, como o resto dos corpos ‘outros’, en obxectos de estudo e observación. Poucas veces tomarán o protagonismo escénico, e moito menos fóra dos ámbitos de produción tradicional. Normalmente, estes corpos da outredade, actúan como ‘figurantes’ ou panos de fondo dos corpos protagonistas das narrativas hexemónicas, os daqueles e daquelas que, lonxe das actividades de producións físicas, posúen supostamente o control sobre o seu tempo e as súas accións.

Desde hai algunhas décadas, non obstante, aínda que segue persistindo no cine e os *media* o imaxinario clásico, o corpo do traballo expandiuse e diversificouse. Coa disolución das xerarquías habituais do capital industrial, e a imposición dunha falsa reticularidade que expande o laboral a todos os espazos e os tempos, todos e todas nos convertemos en “corpos de produción” (Ruido 2005). Neste complexo escenario do traballo en redefinición, devimos territorios privilexiados de (re)produción, e as diversidades, os desexos e as sexualidades preséntanse agora como variables económicas fundamentais, tanto na división do traballo como nas diferentes formas do consumo.

A sabotaxe ao traballo que se estendera no *operaísmo* dos anos 70 (Virno 2003), o éxodo da fábrica, a defección da clase tradicional parece que se rever-

teu, e pasou a ser non só non rexeitado, senón rendibilizado e utilizado polo capitalismo nunha nova fase dominada polo fluxo inmaterial da información, pero sostida pola materialidade e a corporeidade (case sempre feminina) das enormes factorías transfronteirizas. Da produción concentrada e lineal da fábrica fordista, pasamos á produción descentralizada e reticular do *posfordismo*, onde, grazas ás novas tecnoloxías e as súas aplicacións optimizadoras, así como ao abaratamento dos transportes, escóllese o lugar de ensamblaxe en función dos custos de produción, construindo un entramado de presión corporativa a nivel mundial inimaxinable noutros momentos da historia. Xa non parece haber exterioridades ao réxime das empresas globais, detentadoras do auténtico poder, ordenadoras das axendas políticas dos gobernos (Federici 1999, Sassen 2003).

48 Como xa anotabamos máis arriba, a produción informal convértese en parte da normalidade do escenario da deslocalización e a subsistencia dentro do réxime de domesticación e flexibilidade extrema (de aí que se fale dunha “feminización” da economía) –véxase Haraway 1995, Federici 1999, Vega 2000, TrabajoZero 2001–, de maneira que todos os custos de mantemento e seguridade do traballador ou traballadora recaen sobre el, sen ningún compromiso por parte do empresario e, cada vez menos, por parte dun estado en crise que paga, exclusivamente, polo produto final, incentivando a competencia desleal e salvaxe. Esta informalidade e hiperflexibilidade esténdese a moitos sectores, incluíndo o que elabora e/ou transmite información, imaxes ou signos. Os e as produtoras culturais e o denominado cognitariado (que non corresponde á clase intelectual tradicional), mantén, baixo o manto vocacional, condicións laborais altamente precarizadas e irregulares onde as mitoloxías románticas paralizantes aparecen mesturadas coas máis sofisticadas tecnoloxías dentro dunha case completa desarticulación política (Kuni 1998, Lazzarato 2001, Berardi 2003, Ruido 2004, Rowan e Ruido 2007).

A mobilidade institúese como unha eficaz estratexia de control nas metrópolis da información. Os corpos transfronteirizos son parte do xogo económico (Sassen 2003), mentres esas mesmas fronteiras se convierten en muros inexpugnables cando o capital non encontra unha rendibilidade inmediata (véxase a actual situación da fronteira sur de Europa, desprazada a Marrocos polos intereses internacionais). Os nosos corpos, os nosos afectos, o noso tempo de relación, todo parece que entrou no xogo económico: o persoal, máis que político, é económico.

A precariedade e a fragilidade impostas na nova división do traballo estruturan as nosas vidas en maior ou menor grao, e son algúns dos instrumentos máis evidentes do réxime biopolítico contemporáneo. Os corpos do precariado postindustrial (que convive co proletariado, non o substitúe) volven á permeabilidade e a flexibilidade extrema da produción domesticada. Saen dos espazos concentrados de produción tradicional para abrazar un réxime laboral sen separación entre tempo de vida e tempo de traballo.

O consumo, ademais, vólvese unha das novas formas privilexiadas de relación social, aquela que nos confire existencia e visibilidade no marco da economía do capital: o primeiro produto da economía inmaterial non é a información, senón a relación social e a súa materia prima, a subxectividade (Lazzarato 2000 e 2001, Precarias a la Deriva 2005). O tempo de non-negocio, o tempo de ocio, transfórmase en tempo económico ao evidenciarse como tempo (re)produtivo. O lugar e o momento da construción persoal é dirixida por profesionais adecuadamente remunerados (desde adestradores e monitores de *fitness* ata psicólogos e terapeutas varios) que nos manteñen dentro dos límites da ‘normalidade’ física e psíquica.

Os coidados convértense en actividades diferidas, incluso ás veces subrogadas –como o caso das nais de alugueiro–, remuneradas, xeralmente, por mulleres do chamado primeiro mundo a outras mulleres –do segundo ou terceiro mundo–, rexenerando as xa coñecidas estruturas xerárquicas señora-serventa que, a longo prazo, afianzan a pauperización dos países desenvolvidos e a división sexual do traballo. Na explotación económica global, as mulleres dos países desenvolvidos asumimos, novamente en exclusiva, a reprodución, desresponsabilizando os homes e o estado do sostemento da vida, mentres as mulleres dos países en vías de desenvolvemento parecen estar condenadas a producir forza de traballo para o capital transnacional ao tempo que ofrecen elas mesmas a súa enerxía e o seu afecto nunha actividade laboral, o coidado, sen límites nin tempos definidos, onde se espera involucración emocional e soporte constante (Federici 1999, Carrasco 2004, Precarias a la Deriva 2006).

Deste modo, xunto ás clases traballadoras tradicionais e as non tradicionais, aparece un novo grupo cada vez máis amplo composto por unha forza de traballo transnacional, extremadamente fráxil e susceptible da máis profunda explotación (Sassen 2003), debido á súa aberrante condición de ‘sen papeis’, persoas desaloxadas dos seus dereitos máis fundamentais en nome

da preservación dunha moi discutible definición de cidadanía. Neste sentido, profundando na necesidade de repensar o valor simbólico e económico do coidado e das persoas que o realizan, e enlazándoo coa necesidade de revisar a actual relación entre emprego e cidadanía que impera no noso marco lexislativo, Precarias a la Deriva demandan a ‘cidadanía’, un dereito que politiza e cuestiona as relacións de dobre subordinación (da coidadora e do suxeito do seu traballo) que caracterizan o noso concepto actual de coidado:

Definimos la ciudadanía como el derecho a cuidar y ser cuidado sin que el cuidado signifique subordinación para las mujeres, ni tampoco para ninguna otra posición de sujeto cuidadora/cuidada. Si la ciudadanía está sostenida en el contrato sexual como dispositivo heteronormativo, la ciudadanía subvierte este último mediante la proliferación de cuerpos, prácticas y deseos para la producción de otras formas de vida. [...] Para ello utilizamos de manera estratégica el juego del lenguaje de los derechos, de los derechos de ciudadanía: derecho a recursos, a espacios, a tiempos... para cuidar y ser cuidadas (Precarias a la Deriva 2006: 126).

## **Mulleres no traballo/traballos de mulleres: espazos domésticos e espazos extradomésticos**

50

Como xa sinalaba José Enrique Monterde no mesmo título do seu libro, a imaxe dos traballadores foi “a imaxe negada” na historia do cine (Monterde 1997): unha imaxe que evidenciaba as xerarquías na orde da produción, unha visión incómoda para o imaxinario moderno, enmarcado aínda polos mesmos condicionantes da construción da mirada que outras formas de representación tradicional.

O traballo, con todo, envólvenos, percórrenos, conforma a nosa realidade, así que non é de estrañar que sexa un dos piares temáticos, polo menos, do rexistro documental, nin tampouco que as primeiras imaxes en movemento que conservamos correspondan, precisamente aos e ás obreiras saíndo dunha fábrica en Lyon (*La sortie des usines* 1895): son corpos disciplinados polos propios Lumière na súa fábrica, ao seu servizo, controlados pola súa mirada desde a súa posición no proceso industrial, e novamente produtivos na súa imaxe capturada.

Os escasos fragmentos conservados de películas dos Lumière recollen escenas cotiás de traballo doméstico e extradoméstico, produtivo e reprodutivo,



nunha voracidade de rexistro só posible nun ollo omnívoro que pronto empezará a discernir os seus obxectos e relatos privilexiados.

Non é estraño que, igual que ocorre na literatura do XIX e principios do XX, na primeira cinematografía predomine unha visión xeralmente paternalista e panóptica. Non será ata algúns anos despois cando aparezan outras formas de mirada e outros suxeitos de representación. Desde este suposto, o cine dos anos 20 e 30 afronta a elaboración de discursos sobre a súa realidade socioeconómica con dous tipos de narrativas fundamentais: os relatos militantes revolucionarios (cuxos mellores exemplos debemos ao cine soviético, especialmente a Eisenstein e a Pudovkin) ou as descrições abrumadoras do embrutecemento e a alienación da cadea de montaxe industrial, debidas a autores inseridos na orde do capital industrial. Tanto en *Metrópolis* (Fritz Land 1926) como en *Tiempos Modernos* (Charles Chaplin 1936) podemos observar como a sorprendente intuición dos seus directores sinala xa como o ritmo da fábrica estrutura e ordena a vida dos personaxes, se ben nun caso o fai nun ton dramático, case apocalíptico, que se torna na súa parte final resoltamente ameazante, e noutro, cun marcado acento paródico e crítico.

O cine é unha tecnoloxía conformadora fundamental no noso tempo, foi (e é) unha das ferramentas máis significativas das grandes ideoloxías do século XX. Así, non é de estrañar que, fronte á visión dos traballadores propugnada polo cine-espectáculo do primeiro capitalismo, un entretemento no que se intenta mostrar un mundo sen conflitos ou con conflitos supostamente resoltos desde a excepcionalidade emocional onde os antagonismos e as loitas sociais aparecen reducidos a meras anécdotas, o cine do socialismo real subliñe, a través dunha rotunda monumentalización hipermasculina, o éxito das prácticas habituais da militancia e o protagonismo da clase traballadora triunfante. En ambos os escenarios, non obstante, o papel das mulleres parece ser similar: nin na vitoria disciplinaria da corporación e o sacrificio da (virxe) María de *Metrópolis*, nin na conversión revolucionaria por amor ao fillo de *La madre* (Vsévolod Pudovkin 1926) encontramos un auténtico interese no retrato das traballadoras, senón un mero acompañamento do que se considera o protagonista do escenario laboral e as súas loitas, o obreiro (sempre en masculino). As mulleres son, nun ou outro discurso, meros cómplices, figurantes nas loitas políticas fundamentais, as de clase, sen reivindicacións ou especificidades propias.

A este panorama xeral de vicariedade habería que subtraer algúns casos dunha incipiente (e sempre secundaria) loita feminista que se aprecia, por exemplo, en *La sal de la tierra* (Herbert Biberman 1954), onde as mulleres próximas aos protagonistas empezan a ter voz propia, e, no medio dunha brutal folga, mobilízanse para impedir o acceso dos quebrafolgas ás minas. Esta demostración de firmeza ten un prezo que os obreiros non previran: a reclamación de igualdade entre os sexos entretécese coas reivindicacións de igualdade racial dos mineiros latinoamericanos (Sand 2005: 192-195).

Retratando o escenario posbélico posterior a 1945, os filmes neorrealistas, tanto os italianos como os debidos ás súas diversas variedades estatais, insisten nas consecuencias miserables da guerra. De entre as moitas mulleres que aparecen no escenario de case todos eles, é inesquecible a imaxe húmida e hipersexuada de Silvana Mangano, a protagonista de *Arroz amargo* (Giuseppe de Santis 1949). A película, que narra as vicisitudes dun grupo de recolectoras, reflicte a pobreza e as dificultades nun espazo, o rural, menos explotado visualmente que o urbano, e fáino a través dunhas mulleres que, ademais da súa forza de traballo, poñen en xogo os seus corpos e as súas diversas rendibilidadeas nun escenario laboral fortemente sexualizado.

52

Aínda que, en xeral, o período de entreguerras e os anos posteriores á II Guerra Mundial supoñen un atrincheiramento das posicións e estratexias tradicionais xa comentadas debido, fundamentalmente, á orde da Guerra Fría, os corpos policromados dos 50 e os 60 empezan a construír imaxes máis matizadas dos e das traballadoras. Non me refiro soamente ás profesións ‘propias das mulleres’, que comezan a ter un espazo importante (cuantitativamente falando) e normalizado no cine e os medios de comunicación, senón tamén a filmes como *Danzad, danzad malditos* (Sydney Pollack 1969), que aproveita o éxito comercial e o capital de memoria acumulado polo exitoso filme *Las uvas de la ira* (John Ford 1940) para continuar o fresco historicista da Gran Depresión americana apuntando novas maneiras de explotación corporal (Sand 2005: 217, 221). Este novo episodio, non só reabre o recordo da anterior longametraxe porque Jane Fonda sexa a filla de Henry Fonda, o protagonista da película de John Ford á que claramente cita, senón que o completa e redefine, ao estender a crise e a miseria ao ámbito das relacións persoais e, especialmente, ao desprazar a produción ao escenario do ocio. A través dun maratón de baile onde as parellas compiten ata morrer de cansazo, Sydney Pollack propón, xa brutalmente, o corpo en si como terri-

torio de plusvalías económicas, e non só como ferramenta principal da forza de traballo.

O corpo como escenario ou moeda de intercambio económico e a división sexual subxacente na orde laboral está absolutamente presente no traballo realizado polas mulleres e, sobre todo, naqueles traballos ‘proprios de’ mulleres, tanto no cine como nos *media*. Como xa apuntabamos, se hai unha ‘imaxe negada’ dobremente na representación do traballo, esa é a das traballadoras. Se as actividades produtivas e as súas condicións ocupan un espazo xeralmente non protagonista, especialmente na ficción, as accións e as formas da reprodución da vida no ámbito doméstico permanecen practicamente na invisibilidade. Os non-traballos das mulleres (excepto como afirmación naturalizadora ou como estampa antropolóxica) son case ignorados polo imaxinario cinematográfico e mediático ata os anos 60, especialmente aqueles de difícil representación, como as diversas formas inmateriais de atención ou afecto, e, por suposto, as formas de traballo estigmatizadas socialmente, como o traballo sexual. A reprodución e os seus labores só aparecen en visións máis ou menos condescendentes, moralistas ou mistificadoras, e sempre para reificar a orde sexual (véxase, por exemplo, o interesado culto á maternidade e á devoción do coidado feminino, tan presente no cine de ideoloxías diversas). Mesmo os filmes máis reivindicativos ou celebratorios da revolución –en todas as súas formas–, reafirman a división sexual do traballo, enxalzando a figura da militante abnegada e resignada, ou a da heroica nai que reproduce e alimenta homes para a causa, por non falar, por suposto, da imaxe da femiñidade tradicional (adaptada a cada tempo e espazo) en onde o cine foi unha potente e fundamental máquina retórica, unha insubstituíble “tecnoloxía do xénero” (De Lauretis 2000). Dicar hoxe que os nosos corpos están literalmente construídos a través do cine e os *media* non é, creo, ningunha esaxeración. Evidenciar que, como comentabamos máis arriba, unha das nosas principais tarefas é remodelar e construír o noso corpo e a nosa subxectividade nos límites do consumo non é máis que subliñar as ampliacións do traballo, aquí literalmente in-corporado.

No panorama tradicional da representación produtiva existen algúns traballos asimilados á femiñidade ou case sempre conxugados en feminino: como xa explicabamos, aqueles labores ligados ao coidado, á reprodución, á asistencia ou á atención, en calquera das súas vertentes, adoitan estar interpretados por mulleres. Desde as enfermeiras ata as mestras, pasando polas secretarías

ou as prostitutas, as traballadoras percorren a escena –non sempre en papeis de reparto–, aínda que con moi diversos desenlaces. Mentres nas castizas *Las que tienen que servir* (José M<sup>a</sup> Forqué 1967) ou *Como está el servicio* (Mariano Ozores 1968), as coidadoras e sostedoras da vida son inmigrantes rurais que chegan nese momento ás grandes cidades, inofensivas, afectivamente xenerosas –aínda que ás veces un pouco torpes– e aparentemente satisfeitas do desprezo e o clasismo que xeralmente se lles profesa, en películas recentes como a brechtiana *La Ceremonia* (Claude Chabrol 1995), a asistente (unha contida Sandrine Bonnaire) axudada por unha muller excluída socialmente por unha acusación de asasinato nunca probada (unha persuasiva Isabelle Huppert), víngase cruelmente non só da condescendencia da familia para a que traballa, senón de anos de inxustiza social que a mantiveran, entre outras discriminacións, no analfabetismo.

Este medo á rebelión da submisiva coidadora (xa sexa asistente, esposa-nai ou ama de cría) dispárase nos filmes norteamericanos dos 80 e primeiros 90. Coetánea das tolas sedutoras que rompen matrimonios e acosan sexualmente os homes que inundan a filmografía estadounidense deses anos (espello deformado das mulleres que, daquela, estaban empezando a obter un escaso pero temido recoñecemento profesional), *La mano que mece la cuna* (Curtis Hanson 1991) representa o epítome dos spellismos masculinistas sobre a perversión do poder: o medo do patriarcado a que as mulleres utilicen a maternidade para cambiar o mundo (en vez de transmitir os seus xenes e a súa propiedade).

Se no cine e na televisión as coidadoras (ás veces) se rebelan, as secretarias e axudantes do xefe parecen reafirmar, case sempre, a xerarquía e o dominio empresarial, incluíndo moitas veces entre os seus servizos habituais, os sexuais e afectivos. Este adoita ser o argumento habitual de moitas telenovelas e *soap operas*, e así parecen confirmalo películas como *Armas de mujer* (Mike Nichols 1988) onde as protagonistas non dubidan en valerse desas ‘armas’ para conseguir ascender no mundo dos negocios, pero onde o talento de Melanie Griffith queda supeditado á súa atracción polo seu competidor Harrison Ford. O exemplo máis recente e exitoso das secretarias alienadas –aínda que de aparencia rebelde– é *El diario de Bridget Jones* (2001) de Sharon Maguire, onde Renée Zellweger dá forma a unha moza de trinta anos obsesionada co matrimonio e co reloxo biolóxico: o seu personaxe é o reverso (e o castigo) das poderosas acosadoras dos 80 das que antes falabamos, a culminación do asasinato simbólico das premisas da liberación feminista que xa empezara hai

tempo, especialmente na televisión e a literatura *best-seller*, como xa advertira con exemplos moi ben argumentados Susan Faludi no seu libro *Reacción* a comezos dos 90 (Faludi 1993).

E que pasou con aquelas ‘trionfadoras’ dos 80 no seu papel de xefas? As mulleres que chegaron a conseguir algúns postos na cooptativa xerarquía laboral postindustrial fixérono a custa de renuncias ou carencias que, por suposto, lles pasan factura: elas non poden subtraerse da insatisfacción que lles provoca non saciar os seus ‘instintos’ de nai e esposa, nin do malestar que lles xera atender prioritariamente a súa carreira profesional. Ninguén parece representar mellor esta ansiedade xeracional que a anoréxica Calista Flockhart, que incorpora un dos personaxes máis exitosos da tv dos anos 90, a neurótica e contraditoria *Ally McBeal*, upada polos *media*, igual que Bridget Jones, como perfecta icona do posfeminismo.

Pero, entre os traballos femininos por excelencia, sen dúbida é a prostitución o que foi e segue sendo obxecto da maior cantidade de formalizacións. Xa sexa a muller perversa e desencadeante de tódolos males, como a Lulú de *La caja de Pandora* (Georg Pabst 1928), inesqueciblemente interpretada por Louise Brook, ou a inocente e confiada *Irma la Dulce* (Billy Wilder 1963), a prostitución foi, no cine clásico, froito dun destino ‘torto’, da pobreza ou da mala sorte, e nunca incluíu unha reflexión sobre as condicións reais dunha actividade que non tiña nin ten aínda hoxe a consideración de traballo. Esta actividade, estigmatizada socialmente como poucas, xerou moitísimas imaxes e perfís narrativos, pero moi escasas representacións que a sitúen dentro do sistema económico e social, e que aborden as auténticas e complexas relacións das traballadoras sexuais co seu contorno inmediato. O desprezo e o medo que xeran a consciencia da necesidade da prostitución como parte do mantemento da orde patriarcal que se desprende de *La caja de Pandora* (que rememora a historia de Jack o Destripador como pano de fondo e causa da morte da súa protagonista), complementáanse co paternalismo abolicionista e sentimental de *Irma la Dulce*, onde un benintencionado pero torpe Jack Lemon, namorado de Shirley McClaine, pretende solucionarlle a vida converténdose no seu ‘único cliente’ (unha versión corrosiva do matrimonio da que non sei ata que punto era consciente Billy Wilder).

Aínda que a visión redentorista, que se impuxo formalmente, persiste con forza (véxase *Princesas*, de Fernando León de Aranoa 2005, que insiste na

tipoloxía da puta á espera da súa conversión en ‘princesa’ sen abrir un debate real sobre o traballo sexual como parte do sector dos servizos), é certo que a representación da prostitución sofre un cambio radical desde a mirada feminista dalgunhas realizadoras desde os anos 70.

Recordemos que neses momentos algunhas artistas e cineastas comezan a sinalar os corpos, principalmente o corpo das mulleres, como campos de batalla política e territorios de construción social (véxanse os traballos de Martha Rosler, Adrien Piper, Hannah Wilke... ou xa durante os anos 80, os de Cindy Sherman ou Barbara Kruger, por poñer algúns exemplos ben coñecidos) (Broude e Garrard 1994). Neses momentos, o vídeo, unha nova tecnoloxía con menos rémoras tradicionais que a pintura ou a escultura, convértese nun eficaz instrumento de reflexión e reivindicación da *performance* da feminidade como un traballo de construción de subxectividade imbricado no sostemento do sistema. Con todo, será no cine onde as estratexias críticas á representación tradicional adquiran carta de recoñecemento (Selva & Solà 2002).

56

Filmes como *Jeanne Dielman* (debido á cineasta belga Chantal Akerman 1975), un detido relato de tres días da vida dunha discreta viúva que exerce a prostitución dentro do seu propio fogar, poñen radicalmente en cuestión os termos tradicionais do traballo e os espazos de produción e reprodución de forma paralela á redefinición do traballo que desde os feminismos se estaba facendo neses anos, e faino, ademais, utilizando de forma sutil estratexias formais complexas (o tempo real dos longuísimos planos secuencia, o fóra de campo da ‘acción principal’, o reencadramento de planos que fixa a nosa atención nos pequenos detalles que anticipan o desenlace final e dotan a toda a película dunha atmosfera dramaticamente fría...) que dificultan a súa asimilación.

Unha década despois será unha norteamericana, Lizzie Borden, a que explore as condicións de traballo das prostitutas de Nova York en *Working girls* (1986). As protagonistas son mulleres que definen os servizos sexuais que realizan como un traballo, aínda que son conscientes do prexuízo social que as suxeita e da súa capacidade de elección, algo que non todas as prostitutas comparten, xa que, como explican recentes traballos audiovisuais (especialmente, documentais) a prostitución é unha das formas de produción corporal máis intensamente sometidas ás redes de tráfico e escravitude, xerando

auténticos desprazamentos globais que, non é casualidade, seguen en gran medida os movementos militares transnacionais.

Como explica Lourdes Portillo na súa *Señorita extraviada* (2001), onde explora a opacidade e a pasividade que imperan na investigación sobre os asasinatos de Juárez, os e as novas traballadoras son, agora, os corpos ensamblados das factorías hipersexualizadas dos *non-lugares* da deslocalización –desde México ata Indonesia, pasando pola Europa do Leste ou a India–, corpos desaparecidos sen consecuencias, ‘fóra de campo’ da mirada tradicional, irrepresentables, innomeables, como o foran os das prostitutas do Londres vitoriano asasinadas polo Destripador (Nathan 2005). Os corpos-mercancías traficados nas redes mundiais conxugan, como suxire Ursula Biemann nos seus traballos *Writing desire* (2000) e *Remote sensing* (2001), a explotación sexual e a violencia extrema (especialmente sobre as mulleres) cos intereses e os circuítos ao servizo das grandes corporacións (Sassen 2003).

Silvia Federici (1999) explica moi ben no seu texto “Reproduction and feminist Struggle in the New Internacional Division of Labor”: a nova división internacional do traballo explota triplemente as mulleres: reafirmaas como obxectos de consumo e como mercancías pola súa condición de corpos-fetich; explótaas como reprodutoras únicas e responsables do sostemento da vida (xa sexa directa ou diferidamente) e como traballadoras de segunda orde (cobran menos, teñen postos menos importantes, desvaloriza as súas producións...); e, por último, explótaas pola súa condición racial e étnica, ampliando as diferenzas entre mulleres dos países desenvolvidos e os subdesenvolvidos ou en vías de desenvolvemento.

Nin a deslocalización, nin as consecuencias da aplicación das condicións da nova división transnacional do traballo son alleas ao noso contexto inmediato, no que estamos asistindo ao desprazamento da fronteira sur da Unión Europea. Por poñer un exemplo recente, o vídeo documental *Frontera sur* (2003) da periodista Helena Maleno e o fotógrafo Alex Muñoz, pon o acento nas relacións entre as condicións migratorias dos norteafricanos e subsaharianos cara á Unión Europea e os intereses multinacionais (especialmente o sector primario, convertido en industria agraria no ‘mar de plástico’ almeriense), evidenciando a influencia das cinco grandes corporacións de sementes transxénicas nas decisións políticas últimas dos gobernos-franquicias.

Se ben no contexto español se popularizaron ultimamente as figuras das migracións en moi diversos contextos (especialmente no documental videográfico e na televisión), o seu protagonismo, sobre todo no cine, é menos frecuente. Neste sentido, é interesante a mirada de Iciar Bollaín sobre as inmigrantes que percorren *Flores de otro mundo* (1999, un filme afastado da exotización e a hipersexualización que adoitan conformar este tipo de personaxes). A directora relata aquí a chegada dun grupo de mulleres latinas a unha vila do interior da península, unha sorte ‘caravana de mulleres’ que acabará establecendo vínculos e relacións estables cos seus habitantes ao tempo que xera cambios importantes nuns poboadores autóctonos cargados de prexuízos e reticencias.

Mentres case todos os textos audiovisuais documentais constrúen discursos bastante dramáticos sobre a realidade inmigrante (Winston 1995), os filmes de ficción teñen matices diversos que van desde a dulcificación sensibleira á vitimización, pasando por películas como *Las mujeres de verdad tienen curvas* (Patricia Cardoso 2003), onde, sen esconder as hiperflexibles condicións de traballo das maquilas téxtiles –neste caso, dentro do mesmo Estados Unidos, aínda que todas as traballadoras sexan inmigrantes– relátase con humor a historia dunha intelixente e decidida adolescente mexicana de corpo nada convencional que se libera do pequeno taller familiar (aínda que seguramente non da precariedade laboral) ao conseguir unha bolsa para estudar nunha prestixiosa universidade.

58

## A saída da fábrica

En 1995, 100 anos despois daquelas primeiras imaxes dos Lumière e en clara referencia a elas, Harum Farocki elabora un complexo exercicio de montaxe, case á maneira de breve crónica do século XX, que volve titular *Arbeiter verlassen die Fabrik* [*Los trabajadores saliendo de la fábrica*]. O que distingue as múltiples saídas da fábrica que aparecen neste ensaio audiovisual respecto á primeira película dos Lumière, é que, a diferenza daquel, estes abandonos serán definitivos para moitos e moitas traballadoras. Se ben a clase traballadora tradicional non desaparece, como tampouco desaparece o esforzo necesario para a produción material, senón que se transforma e deslocaliza, tamén é certo que se estenden e normalizan formas produtivas que desdebuxan os límites espaciais e temporais convenientes, e a información e



a comunicación (con moi diferentes formas de aplicación e difusión) deveñen agora mercancías fundamentais.

A coincidencia, nos anos 70, entre algunhas fórmulas narrativas e visuais como as xa apuntadas, a redefinición dos límites do traballo e a revisión do modelo produtivo do capitalismo industrial, non é casual. Será precisamente o capital, na súa nova fase informacional ou posfordista, o que rendibilizará, cun diferente ordenamento e regulación de lugares e horarios, algunhas das estratexias políticas postas en funcionamento desde a década dos 70 (Virno 2003), convertendo perversamente o absentismo da fábrica, entón espiña dorsal das reivindicacións de clase, en precariedade endémica; transformando os afectos e a creatividade en saqueo emocional e explotación ilimitada; redefinindo a reclamación de flexibilidade e diversidade en domesticación e irregularidade; e desvirtuando, en fin, a desxerarquización en falsa reticularidade dirixida desde a centralidade das metrópolis (Villota 1999, Precarias a la Deriva 2004, Vara 2006). Personalidades flexibles á forza, capitalización emocional (Holmes 2005): do repetitivo e monótono traballo en cadea pasamos á domesticación da imaxinación e á explotación das redes afectivas nunha ‘feminización’ do traballo que pouco ten que ver coa debuxada polas axendas feministas (Vega 2000, TrabajoZero 2001).

59

Se no cine clásico o traballador (e especialmente a traballadora) fora ‘a imaxe negada’ da modernidade, o corpo abxecto e excesivo do escenario da produción, no capitalismo informacional, o traballo na factoría industrial convértese nun subxénero codificado dentro das representacións da produción.

Dentro deste subxénero que algúns autores cualifican de ‘adeus ao proletariado’ (Sand 2004), destacan algunhas revitalizacións do que poderíamos cualificar como ‘novos neorrealismos’, como o cine obreirista francés, especialmente cos persoais traballos de Robert Guédiguian e de Eric Zonka, pero sobresaen, polo seu especial vigor e continuidade, o cine británico das últimas décadas. Os corpos inchados da brutal reconversión thatcherista insisten, a través dunhas formas un tanto estereotipadas –especialmente nos filmes Ken Loach e Mike Leigh–, no relato dos conflitos dunha clase traballadora que dista moito de ser simplemente residual.

En moitas destas películas subxace, velada ou explicitamente, unha crítica á subversión da división sexual do traballo, e unha nostalxia, máis ou menos

evidente, dun mundo onde o home provedor posuía lugares e tempos propios (o *pub*, fundamentalmente) vedados ás mulleres e ás súas influencias. Este medo á ‘contaminación’ e á ‘feminización’ dos espazos homosociais (e á cultura do poder que representan) está presente dun modo moi significativo en *The Full Monty* (1997) de Peter Cattaneo, onde a orde da mirada tradicional se inverte (Mulvey 1988): o corpo obxecto de pracer escópico tradicional (o das mulleres) convértese en suxeito de mirada *voyeur* sobre o corpo dos homes, obrigados a traballar como *stripers* para paliar unha situación de desemprego da que, indirectamente, culpan ás mulleres. Unha vez máis, en vez dunha revisión das formas da masculinidade e do seu lugar no sistema de produción, a película insiste na reafirmación de roles e nunha xustificación lenitiva e vitimista que, mesturada co ton propio da comedia costumista, debuxa un panorama cando menos inmovilista.

Un exemplo máis próximo deste vitimismo indirectamente acusador sería tamén *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa 2002) que segue tendo saudade dun universo laboral clásico: masculino, produtivo, dignificador, coa mirada posta no pleno emprego, e que desprende, igual que o caso anterior, unha máis ou menos controlada ira cara ás mulleres da película, as únicas que teñen emprego neste panorama de ‘feminización’ –iso si, precario, mal pagado, temporal– pero que ademais han de soportar as violentas turradas (físicas e emocionais) do medo que sofren os personaxes masculinos.

Máis complexa e máis delicada é a perspectiva das obras recentes do francés Laurent Cantet, especialmente *Recursos humanos* (1999), onde á rearticulación sexual do contrato laboral se une a experiencia do desclasamento e o desazo, non só do ‘abandono de clase’, senón do repensamento sobre os referentes vitais máis inmediatos e as súas consecuencias persoais. Nesta película evidénciase como o traballo é máis que unha actividade económica, é unha potente tecnoloxía construtora de subxectividades e relacións.

Por outra parte, nun ton aparentemente feminista e tomando como pano de fondo as difíciles relacións entre nais e fillas, desenvólvese o filme de Benito Zambrano *Solas* (1999), onde unha limpadora (personaxe escasamente presente nas pantallas, e practicamente sempre dunha maneira secundaria) fala con claridade das súas condicións materiais, así como das dificultades que estas comportan na súa vida persoal. Neste escenario, a protagonista e a súa nai seguen, a pesar da súa vontade e a súa forza, dominadas pola omni-

presenza dun pai-esposo maltratador agora enfermo, e a resolución final do conflito non deixa de ter unha certa tintura de ‘chamamento á orde’ patriarcal: a protagonista acepta a súa maternidade baixo a tutela dun home maduro (o paternal veciño, simbolicamente ‘castrado’ pola idade), que recupera indirectamente o control da situación ao apropiarse do froito da concepción biolóxica doutro home (que é expulsado da escena) nunha sorte de ‘deslocalización corporal’ ou de paternidade subrogada que permite a continuación da súa herdanza.

Xa o podíamos observar na distancia que separa dous precisos documentais de Barbara Kopple: mentres *Harlan County* (1976) relata o éxito dunha folga e das estratexias propias das prácticas políticas da clase traballadora tradicional, *American Dream* (1991) expón, non sen ansiedade e nostalgia, a ineficacia destas ferramentas no medio dun escenario político e laboral en cambio constante, onde o sistema de produción capitalista mudou e se reforzou. Nesta paisaxe sen aforas, os sindicatos convertéronse en institucións de consenso que non fan senón perpetuarse a si mesmos, as imaxes clásicas do traballo resúltannos alleas e inútiles, e o mesmo concepto de representación vólvese unha tautoloxía. A crítica aceda, a parodia e, ás veces, a resistencia poética, son algunhas das ferramentas empregadas nalgunhas propostas audiovisuais. Un exemplo recente podería ser a delicada posta en escena de Marta de Gonzalo e Publio Pérez Prieto *W: la force du biotavail* (2001), unha *videoperformance* onde se mostra unha parella de ‘gañadores’ (segundo os estándares sociais vixentes) incomunicados e perdidos no seu resgardado universo doméstico, charlando sobre un indefinido traballo inmaterial que conforma unhas vidas completamente sitiadas pola inseguridade e a incerteza.

Especialmente interesante pola súa elaboración colectiva e por ser o resultado dun proceso de investigación militante en forma de enquisas, paseos e reflexións plurais sería o vídeo e o libro de Precarias a la Deriva (2004). Este *work in progress*, non só fala en feminino da precariedade e as novas formas laborais (rompendo, ademais, a dicotomía entre traballo material e traballo inmaterial, entre espazos laborais extradomésticos e espazos laborais domésticos), senón que o fai, ademais, poñendo o acento na lóxica dos coidados, e colocando no centro da súa análise o sostemento da vida e os afectos. No seu estudo, Precarias a la Deriva dá a palabra a mulleres diversas que conducen ou interveñen en cada unha das ‘derivas’, sexualiza o *flâneur* beaudeleriano e introduce no aleatorio circuío situacionista os percorridos das tarefas diarias,

corporeizando o proceso de produción nunha profunda redefinición do laboral que vai máis alá das propostas do feminismo dos 70.

62 Dentro da nova división do traballo, marcada polo peso da imaxe e da información, e pola súa distribución, a produción cultural (desde o deseño á difusión de códigos, pasando polas figuras da institución arte etc...) ten, con todo, unha ambigua situación dentro do sistema de produción. Mentres gran parte dos seus produtos son simplemente negados ou invisibilizados –e por suposto, non remunerados– (por exemplo, o traballo dos probadores de videoxogos, o que realizan os xeradores do software libre ou as contribucións dos participantes en *chats* e grupos de noticias, por poñer algúns exemplos), aínda que amplamente rendibilizados por algunhas empresas e grupos económicos, as frecuentes representacións do traballador e a traballadora cultural no cine e os *media* seguen abundando na idea de que a produción cultural é un non-traballo gratificante e livián, unha sorte de ‘recompensa’ vocacional onde os cartos non son importantes. A valorización social que poderían significar estas imaxes convértese en simple ‘sobreexposición’ fetichista que na práctica invisibiliza, xa que é evidente que non serviu para establecer unha consideración laboral clara para as súas actividades nin para mellorar as súas condicións materiais (que inclúen moitas veces a gratuidade) (Ruido 2001, Rowan & Ruido 2007). Un bo exemplo desta ‘sobreexposición’ reificadora, como xa comentabamos no noso texto “In the mood for work” (Rowan & Ruido 2007), sería Carrie Bradshaw, a protagonista da exitosa serie de televisión *Sex and the City*, convertida nun auténtico fenómeno social que inflúe na moda e marca tendencias. A vida de Carrie transcorre entre restaurantes de moda e tendas de luxo grazas a unha actividade, a escritura, que aparece como sinxela e pracenteira, onde emprega a súa propia vida e a das súas amigas como material habitual. O seu tempo de vida e o seu tempo de traballo non só están solapados, senón que esta confusión implica ademais o saqueo das súas redes afectivas dunha forma continua e normalizada.

Non quero cerrar este breve repaso polas imaxes das mulleres no traballo sen apuntar a posible eficacia da representación para contribuír á valorización social dalgunhas actividades que no noso escenario postindustrial seguen sen ser definidas xeralmente como traballo.

Salvando a enorme distancia que lle confiren as súas moi diversas significacións sociais, as súas variadas remuneracións e as súas distintas situacións

dentro do sistema económico, que son de todo incomparables, parece haber certas interseccións entre a produción cultural, o traballo sexual e o traballo de coidados e de atención, que comparten non só as dificultades de recoñecemento laboral, senón tamén a mistificación nas súas representacións. Se convivimos, como outras autoras, que a produción das imaxes comparte marcos similares aos do sistema de produción socioeconómico (Benjamin 2001, Steyerl 2005), a posibilidade de conseguir deseñar e difundir representacións politicamente activas e valorizadoras esixiría entón unha reflexión anterior: as imaxes non xerarían por si mesmas recoñecemento, senón que traducirían valores sociais e/ou económicos xa existentes que sería necesario cambiar previamente para que as súas representacións se transformen e transformen:

Como explica a realizadora Hito Steyerl en un recente texto que reactualiza el clásico de Walter Benjamín de 1934 “El autor como productor”, el sistema de construcción de las imágenes está estrechamente vinculado al sistema de producción y al régimen económico en el que se insertan (...) Si en un esquema capitalista tradicional la reivindicación de los trabajadores de la cultura pasaba, como explicaba Benjamín, por posicionarse en las relaciones de producción (por ejemplo, a la manera de Bertolt Brecht, evidenciando el pacto de la representación), el nuevo sistema de producción exige una negociación permanente con unas condiciones de producción en continuo tránsito, una muestra constante del “fuera de campo” representacional, ya que cuando registramos precisamente este proceso, estamos actuando de forma vicaria y dando lugar a un “nuevo objeto cultural” (Rowan & Ruido 2007).

María López Ruido  
Universitat de Barcelona

## Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter. 2001. “El autor como productor”, en *Arte después de la Modernidad* (ed. Brian Wallis). Madrid: Akal.
- Broude, Norma e Garrard, Mary (eds.). 1994. *The Power of Feminist Art*. Nova York: Harry N. Abrams Inc. Publishers.
- Carrasco, Cristina. 2004. “Tiempo de trabajo, tiempo de vida: ¿reorganización o conciliación?”, en <http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/Tiempo-de-trabajo-tiempo-de-vida> [Consulta: 05/04/2017].

- Carrasco, Cristina. 2006. “La economía feminista: una apuesta por otra economía”, en *Estudios sobre género y economía* (ed. María Jesús Vara). Madrid: Akal.
- De Lauretis, Teresa. 2000. “Tecnologías del género”, en *Diferencias*. Madrid: Horas y Horas.
- Durán, María Ángeles. 2006. “El mercado de las palabras”, en *Estudios sobre género y economía* (ed. María Jesús Vara). Madrid: Akal.
- Faludi, Susan. 1992. *Reacción*. Barcelona: Anagrama.
- Farocki, Harun. 2003. *Crítica de la mirada*. Buenos Aires: V Festival Internacional de Cine Independiente.
- Federici, Silvia. 1999. “Reproduction and Feminist Struggle in the New International Division of Labor”, en *Women, Development and the Labor of Reproduction* (eds. Mariarosa Dalla Costa e Giovanna F. Dalla Costa). Trenton, New Jersey: Africa World Press, en <https://caringlabor.wordpress.com/2010/10/25/silvia-federici-the-reproduction-of-labour-power-in-the-global-economy-marxist-theory-and-the-unfinished-feminist-revolution/> [Consulta: 05/04/2017].
- Gubern, Román; José Enrique Monterde; Julio Pérez Perucha; Esteve Rimbau e Casimiro Torreiro. 2000. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Haraway, Donna J. 1995. “Manifiesto para cyborg”, en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Harding, Sandra. 1996. *Ciencia y feminismo*. Madrid: Morata.
- Holmes, Brian. 2005. “A personalidade flexível: para unha nova crítica cultural”, en *Corpos de producción. Miradas críticas e relatos feministas en torno ós suxeitos sexuados nos espazos públicos* (eds. Uqui Permui e María Ruido). Santiago de Compostela: Uqui Permui, en [http://uqui.net/sites/all/files/public/adxuntos/i\\_corpos\\_produccion-9\\_i\\_corpos-05.pdf](http://uqui.net/sites/all/files/public/adxuntos/i_corpos_produccion-9_i_corpos-05.pdf) [Consulta: 05/04/2017].
- Kuni, Verena. 1998. “Some Thoughts On The New Economy of Networking. Cyberfeminist Perspectives on ‘Immaterial Labour’. ‘Invisible Work’ and other Means to Make Career as Cultural Part Time Worker under Net\_Conditions”, en *Future is femail*. VV.AA., Hamburgo: Old Boys Network, en [http://www.kuni.org/v/obn/vk\\_cfr\\_01.pdf](http://www.kuni.org/v/obn/vk_cfr_01.pdf) [Consulta: 05/04/2017].
- Lazzarato, Maurizio. 2000. “Del biopoder a la biopolítica”, en *Multitudes*, 1, en <http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm> [Consulta: 05/04/2017].

- Lazzarato, Maurizio. 2001. “El ciclo de la producción inmaterial”, en *ContraPoder*, 4/5 (trabajo<no trabajo: perspectivas, conflictos, posibilidades).
- Monterde, José Enrique. 1997. *La imagen negada: Representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Mulvey, Laura. 1988. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme.
- Nathan, Debbie. 2005. “Trabajo, sexo y peligro en Ciudad Juárez”, en *Cárcel de amor: relatos culturales sobre la violencia de género* (eds. Berta Sichel e Virginia Villaplana). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Nead, Lynda. 1998. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos.
- Pollock, Griselda. 1994. *Vision and Difference*. Nova York: Routledge.
- Pollock, Griselda. 1995. “Histoire et politique: l’histoire de l’art peut-elle survivre au féminisme?”, en *Espaces de l’art. Féminisme, art et histoire de l’art* (eds. Mathilde Ferrer e Yves Michaud). París: École Supérieure des Beaux- Arts.
- Precarias a la Deriva. 2004. *A la deriva (por los circuitos de la precariedad femenina)*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Precarias a la Deriva. 2006. “Precarización de la existencia y huelga de cuidados”, en *Estudios sobre género y economía* (ed. María Jesús Vara). Madrid: Akal.
- Rowan, Jaron e María Ruido. 2007. “In the mood for work”, en *Producta 50* (ed. YProductions). Barcelona: CSAM/Generalitat de Catalunya.
- Ruido, María. 2004. “Mamá, quiero ser artista!”, en *A la deriva (por los circuitos de la precariedad femenina)* (Precarias a la Deriva). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Ruido, María. 2005. “Algunhas notas sobre corpos, olladas, palabras e accións en tempos de (ins)urxencia e precariedade”, en *Corpos de produción. Miradas críticas e relatos feministas en torno ós suxeitos sexuados nos espazos públicos* (eds. Uqui Permui e María Ruido). Santiago de Compostela: Uqui Permui.
- Sand, Shlomo. 2005. *El siglo XX en pantalla*. Barcelona: Crítica.
- Sassen, Saskia. 2003. *Contra geografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Selva, Marta e Anna Solà. (comp.) 2002. *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*. Barcelona: Paidós.

- Steyerl, Hito. 2005. “La articulación de la protesta”, en *Brumaria*, nº 5.
- TrabajoZero. 2001. “Sobre la feminización del trabajo...”, en *ContraPoder*, nº 4/5 (trabajo<no trabajo: perspectivas, conflictos, posibilidades).
- Vara, María Jesús. 2006. “Empleo femenino en las cadenas de producción global”, en *Estudios sobre género y economía*. Madrid: Akal.
- Villota, Paloma de. 1999. *Globalización y género*. Madrid: Síntesis.
- Virno, Paolo. 2003. “Virtuosismo y revolución: notas sobre el concepto de acción política”, en *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Winston, Brian. 1995. *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*. Londres: B.F.I. Publishing.

## Documentación audiovisual

66

- A la deriva (por los circuitos de la precariedad femenina)*, Precarias a la Deriva, España, 2004.
- Ally McBeal*, EUA (serie de tv dos anos 90).
- American Dream*, Barbara Kopple, EUA, 1991.
- Arbeiter verlassen die Fabrik (Trabajadores saliendo de la fábrica)*, Harum Farocki, Alemania, 1995.
- Armas de mujer*, Mike Nichols, EUA, 1988.
- Arroz amargo*, Giuseppe de Santis, Italia, 1949.
- Como está el servicio*, Mariano Ozores, España, 1968.
- Danzad, danzad malditos*, Sydney Pollack, EUA, 1969.
- El diario de Bridget Jones*, Sharon Maguire, EUA, Reino Unido, Francia, 2001.
- Flores de otro mundo*, Icíar Bollaín, España, 1999.
- Frontera Sur*, Helena Maleno e Alex Muñoz, España, 2003.
- Harlan County*, Barbara Kopple, EUA, 1976.



*Irma la Dulce*, Billy Wilder, EUA, 1963.

*Jeanne Dielman*, Chantal Akerman, Bélxica, 1975.

*La Ceremonia*, Claude Chabrol, Francia, 1995.

*La caja de Pandora*, Georg Pabst, Alemaña, 1928.

*Los lunes al sol*, Fernando León de Aranoa, España, 2002.

*La madre*, Vsievobod Pudovkin, Rusia, 1926.

*La mano que mece la cuna*, Curtis Hanson, EUA, 1991.

*Las mujeres de verdad tienen curvas*, Patricia Cardoso, EUA, 2003.

*Las que tienen que servir*, José M<sup>a</sup> Forqué, España, 1967.

*La sal de la tierra*, Herbert Biberman, EUA, 1954.

*La sortie des usines*, Irmáns Lumière, Francia, 1895.

*Las uvas de la ira*, John Ford, EUA, 1940.

*Metrópolis*, Fritz Lang, Alemaña, 1926.

*Princesas*, Fernando León de Aranoa, España, 2005.

*Recursos humanos*, Laurent Cantet, Francia, 1999.

*Remote sensing*, Ursula Biemann, Suíza, 2001.

*Señorita extraviada*, Lourdes Portillo, EUA, 2001.

*Sex and the City*, EUA (serie de tv dos anos 90)

*Solas*, Benito Zambrano, España, 1999.

*The Full Monty*, Peter Cattaneo, Reino Unido, 1997.

*Tiempos modernos*, Charles Chaplin, EUA, 1936.

*W: la force du biotavail*, Publio Pérez Prieto e Marta de Gonzalo, España, 2001.

*Working girls*, Lizzie Borden, EUA, 1986.

*Writing desire*, Ursula Biemann, Suíza, 2000.