

Las estrategias visuales de la lucha: trabajadoras de la limpieza y del hogar en las formas fílmicas híbridas de enfrentar lo real en España (2000-2020)

The visual strategies of struggle: domestic workers in hybrid filmic forms of confronting reality in Spain (2000-2020)

As estratégias visuais da luta: empregadas domésticas em formas de filmes híbridos para enfrentar o real na Espanha (2000-2020)

Elena Fraj Herranz, Universitat de Barcelona, Barcelona, España (elefrac@ub.edu)

M^a Soliña Barreiro González, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, España (mariasolina.barreiro@usc.es)

RESUMEN | Este artículo estudia los documentales críticos y activistas realizados en España en los últimos veinte años que abordan la situación de invisibilidad y explotación de las empleadas del hogar y camareras de hotel. En estas películas, los rasgos de las luchas laborales impregnan la factura fílmica. Estos documentales se caracterizan por el trabajo sobre la dialéctica invisibilidad-visibilidad –propia de sus organizaciones sindicales– y por el uso de estrategias de traslación expresiva de las condiciones de trabajo al filme, que son concomitantes con sus formas de organizar la lucha: el relato coral, la creación colectiva y la inclusión de la cotidianeidad y de la familia. Estas producciones huyen de las miradas paternalistas habituales en las producciones cinematográficas comerciales. La muestra de seis películas traza un arco que revela el avance de la precariedad femenina desde el franquismo hasta hoy, destacando el aumento de producciones audiovisuales desde la irrupción de las movilizaciones colectivas de las camareras de hotel. Las piezas presentan una naturaleza híbrida propia del documental feminista, militante y de clase, confrontando los modos de representación, producción y distribución hegemónicos.

PALABRAS CLAVE: documental feminista; cine militante; video activista; cine colectivo; feminización del trabajo; explotación laboral.

FORMA DE CITAR

Fraj Herranz, E. & Barreiro González, M. S. (2021). Las estrategias visuales de la lucha: trabajadoras de la limpieza y del hogar en las formas fílmicas híbridas de enfrentar lo real en España (2000-2020). Cuadernos.info, (50), 182-206. <https://doi.org/10.7764/cdi.50.27729>

ABSTRACT | *This article studies the critical and activist documentaries produced in Spain in the last twenty years that address the situation of invisibility and exploitation of domestic workers and hotel maids. In these films, the features of labor struggles permeate the filmic construction. These documentaries are characterized by the work on the dialectic invisibility-visibility –typical of their trade unions functioning– and by the use of expressive strategies to translate their working conditions to the film, concomitant with their ways of organizing the labor struggle: the choral account, the collective creation and the inclusion in film of their everyday life and families. These documentaries flee from the usual paternalistic view in commercial film productions. The sample of six films deploys an arc that reveals the advance of female precariousness from the Franco regime since nowadays, highlighting audiovisual productions increase since the irruption of the collective mobilizations of hotel maids. The films present a hybrid nature typical of the feminist, militant, and class documentary, confronting the hegemonic modes of representation, production, and distribution.*

KEYWORDS: *feminist documentary; militant cinema; activist video; collective cinema; feminization of work; labor exploitation.*

RESUMO | *Este artigo estuda os documentários críticos e ativistas realizados nos últimos vinte anos na Espanha que abordam a situação de invisibilidade e exploração das empregadas domésticas e camareiras de hotel. Nesses filmes, os traços das lutas trabalhistas permeiam a feitura fílmica. Esses documentários se caracterizam pelo trabalho na dialética invisibilidade-visibilidade - típica de suas organizações sindicais - e pelo uso de estratégias de tradução expressivas das condições de trabalho para o filme, que são concomitantes com suas formas de organização da luta: a história coral, a criação coletiva e inclusão do cotidiano e da família nas narrações. Essas produções fogem das visões paternalistas usuais nas produções de filmes comerciais. A amostra de seis filmes traça um arco que revela o avanço da precariedade feminina desde o regime de Franco até hoje, destacando o aumento das produções audiovisuais desde a irrupção das mobilizações coletivas de camareiras de hotel. As peças apresentam um caráter híbrido típico do documentário feminista, militante e de classe, confrontando os modos hegemônicos de representação, produção e distribuição.*

PALAVRAS-CHAVE: *documentário feminista; cinema militante; vídeo ativista; cinema coletivo; feminização do trabalho; exploração laboral.*

INTRODUCCIÓN

“Somos la brigada invisible” (7’49”), dice una camarera de piso en *Organizar lo (im) posible* (Gomila & Matamalas, 2017). El cuerpo de las trabajadoras está oculto tras habitaciones de hotel limpias, casas lujosas en orden, baños brillantes y porterías diminutas; es poco habitual en el cine documental de mujeres encontrar a esa mitad de los asalariados que viven en hogares por debajo del umbral de la pobreza en España y que se dedican a la limpieza. Este sector, principalmente feminizado y migrante, supone casi el 4% del total de trabajadores en España, porcentaje mayor que el de la construcción o las finanzas (Oxfam Intermon & UC3M Instituto de Estudios de Género, 2018). Sin embargo, sus derechos no están equiparados con el resto de los trabajadores: España se comprometió a ratificar el Convenio 189 de la OIT sobre el trabajo doméstico, pero avanzado el año 2021 aún no lo ha hecho¹.

Las trabajadoras de la limpieza y empleadas del hogar han sido sujeto activo de una cierta creación fílmica documental de mujeres en España en los últimos veinte años, consiguiendo no solo recuperar la memoria de un sector laboral olvidado, sino también su visibilización hasta el punto haber sido incluidas en la agenda política tradicional, en la agenda mediática y haber obtenido promesas parlamentarias, aunque todavía incumplidas.

Las seis películas escogidas para desarrollar el estudio se caracterizan por su naturaleza híbrida, ubicándose entre lo militante y lo experimental, entre el documental y la animación, entre el retrato y el instrumento de lucha. Algunas de ellas se pueden categorizar como documentales tanto en la forma como en el proceso de producción y distribución situado en los canales cinematográficos –*Hotel explotación* (Cisquella, 2018), *Organizar lo (im) posible* (Matamalas & Gomila, 2017), *En otra casa* (Rousselot, 2015), *A las puertas de París* (Horno & Fernández, 2008)– y otras se acercan a formas más experimentales distribuidas en canales activistas y artísticos –*A la deriva (por los circuitos de la precariedad femenina)* (Colectivo Precarias a la Deriva, 2003), *Mémoires d’unes serveuses* (Fraj, 2006)–.

La representación de este colectivo en el cine de ficción ha sido relativamente estudiada en España (Saenz del Castillo Velasco, 2013), pero no en el campo del cine de lo real, donde tampoco han sido habituales los filmes sobre el tema. De ahí la pertinencia de esta propuesta, que se plantea como objetivo estudiar la relación

1. Las trabajadoras del hogar tienen una jornada media de 69,92 horas. No cobran paro, gran parte de su trabajo se realiza en la economía sumergida y no están dadas de alta en la Seguridad Social por todas las horas que trabajan. Una de cada tres trabajadoras del hogar (34,4%) vive en domicilios por debajo del umbral de la pobreza (Oxfam Intermon & UC3M Instituto de Estudios de Género, 2018).

entre las situaciones económicas, las luchas laborales y la forma fílmica que toman las piezas, es decir, la imbricación entre contenidos, facturas y modos de producción; para esto, se hace preciso el establecimiento de una muestra representativa, tanto de la producción como de la naturaleza de las experiencias retratadas, y la construcción de un marco teórico que atienda a la naturaleza económica y social del trabajo de cuidados, a sus representaciones y a sus relaciones con los modos en los que han sido producidas.

MARCO TEÓRICO

Una definición de los trabajos asalariados de cuidados

El trabajo de las limpiadoras, camareras de hotel y empleadas de hogar se encuentra en un no lugar del ámbito laboral. Si los trabajos de cuidados son *no trabajo* desde el punto de vista de la economía capitalista y, por eso, no se retribuyen, los trabajos asalariados que se centran en los cuidados –como limpiar y ocuparse del mantenimiento de una casa –son, en consecuencia, desvalorizados, porque proceden de la división tradicional de la binarización del trabajo productivo versus el trabajo reproductivo. La economista Amaia Pérez Orozco replantea la idea marxista del enfrentamiento entre capital y trabajo como un enfrentamiento “capital-vida” debido al “conflicto que enfrenta al capital con todos los trabajos, el asalariado y el que se realiza fuera de los circuitos de acumulación, sin que este pueda subsumirse en el anterior” (2019, pp. 119-120).

Lisa Vogel se centra, no en el “argumento de la familia y del patriarcado”, sino en el “argumento de la producción social” (1979, p. 6), de la cual queda excluido el mantenimiento y la producción de la fuerza de trabajo. Por ello, cuando pese a todo las mujeres logran incorporarse al mercado laboral remunerado, tampoco se les permite hacerlo en las mismas condiciones, porque “el lugar que ocupan las mujeres dentro de la división sexual del trabajo que caracteriza estas actividades repercute sobre su participación en el trabajo social realizado para la clase dominante, y al mismo tiempo se ve afectado por esta participación” (Vogel, 1979, pp. 25-26). De ahí que se acaben relegando estos trabajos a las mujeres, no cualificadas o profesiones cualificadas en su país de origen, pero no convalidadas por las instituciones españolas.

Naturalización y descualificación van de la mano (Carrasco, Borderías & Thorn, 2011), lo que traslada fácilmente estos servicios hacia la economía sumergida y contribuye a la segmentación por género de un mercado laboral que no siempre fue femenino, pero que ha variado hasta “crear una clase destinada al servicio doméstico: las mujeres, bien sea en forma de trabajo asalariado (servicio doméstico) o no asalariado (esposas, hijas, abuelas)” (Oso, 1997, p. 163). En los inicios del siglo XX,

los trabajadores domésticos ambicionaban colocarse en las fábricas para ganar una mayor autonomía personal, pero también social y política (Todd, 2018), el crecimiento industrial fruto de la Gran Guerra favoreció el movimiento, relegando paulatinamente a sectores femeninos y migrantes a los trabajos de cuidados.

En la España franquista de los años 60 la movilidad migratoria interna amplificó cuantitativamente una organización del trabajo de cuidados que ya se daba previamente como da cuenta *Mémoire d'unes serveuses* (Fraj, 2006). Tras el fin de la dictadura y el avance de las luchas feministas, ya hacia los años 1990 y coincidiendo con la instauración de políticas neoliberales, las mujeres se incorporan al mercado laboral regular provocando un vacío en los hogares y en los trabajos remunerados de limpieza. España pasa a ser un país alineado en la división Norte/Sur (recordemos el pasado colonial que lo sitúa en este eje) y debido al fenómeno de la globalización las mujeres migrantes comienzan a realizar esas tareas, antes ocupadas por las trabajadoras españolas. Se añade así otro elemento más a la invisibilidad de las mujeres migradas y racializadas debido a las leyes de extranjería², que bloquean el libre movimiento de personas y niegan los permisos de residencia. La suma de estos factores fomenta el trabajo sumergido, la ausencia de derechos y los salarios de miseria para estas mujeres que, muchas veces, carecen de familia y de redes por haber emigrado y que, a su vez, han dejado a sus hijas e hijos en el país del origen, generando así una cadena de cuidados transnacionales como se puede constatar en *A la deriva...* (Colectivo Precarias a la deriva, 2003). La invisibilidad es, por tanto, legal, económica y corporal ya que el trabajo se desempeña en el interior de los hogares u hoteles, espacios ocultos en la división burguesa entre espacio público y privado. En el caso de las limpiadoras de hoteles, pese a estar legalmente contratadas y depender de un convenio, sufren la subcontratación a través de otras empresas, de modo que los empleadores se aprovechan para no responsabilizarse del desarrollo de enfermedades laborales, la sobrecarga de tareas y la exigencia de productividad en tiempos imposibles.

Cuerpos en conflicto y formas fílmicas híbridas de enfrentar lo real

La presencia del cuerpo es fundamental en la tradición fílmica de lucha laboral y, en especial, feminista, porque su filmación permite “localizar las señales del conflicto latente” (Ledo, 2021, p. 43). Los cuerpos sobrecargados de las trabajadoras se presentan como *experiencia* en las películas, dando carnalidad

2. La ley de extranjería define migrantes a las personas no pertenecientes al Espacio Schengen formado por 26 naciones europeas. De allí su dificultad para tener permisos de residencia necesarios, haciendo más compleja la empleabilidad legal y favoreciendo el trabajo en B (Ley Orgánica 4/2000, 2000).

al relato y convirtiéndolo en “médium (...) porque el cuerpo puede ser ese umbral que, como la pantalla (...) asume la función de puerta y pasaje” (Ledo, 2020, p. 21) de lo interior a lo exterior y, en nuestro caso, también de lo individual como colectivo: las mismas dolencias profesionales. A su vez, al componerse la muestra de filmes hechos por mujeres y en colaboración con las protagonistas, el proceso se convierte en una “autorepresentación doble: nos miramos al mismo tiempo miramos a la otra” (Klonaris & Thomadaki, 1980).

La escritura en femenino hace traspasar también las fronteras y los cánones fílmicos, acercándose desde lo real a las historias que acontecen a las mujeres que “no por ocultársenos dejan de formar parte de la existencia” (Ledo, 2020, p. 84). La relación del cuerpo con la cámara, la conexión del yo con el nosotras, y la hibridación de formas desde lo real son elementos que se perciben en la muestra escogida.

La diversidad híbrida de las prácticas del documental feminista y de clase parte también de una “posición-cero en el ámbito del reconocimiento y del control industrial, lo que le ha permitido indirectamente desarrollarse en un espacio de libertad deliberadamente aprovechada para conjugar una posición radical de confrontación con los modos de representación hegemónicos” (Selva, 2005, p. 66). Selva distingue una serie de rasgos de puesta en escena en este tipo de filmes que trascienden las temáticas y que cuestionan los modos de representación tradicionales: el cuestionamiento de la imagen documento (deconstrucción de imágenes de archivo y remontajes significativos) como en la película *Mémoires d’unes serveuses* (Fraj, 2006); su carácter procesual, son películas mediante las que se desarrolla una investigación, reflexión o denuncia como ocurre con *A la deriva...* (Colectivo Precarias a la deriva, 2004); el desenmascaramiento de las ocultaciones estructurales de las imágenes y la ruptura con el preciosismo técnico que oculta la explotación, como se muestra en *Organizar lo (im)posible* (Matamalas & Gomila, 2017), y la inscripción de lo cotidiano, lo íntimo, lo personal en las películas documentales *Hotel explotación* (Cisquella, 2018), *A las puertas de París* (Horno & Fernández, 2008) y *En otra casa* (Rousselot, 2015).

Selva sigue la misma línea abierta por Annette Kuhn (1991) a principios de los años ochenta. Junto a De Lauretis (1992) y precedidas por Mulvey (1988), combinan el psicoanálisis con la semiótica para analizar tanto el cine clásico como las películas realizadas por mujeres. Kuhn apunta como un posible *contracine* al cine clásico patriarcal aquellas películas situadas en el cine independiente y social y se decanta por el género documental por “razones políticas, técnicas y financieras” (1991, p. 160). Analiza tres documentales estadounidenses realizados por mujeres para concluir que, además de reunir las mismas condiciones materiales de producción, presentan una factura fílmica similar, donde aparecen mujeres narrando sus vidas cotidianas y las

historias se organizan cronológicamente, de modo parecido a cómo lo hace la toma de conciencia política. “Dado que el discurso autobiográfico estructura el documental feminista, y si las protagonistas ordenan sus propios discursos, es evidente que la voz enunciativa de estas películas pertenece a las propias protagonistas femeninas” (Kuhn, 1991, p. 161). De ahí se deriva la ausencia de la voz en off.

Este artículo aborda el análisis desde una mirada similar a la de Kuhn: la muestra elegida son piezas de bajo coste, producidas a través de *crowdfunding* o de subvenciones públicas menores y realizadas con medios digitales económicos. En relación con las narrativas coinciden también, como veremos, con ese incipiente documental feminista basado en los relatos en primera persona y la ausencia de voz en off.

Las representaciones fílmicas de los trabajos de cuidados

La figura de la trabajadora del hogar en el cine español tuvo una cierta presencia durante la dictadura franquista (1939-1975) encarnada en la figura de criada, que vino a representar el fenómeno migratorio del campo a la ciudad y laboral de miles de mujeres, dándose la paradoja de que, si bien las trabajadoras de la limpieza tienen una tradición de gran impacto como personajes del cine español de ficción, en especial, a partir de los años 60 (Saenz del Castillo Velasco, 2013, p. 498), este fenómeno es difícilmente cuantificable según Carrasco et al., (2011) debido a la ausencia de registros migratorios y laborales. De Dios Fernández (2013) pone en situación histórica los trabajos de cuidados en el franquismo y la construcción de subjetividades.

La representación del colectivo pasaba por retratar a mujeres de origen rural, con pocos estudios, ingenuas e infantilizadas, de fácil seducción y pseudo tuteladas; son unas mujeres desconocidas en su realidad y tamizadas por la distancia de clase y cultural de quien las retrataba (Saenz del Castillo Velasco, 2013), siendo el epítome de estos rasgos el filme *¡Cómo está el servicio!* (Ozores & Coello, 1968). Estos productos culturales formaban parte de la creación de un imaginario machista, con tramas donde el ascenso social de las mujeres se produce mediante el amor romántico y el matrimonio, que resultaban ser modelos disciplinarios e ideológicos.

La trabajadora del hogar española emigrada tuvo su representación cómica y clasista en las aventuras de Cándida, una gallega empleada de hogar en Buenos Aires. En la tradición de los sainetes criollos, esta *mucama* destacaba por ser “sucias, ignorante, ruidosa pero honesta y leal hasta la muerte” (Pérez Pereiro & Roca Baamonde, 2019, p. 272); en los filmes sobre ella dirigidos por Luis Bayón Herrera se observa la “contradicción entre sus trágicas renunciaciones para ser aceptada y su cómica incapacidad para encajar en la nueva sociedad” (p. 274).

Este personaje pierde importancia tras el fin del franquismo, solo encontramos tres filmes: *Las chicas de la sexta planta* (Le Guay et al., 2010), producción francesa pero con actrices españolas, una comedia amable un tanto estereotipada sobre las migrantes en París que trabajaban como criadas; *Amador* (León de Aranoa, 2010), que retrata la precaria situación de Marcela, cuidadora de Amador, cuando este muere y ella queda sola, migrada y embarazada, planteándose mentir sobre su muerte para poder cobrar su pensión, y *Rabia* (Cordero et al., 2009), realizada en España por un director ecuatoriano que conecta ambos lados del Atlántico al destacar la normalización social de los abusos sexuales a la trabajadora y cómo su cuerpo habita los espacios (Restrepo & Hernández, 2020).

Es en el cine latinoamericano donde el protagonismo de limpiadoras y cuidadoras ha tenido más relevancia en los últimos 20 años; filmes tan dispares como *Cama adentro* (Gaggero et al., 2004) –“espacializando la dualidad” (Veliz, 2005, p. 235) de cada clase social durante la crisis argentina de 2001–, *La nana* (Silva et al., 2009) –explorando la repetición temporal y la réplica discriminatoria entre trabajadoras–, *Una segunda madre* (Muylaert, 2015), *Roma* (Cuarón, 2018) –con su “redención de clase sobre sí misma” (Tirado, 2021, p. 56)– o *Xquipi’ Gui’dani* (Sala, 2018) –donde se revelan el racismo y el clasismo mexicanos.

Sin embargo, el estudio de la vertiente documental y militante de la representación de estas mujeres no posee esa tradición analítica. El trabajo doméstico y de limpieza es el territorio perfecto para estudiar prácticas fílmicas no canónicas, feministas, de clase y de lucha, por ser un “territorio anfibio, íntimo y público, doméstico y político” (Veliz, 2015, p. 244) en el que la dialéctica de clase, de lo visible y lo invisible, de lo interior y lo exterior, se conjugan en prácticas y análisis sugerentes que trascienden lo fílmico.

METODOLOGÍA

La muestra fílmica se compone de seis piezas de no ficción producidas en España entre 2000 y 2020 que han sido realizadas por mujeres y, de ellas, la mitad refieren autoría colectiva. Si habitualmente estas trabajadoras han sido modelo pasivo de su representación fílmica, sumando así a su situación “la pérdida de la propia imagen” (Veliz, 2015, p. 230), la mayor parte de esta muestra la incluye como coautoras al incluirlas en los procesos productivos. Cabe destacar que la autora de una de las piezas, Elena Fraj, realiza el documental sobre los relatos de su madre en tanto que trabajadora y es autora de este artículo. De este modo la metodología incluye la auto investigación, rompiendo la división entre sujeto y objeto.

Estos filmes trazan cronológicamente un arco que muestra el avance de la precariedad femenina en el contexto de la globalización primero hasta un contexto de crisis y postcrisis. *A la deriva (por los circuitos de la precariedad femenina)* (Colectivo Precarias a la Deriva, 2003) combina la investigación con la creación documental y la publicación de un libro. *Mémoires d'unes serveuses* (Fraj, 2006) contrapone la memoria de las trabajadoras españolas que emigran del medio rural al urbano a sus representaciones fílmicas durante el franquismo. Al mismo tipo de protagonistas, quienes fueron a Francia a trabajar como porteras, se entrevista en *A las puertas de París* (Horno & Fernández, 2008). Vanessa Rousselot se centra en las trabajadoras internas de Madrid en *En otra casa* (Rousselot, 2015), mientras que las dos últimas películas, cronológicamente hablando, tratan el caso específico de las camareras de hotel: *Organizar lo (im)posible* (Matamalas & Gomila, 2017) y *Hotel explotación* (Cisquella, 2018).

A partir de la muestra, la metodología consistirá en realizar un análisis textual de las películas para relacionarlas con los discursos teóricos presentados. El método proviene de los estudios culturales marcados por el giro lingüístico, un giro hacia la noción construccionista del lenguaje y la representación, de modo que se utilizan varias teorías y conceptos de forma interdisciplinar. La noción construccionista de *representación* que propone Stuart Hall (2010), a diferencia de los enfoques reflectivo e intencional, será de utilidad para combinar el análisis semiótico con el discursivo. Hall aborda la semiótica desde Saussure y Barthes para explicar cómo lenguaje y significado son capaces de producir sentido, por un lado y, por otro, recoge la noción de discurso de Foucault como forma de producción de conocimiento. El autor no propone la superación de la semiótica motivada por el desarrollo del concepto de discurso, sino la convivencia de ambas ideas. Siguiendo la propuesta de Hall, este texto combina el análisis del lenguaje cinematográfico, en tanto que significación y productor de sentido, pero interpretando ese sentido también a partir de las prácticas discursivas que aportan las teorías feministas y de clase sobre la economía y los trabajos feminizados.

Trabajamos estos filmes guiándonos por las siguientes hipótesis:

- H1. Los elementos constructivos de las películas de la muestra responden a los rasgos de las luchas de las empleadas de hogar y camareras de hotel.
- H2. La factura se caracteriza a nivel conceptual por un trabajo sobre la dialéctica invisibilidad/visibilidad y por el desarrollo de estrategias específicas de traslación expresiva de las condiciones laborales (narrativas, técnicas, sonoras, temporales...).
- H3. El carácter específicamente feminizado del sector deja su impronta en aspectos de la factura fílmica.

ANÁLISIS Y DEBATE DE RESULTADOS

La dialéctica invisibilidad/visibilidad

La temática de la invisibilidad y la renuncia a la identidad propia (en el caso de las trabajadoras internas³) es un lugar común, significando la continuidad simbólica de ese trabajo no reconocido en el hogar del que habla Federici (2010a, 2010b), aunque en estos casos sí sea remunerado y fuera del núcleo económico familiar. Esa invisibilidad es también la primera barrera que ellas perciben para su lucha, porque niega su corporalidad y su pertenencia a la clase trabajadora. Ellas la conjuran por medio de la creación documental y de la unión de voces y fuerzas a través de la corralidad, que las saca del aislamiento.

“Somos la brigada invisible” (7’49”), dice una camarera de piso en *Organizar lo (im)posible* (Matamalas & Gomila, 2017). En *Hotel explotación* (Cisquella, 2018) la invisibilidad es reconocida por las trabajadoras, que afirman que “el cliente cree que se ha hecho con una varita mágica” (4’19”) o es “como si ese trabajo no lo hiciera nadie” (5’30”); descripciones vívidas que muestran la operación fetichizadora del capital desde la perspectiva marxista sobre la ocultación del trabajo en los procesos productivos.

Esa invisibilidad del trabajo se traslada también al terreno legal y sindical. Desde 2012 se generalizaron las subcontratas de las camareras de hotel⁴, lo que las descuelga del convenio de sector, reduce su protección y las aleja del radio de acción del sindicalismo institucionalizado. Es por este motivo que aseguran en *Hotel explotación* (Cisquella, 2018) que eran invisibles para los comités de empresa de los hoteles e incluso para sus compañeros, por lo que no hallaban forma de organizarse a través de los sindicatos tradicionales y decidieron auto representarse creando el colectivo de las *Kellys*.

La invisibilidad adquiere un grado extremo en las trabajadoras internas, quienes refieren un sentimiento de negación de la identidad y del deseo tal que lo relacionan con la muerte. En *Otra casa* (Rousselot, 2015) estas mujeres aseguran que para poder trabajar de internas han de olvidar todo, y “adoptar a mi jefa como si fuese mi madre, de lo contrario es imposible” (12’43”). Y esto para que al volver a su país constaten

3. Son aquellas que viven con sus empleadores, careciendo de un domicilio propio y estando disponibles las 24 horas del día. Para ellas no hay fractura entre los espacios y tiempos de ocio y de trabajo.

4. Con el álibi de la crisis iniciada en 2008, España aplicó dos reformas laborales que posibilitan subcontratar servicios en muchas áreas laborales, entre ellas, la de las camareras de hotel: durante el gobierno del PSOE (Partido Socialista Obrero Español) en 2010 y en 2012 (gobierno del PP, Partido Popular),

que “nosotras estuvimos muertas para ellos (...) es como si les estuvieras molestando cuando vuelves” (39’16”). O también “Aquí no soy nadie, en mi casa soy la niña preferida, allí me miman con lo que tienen” (3’50”) explica Milagros, que era menor de edad cuando comenzó a trabajar como interna, en *Mémoires d’unes serveuses* (Fraj, 2006).

Esa invisibilización tiene una cara más, la relacionada con la negación de identidad en una sociedad blanca y racista. En *Organizar lo (im)posible* (Matamalas & Gomila, 2017) se asegura que “limpian africanas, del Este, latinoamericanas, las que llegamos en los 2000 ya estamos enfermas y estamos intentando salir de los hoteles” (4’10”), ellas recogen el testigo de las mujeres protagonistas en *A la deriva...* (Colectivo Precarias a la deriva, 2003) cuando se empezaba a dar cuenta del fenómeno de la cadena de los cuidados globalizados. Así *Hotel explotación* (Cisquella, 2018) da cuenta de la racialización de forma encarnada: “Soy negra, ya sé que soy la negra de aquí, pero no me preocupa porque yo no voy a tragar algo que a mí no me guste. Prefiero ser trabajadora pero no esclava” (21’29”).

Para estas trabajadoras, conseguir ser vistas es sinónimo de conseguir apoyos para sus luchas; algunas tuvieron el ingenio que crear un nombre llamativo resultado de un juego de palabras para referirse a las que limpian: las *Kellys*⁵. “¿Quién sabía qué somos las camareras de piso? Nadie. Éramos esas personas invisibles que íbamos por el pasillo con el carro y nadie nos veía (...), siempre te dicen que no hagas ruido (...), que no se note que has pasado por ahí” (1’56”) decía una trabajadora en *Hotel explotación* (Cisquella, 2018). La directora también destaca esa idea al explicar cómo abordó el filme: “Eran seres invisibles que forman parte de la lucha y hay que mostrar el contraplano” (Cisquella, 2021).

El espacio en el que viven y trabajan esos cuerpos es un espacio segregado por clase, organizado para evitar que su presencia sea percibida. En los hogares, distintos rituales separan los espacios; por ejemplo, entrar por una puerta de servicio, distinta a la del resto, y santiguarse al entrar como se indica en *En otra casa* (Rousselot, 2015), o habitar estancias alejadas de la vida de la familia a la que sirve, como cuenta Victoria en *Mémoires d’unes serveuses* (Fraj, 2016), cuyo dormitorio era el cuarto de lavar: “Estábamos cerca pero distantes, cada uno estaba en su sitio” (20’10”). En *A las puertas de París* (Horno & Fernández, 2008) se da la confluencia del espacio de trabajo remunerado, la portería, con el de la vida de las porteras, pues acaban convertidos en lugares privados y adecuados a su gusto, donde realizan tareas como cocinar o coser. Sin embargo, esos otros quehaceres quedan ocultos en divisiones secundarias no visibles a los vecinos y vecinas.

5. *Kelly* también es un argot para referirse a casa (*keli*). Así, el juego de palabras está entre *casa* y el conjunto de fonemas coincidentes con *las quelis*, que proviene de *las que limpian*.



Imagen 1. Captura de imagen de *A las puertas de París*

Fuente: Horno & Fernández (2008).

El servicio se establece incluso en un espacio ilusorio que convive con el principal, como las pequeñas casitas de muñecas de las porteras de *A las puertas de París* (Horno & Fernández, 2008)⁶.

Esta segregación se da en los espacios comunes, al ser diferentes las actividades de cada miembro de la familia, las trabajadoras pasan a convertirse en una especie de mobiliario funcional e invisible, como se observa, por ejemplo, en el espacio

6. En el documental estadounidense *La Reina de Versalles* (Greenfield & Renfrew, 2012), dirigido por una mujer, la sirvienta interna filipina vive en una casita de muñecas en desuso, originalmente construida como teatrillo para los niños de los señores de la casa. Cuando le pide a la dueña de una de las casas más grandes de Estados Unidos si le deja usarla como su hogar, la dueña no da crédito a que alguien quiera alojarse en una casita de juguete, pero transige. La disposición de un espacio propio, de una autonomía espacial llena de sus propios objetos y decoraciones, provoca alivio a una mujer absolutamente torturada por la dislocación espacial y emocional en la que vive: ahorrando para poder construir una casa en su Filipinas natal, doliente por no haber podido proveer a su padre de una casa de cemento antes de su muerte, y consolándose con que, por lo menos, ha podido darle una tumba de cemento y conseguirse para sí una casita de muñecas como habitación propia.



Imagen 2. Captura de imagen de *En otra casa*

Fuente: Rousselot (2015).

de la lavadora en *En otra casa* (Rousselot, 2015). Yendo más allá, serían como ese “recurso natural o servicio personal” (Federicib, 2010, p. 20) para el trabajo reproductivo dentro de casa, pero asalariado, porque se lo contrata para contar con él las veinticuatro horas del día. Así, esas trabajadoras adquieren un carácter híbrido: aunque están asalariadas, replican los cánones del trabajo reproductivo dentro del hogar al que el proceso de acumulación primitiva retiró a las mujeres, generando también “diferencias y divisiones dentro de la clase trabajadora” (Federici, 2010b, p. 94) a la vez que procedía a “la acumulación del trabajo no remunerado” (Federici, 2010b, p. 116). Aunque la esfera económica sea diferente sí se imita la naturaleza del trabajo reproductivo (cuidados e incluso afectos hacia los niños y niñas, en el caso de las internas) y el confinamiento (ocultación en el hogar o en el hotel), siendo de los peor remunerados pese a su salarización.

Los afectos dislocados de las internas se relacionan de nuevo con la invisibilización. Estas mujeres han de sobrevivir emocionalmente a estar separadas de sus familias, a las que no ven en años, mientras están adheridas a familias ajenas con las que conviven veinticuatro horas en una simulación de integración. Ellas, como hemos visto, dicen que la única forma de sobrellevarlo es “adoptar a sus jefas” (*En otra casa*, 12’13”). También sucede a menudo que los lazos afectivos que los niños y niñas desarrollan con ellas son tan intensos que sus jefas, celosas, las despiden en cuanto perciben que esos lazos se han establecido (Rousselot, 2015). Las ingenuas

pero dolorosas preguntas que los niños y niñas de las casas les hacen sobre sus propios hijos e hijas, sobre el porqué de su ausencia y del no cuidarlos a todos y todas juntas, revelan una herida constante oculta bajo la salarización de los cuidados mientras se les priva de sus propias familias⁷. Una de las protagonistas de *En otra casa*, Vilma Ramona Cristaldo Florentín, aseguró en una presentación colectiva del documental que ella siempre buscaba casas con niños porque “yo como madre creo que esos niños me están dando el cariño que mis hijas no me pueden dar porque yo estoy en otra casa (...) esa familia es como nuestra familia” (Cineteca Madrid, 2016, 13'06”).

La creación de un espacio emocional y social propio en *En otra casa* se construye todos los domingos en la parroquia de San Lorenzo en Lavapiés, donde se reúnen las protagonistas del documental –muchas de origen paraguayo– para celebrar festividades y comer juntas, generando su propia familia en el exilio laboral en el que se hayan. De hecho, es a partir del Padre Juan José de esa parroquia que Vanessa Rousselot tuvo acceso a las mujeres protagonistas del documental.

Estrategias de traslación expresiva para generar experiencia

Uno de los trazos más relevantes de la factura de las piezas es la búsqueda de distintos mecanismos expresivos que ayuden a que el público pueda sentir, más allá de ver y escuchar en la distancia, las condiciones laborales de estas mujeres. Además de visibilizar, quieren también conseguir una simulación de experiencias laborales mediante de estrategias de tipo narrativo, técnico, sonoro y temporal.

La temporalidad de la pieza contribuye a simular el ritmo de trabajo: en *Organizar lo (im)posible* (Matamalas & Gomila) los testimonios corales se simultanean y contribuyen a generar un ritmo acelerado que se une a la duración del documental –la misma que el tiempo que tienen las camareras para limpiar cada habitación– trasladando la sensación de prisa. Ese constante apuro y el tipo de trabajo dejan huellas en sus cuerpos que, doloridos, las obligan a recurrir a los analgésicos casi como herramienta diaria de trabajo. También en *Hotel explotación* (Cisquella, 2018) hay un continuo consumo de calmantes e, incluso, una visita a un doctor y una obra teatral sobre los laberintos burocráticos derivados de la lesión laboral.

El montaje, con sus ritmos y reiteraciones, y el recurso a la animación son dos elementos técnicos que contribuyen a recrear esa experiencia laboral.

7. Volviendo a la *La Reina de Versalles*, Nebab, la trabajadora interna, dice llorando que no ve a su hijo de veintiséis años desde los siete, que los hijos de su jefa le dicen que la quieren, cosa que jamás ha escuchado de sus hijos y vuelve a consolarse a sí misma diciendo “por lo menos, todavía tengo hijos, los hijos de los Siegel [sus jefes]” (Greenfield, 2015, 37'53”).

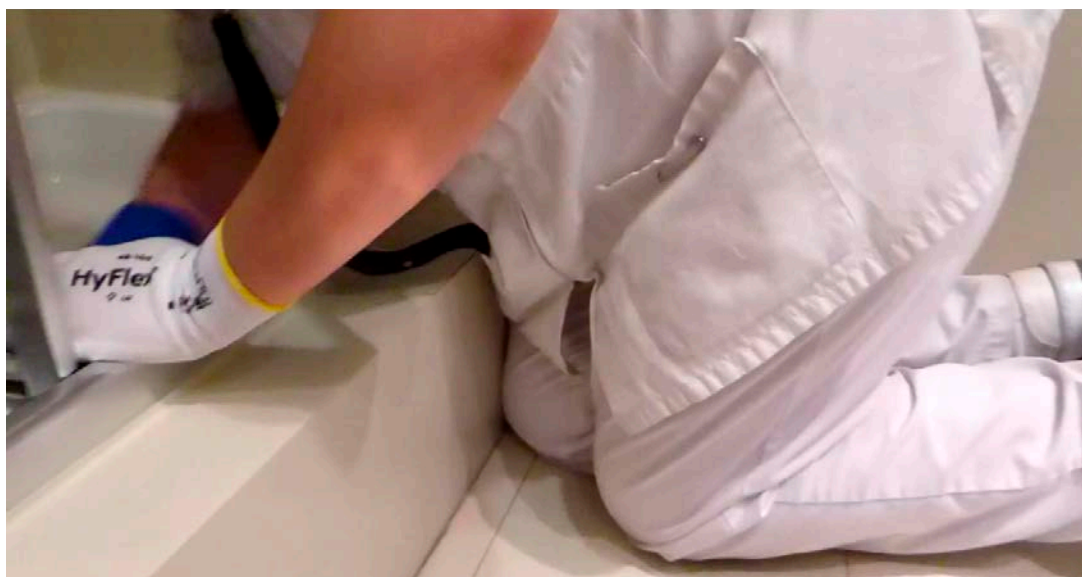


Imagen 3. Captura de pantalla de *Hotel Explotación*

Fuente: Cisquilla (2018).

La segunda secuencia de *Hotel explotación* (Cisquilla, 2018, 3'17") es especialmente expresiva: la reiteración, el ritmo rápido, los cuerpos fragmentados que limpian, la constante irrupción de ruidos molestos y repetitivos incomodan a un espectador que, desde la butaca, se ha puesto por un momento en el lugar de una *kelly*.

En *Organizar lo (im)posible*, el montaje facilita el funcionamiento de la secuencia rodada en *stop motion*, donde una habitación se va limpiando y ordenando sola (Matamalas & Gomila, 2017, 2'23"). Esta secuencia remite a *El hotel eléctrico* (Segundo de Chomón, 1908), donde todos los trabajos de servicio son realizados mágicamente y no por personas. Así pareciera en los hoteles, donde los usuarios no están en el momento de limpieza de la habitación, que aparece limpia y ordenada como si ese trabajo se hiciera solo. La técnica de *stop motion* ayuda a expresar dos cosas, la rapidez con que se deben realizar las tareas y la invisibilidad de las trabajadoras en una operación de fetichización. También aparece esta intención expresiva de narrar la celeridad y la hiperproductividad en *A la Deriva* (Colectivo precarias a la deriva, 2003), donde el montaje sonoro de una secuencia va acelerando el relato de los quehaceres laborales hasta volverse ininteligible (10'45").

El uso del montaje dialéctico facilita la traslación del mensaje. En *A la Deriva* se contraponen imaginarios de mujeres en la publicidad, imaginarios del trabajo versus las imágenes de teleoperadoras, empleadas de hogar y cuidadoras que aparecen en el filme como sujetos protagonistas. También encontramos un montaje dialéctico en *Mémoires d'unes serveuses* (Fraj, 2006), donde las representaciones de los filmes sobre criadas en el periodo franquista son puestas en entredicho por los testimonios de cuatro empleadas de hogar.

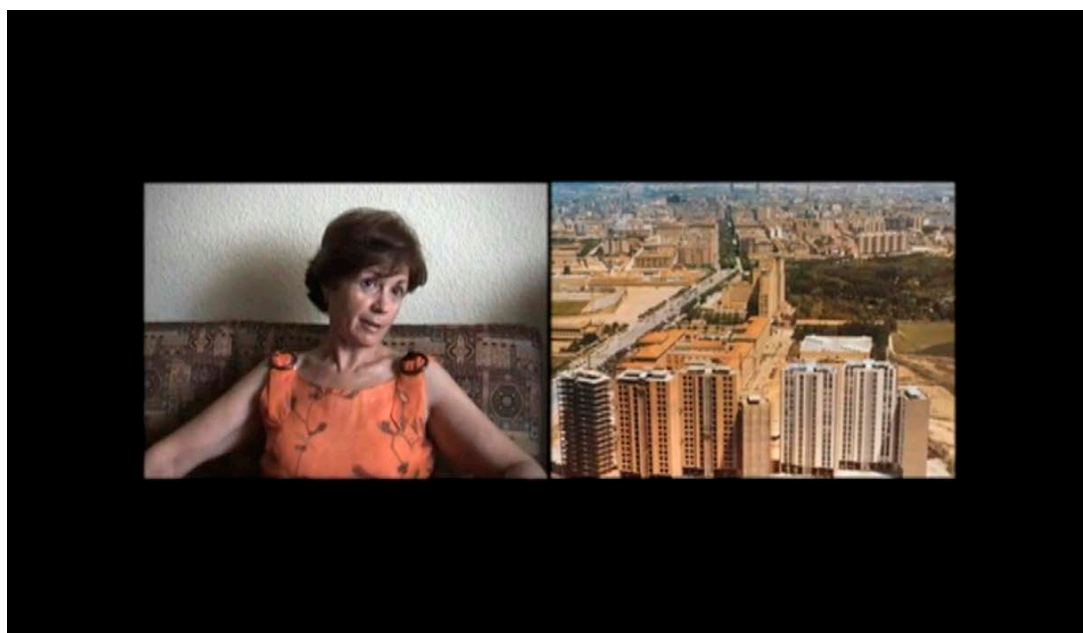


Imagen 4. Captura de pantalla de *Mémoires d'unes serveuses*

Fuente: Fraj (2006).

Organizar lo imposible presenta como elemento propio la animación añadida al material rodado para añadir connotaciones expresivas al discurso. La rotoscopia dibuja solo a la trabajadora en movimiento aislando así el cuerpo del entorno, como forma de destacar la importancia del sujeto (Matamalas & Gomila, 2017, 1'10"). Esa expresividad también potencia la narración de la voz, abriendo nuevos campos de significados, como ocurre en la escena donde un *travelling* vertical muestra una especie de fábrica-hotel con sus engranajes funcionando, así como lavadoras y ropa tendida (Matamalas & Gomila, 2017, 8'). Esta imagen traslada la función fabril de la industria productiva a la del turismo, asentada sobre los trabajos de cuidados como se alegoriza cuando, al finalizar el *travelling*, aparece la silueta de una mujer que sostiene literalmente la fábrica-hotel (Matamalas & Gomila, 2017, 8'50"). De este modo, según la antropóloga Rita Segato (2018) se ilustraría la organización del mundo con una imagen pictográfica, la de una pirámide invertida asentada sobre un cuerpo de mujer sustentando la estructura.

La filmación de los testimonios las saca de la invisibilidad y aleja las voces en off o figuras de expertos del dominio del relato: el auto relato creado por las mujeres toma protagonismo. En *Organizar lo (im)posible* la voz en off es una mezcla coral de voces de las *kellys* pero no es un relato espontáneo sino una locución escrita con antelación por las protagonistas. Esta metodología permite tanto la participación colectiva como el control sobre la historia de las propias *kellys*, además de expresar mediante la mezcla de las voces corales el trabajo colectivo de esta organización.



Imagen 5. Captura de pantalla de *A la deriva* (por los circuitos de la precariedad femenina)

Fuente: Colectivo Precarias a la Deriva (2003).

En *A la deriva...* muchas de las escenas han sido articuladas con el mismo procedimiento participativo entre realizadoras y testimonios combinado con entrevistas que se realizan unas a otras. Estos filmes se basan en entrevistas, conversaciones y voces que constituyen un conjunto de historias orales de vida, lo que permite construir otra historia, ser contraimagen de las historias dominantes e introducir “la subjetividad del que recuerda. (...), ensanchar el presente y conferir un mayor espesor al tiempo pasado, presente y futuro” (de Dios Fernández, 2012, p. 98).

La forma de afrontar el retrato también remite a una clara estrategia para poner de relieve la clase social y la experiencia laboral adscrita a ella. La técnica del retrato fotográfico en movimiento se emplea en *En otra casa* para generar un espacio reflexivo sobre las personas que conviven en el mismo espacio íntimo, pero con relaciones de clase opuestas. Los niños y niñas que aparecen vestidos de la misma manera, con ropa cara o uniforme de colegio privado, posan al lado de las sirvientas, casi de su misma altura, en uniforme –elemento icónico de la clase sirviente– o en ropas de clase claramente distinta. El espacio reflexivo de estos retratos lo facilita la temporalidad detenida de la toma que, en el caso del cine,

sí es sentida por el espectador y obligada por el tempo del montaje. La frontalidad, el estatismo, la pose impelen al espectador a posicionarse sobre las marcas de clase de esa imagen; en la gestualidad y posición se vislumbra la actitud de servicio y la costumbre de ser servido (Restrepo & Hernández, 2020). Aunque la directora entendiera que no intervenía en una denuncia de las condiciones laborales en un sentido estricto –“Mi documental no es de denuncia en sí, sino de contar cómo se sobrelleva esa situación y la vida interior” (Cineteca de Madrid, 2016, 12'34”)–, la propia construcción del retrato revela un elemento claro de clase, subordinación y negación de la identidad propia a través de la condición de *interna* en la casa. Si Marx aseguraba que sólo fuera del trabajo el trabajador “se siente en sí, está en lo suyo” (en Federici, 2010b, p. 72), la alienación de las internas es total pues solo los domingos están en sí: disponibles veinticuatro horas para dar cuidados y afectos cual recurso natural del hogar ajeno.

Traslación de rasgos de la lucha a los filmes

Las características de la lucha laboral de estos colectivos se convierten en elementos de factura fílmica, ya sea porque los filmes son un elemento más en ese combate, un material para continuar y reforzar el trabajo sindical, o porque esos rasgos se acercan también a los trazos de una lucha específicamente feminizada. El relato es coral, la creación, colectiva y en ellos se recoge la cotidianeidad y la familia.

Estos filmes superan la construcción clásica de personajes principales y secundarios, caracterizados por la psicologización individual al elaborar una voz colectiva que muestra que las casuísticas individuales responden a una estructura de producción, que los problemas y las luchas son comunes. Las protagonistas son conscientes y capaces de organizar un relato, alejándose del estereotipo clasista de sujeto subalterno que no es capaz de enunciarse a sí mismo o que no comprende su situación. Las películas son un hacer consciente desde la propia práctica, las enunciaciones no se hacen desde una ideología aplicada a la realidad, no hay discursos de expertos o intelectuales.

La coralidad o polifonía de estas piezas es una apuesta por el personaje colectivo frente a las biografías de grandes personajes (Frideson en Descamps, 2019) por la construcción discursiva empática porque “el todo se conforma por la interacción de diversas conciencias, ninguna de las cuales se convierte en un objeto para el otro” (Bakhtin en Aston & Odorico, 2018, p. 64). Esa polifonía complejiza los discursos, los convierte en debate abierto y muestra a la clase trabajadora en su diversidad: sus acentos, sus expresiones, sus distintos puntos de vista, revelando así la heterogeneidad de una clase dentro de unas mismas condiciones materiales, rompiendo la narración pequeñoburguesa del personaje individual y sus conflictos para abrirse a la complejidad de la vida en colectivo (Barreiro et al., 2021).

Esa coralidad “te atrapa, te puede y es difícil centrarte en sólo un personaje” (Cisquella, 2021), asegura la directora de *Hotel Explotación*.

El discurso coral se une a una creación colectiva, tanto en el proceso como en el discurso, lo colectivo es la norma. *A la deriva...* es un trabajo de investigación militante donde las propias protagonistas del filme son sujeto y objeto investigador. Se colectiviza el proceso creativo e investigador y se crea un espacio interseccional entre mujeres con diferentes niveles de estudios, procedencias y oficios feminizados. Aunque entre las autoras se encuentran trabajadoras del entorno audiovisual, los procesos de creación del guion, realización y las tareas de montaje se han colectivizado. Desde el punto de vista de la industria y sus estéticas, se podrían apreciar planos movidos, fallos de sonido o grafismos más o menos adecuados, pero se ha de considerar cómo el proceso de escritura colectiva va más allá de estos supuestos requisitos. Son el guion y el montaje lo que articula la fuerza narrativa, y así queda expresado en el filme: la capacidad de escribir, pensar y hacer juntas de forma transversal aglutinando en un todo los trabajos feminizados. Podríamos decir que es un filme militante, *pensante* y de acción.

En *Organizar lo (im)posible*, las directoras escriben el guion junto con las *kellys*. La habilidad del relato radica en trazar un eje que atraviesa diferentes tareas cuyo nexo común es la feminización y la precarización. En lugar de sectorializar la lucha, esta puesta en común aglutina y muestra un marco general en el que situar cómo funciona esa oposición capital-vida de la que habla Pérez Orozco (2019). En este caso, a diferencia de *Precarias*, el equipo es más pequeño, lo que facilita la coordinación y el control expresivo. Las dos codirectoras, Tonina Matamala y Carme Gomila, son profesionales del mundo de la creación audiovisual y eso se evidencia en el control estético de la pieza, de los tiempos, del guion y de las animaciones.

Finalmente, estos filmes no dejan aparte el sufrimiento emocional o la gestión de los cuidados de la propia familia; aparecen referencias al entorno familiar e íntimo de estas mujeres, a la gestión diaria del dolor, a los cuidados de sus hijos y a las ausencias sufridas. En *Hotel Explotación* podemos ver como algunas *kellys* se llevan a sus hijos e hijas a las reuniones del colectivo para poder organizarse y luchar.

Los filmes como material de lucha

Si los rasgos de su modo de organizarse para obtener mejoras laborales se reflejan en los documentales, estos también alimentan su lucha. El carácter procesual de los mismos no se refiere solo a unas narrativas en desarrollo constante sin solución inmediata, sino también a ser parte de una acción para mejorar su cohesión, su organización, para hacerse visibles y ampliar la base social.

Estos filmes hacen reflexionar sobre la representación y la potencia de la imagen política, trasladan la idea de que no cualquier imagen o cualquier visibilización funciona para el colectivo representado, por lo que es crucial el proceso colectivo de creación de un relato cuyos rasgos emanan de su carácter su colectivo, del tipo de trabajo de esas mujeres y de su modo de organización.

Mémoires d'unes serveuses (Fraj, 2006) formó parte de una exposición colectiva itinerante (*Dependencias mutuas. Empleadas de hogar y crisis de los cuidados*) por diferentes salas del territorio español (Madrid, 2012; Zaragoza, 2011; Vigo, 2011; Vitoria, 2012; Bilbao, 2012; San Sebastián, 2012) y en cada montaje se coordinaban una serie de jornadas en colaboración con colectivos implicados en la lucha de los trabajos de cuidados, de modo que las piezas expositivas formaban parte de los materiales pedagógicos.

Organizar lo (im)posible (Matamalas & Gomila, 2017) ha sido distribuida además de en festivales –consiguió el premio al mejor corto documental del *Feminist Film Festival* de Londres (2017)– como material complementario en jornadas activistas y de la plataforma de las *Kellys*⁸. La distribución de *Hotel Explotación* fue mayormente en “circuito paralelo, que te permite el debate” (Cisquella, 2021), al que acudían las *kellys* a presentar *nuestra película*, evidenciando lo colectivo, agencial y militante del filme.

Las obras analizadas parecen responder al objetivo de elaborar un documental para la transformación –aunque algunas lo hagan desde la memoria, otro desde el retrato y otros desde la narración de lucha– mantienen la pulsión de conferir una función organizadora de la obra⁹ y de incluir (en diferentes grados) la participación de los trabajadores y trabajadoras en la construcción de la obra para así facilitar la subversión de las estructuras productivas.

8. <https://laskellys.wordpress.com/>

9. Incorporar a los sujetos al proceso de producción dentro del documental no es novedoso. Ya en los años 20, las teorías operativistas de Tretiakov llevaban al límite la idea del autor como mero organizador (Gough, 2006); sus ideas influyeron a Benjamin en la redacción de *El autor como productor* (1999), donde proponía que la tendencia política de una obra no es suficiente si no posee una función organizadora de la lucha para conseguir “la distinción decisiva entre el mero abastecimiento del aparato de producción y su modificación” (Benjamin, 1999, p. 125), pues las obras y los autores y autoras no han de abastecer el aparato de producción sin transformarlo al mismo tiempo.

CONCLUSIONES

Las piezas analizadas se erigen como contrapunto ideológico, productivo y estético. La primera hipótesis planteaba que los elementos constructivos de los filmes responden a los rasgos de las luchas de las empleadas de hogar y camareras de hotel. Así, podemos afirmar que estos rasgos son la corralidad, la colectividad, la corporalidad y la inclusión de elementos afectivos y familiares. Esa naturaleza les permite a los filmes acceder a la realidad material de su trabajo y a su realidad emocional, superando tanto las representaciones de la criada sumisa, voluble y escasamente autónoma – típica de la tradición cinematográfica española–, como las del cine comercial contemporáneo que, imbuidas de conmiseración clasista quieren funcionar a modo de acto de contricción a la vez que neutraliza la agencia de las mujeres.

La segunda hipótesis planteaba que la factura se caracteriza por un trabajo sobre la dialéctica invisibilidad/visibilidad y por el desarrollo de estrategias específicas de traslación expresiva de las condiciones laborales. Como se desprende del análisis, los casos constituyen narraciones de visibilización, de clase y feministas que se construyen de una forma alternativa tanto en medios de producción como de distribución, y en formas, voces y finalidades. La visibilización es el trazo fundamental de estos filmes que, como ha quedado expuesto, se oponen a la invisibilidad por el lugar donde se desarrolla el trabajo.

La tercera hipótesis planteaba la existencia del carácter específicamente feminizado del sector deja su impronta aspectos de la factura fílmica, principalmente en la organización coral y en la inclusión de relatos de la vida cotidiana, familiar y personal. Estas piezas introducen a las mujeres en un espacio de representación, haciendo visibles las contradicciones y facilitando su autonomía organizativa económica, y política, sacándolas fuera de ese espacio del trabajo reproductivo que las des-socializa y aísla.

Los rasgos fílmicos para conseguir esa visibilización no son solo relativos a sus cuerpos y a sus luchas, sino también a su trabajo, a hacer experimentar al público por medio de las formas fílmicas explicadas unas condiciones de trabajo caracterizadas por los bajos salarios, la exigencia de hiper productividad en tiempos récord y el aislamiento, condiciones agravadas además por las consecuencias derivadas de las políticas migratorias, y todo ello se hace dándole cuerpo a su realidad desde su perspectiva, impugnando las representaciones paternalistas y clasistas que caracterizan el audiovisual comercial.

FINANCIAMIENTO

Financiado parcialmente por el grupo *Narrativas de la Resistència* del Tecnocampus de Mataró (2019).

REFERENCIAS

- Aston, J. & Odorico, S. (2018). The Poetics and Politics of Polyphony: Towards a Research Method for Interactive Documentary. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 15,63-93
- Barreiro, M. S, Fraj, E., & Fernández, A. (2021). "Polyphony and Co-authorship: Documentaries and Self-representation of the Labour Struggle in Spain" *Comunicación en RAI Conference*, March 19-28, London.
- Benjamin, W. (1999). "El autor como productor" (The Author as Producer) in *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*. Taurus.
- Cineteca Madrid (Cineteca Madrid). (2016, October 4). *Estreno de "En otra casa" en Cineteca Madrid* (Premiere of "En otra casa" at Cineteca Madrid) (Video). YouTube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=HniEP7Ikhmg>
- Carrasco, C.; Borderías, C. & Torns, T. (eds.) (2011) *El trabajo de cuidados Historia, Teoría, Políticas*. (Care Work. History, Theory and Politics) Madrid, Spain: Catarata.
- Colectivo Precarias a la deriva (2003). *A la deriva, por los circuitos de la precariedad femenina* (Drifting, Through the circuits of female precariourness). Retrieved from <https://vimeo.com/3766139>
- Cisquella, G. (Director) (2018). *Hotel explotación* (Exploitation hotel) (Film). Centuria Films, Miss Wasabi. <https://beginagainfilms.es/las-kellys/>
- Cisquella, G. (2021). Entrevista a Georgina Cisquella realizada por Aina Fernández, Elena Fraj y M^a Soliña Barreiro. (Interview with Georgina Cisquella Conducted by Aina Fernández, Elena Fraj y M^a Soliña Barreiro). 3 febrero 2021
- Cordero, S. (Director, Writer), Del Toro, G., Navarro, B., Guerrero, R., Agustín, Á., Mardones, A. (Producers), & Bizzio, S. (Writer). (2009). *Rabia* (Rage) (Film). WAG/Departamento de Cultura del Gobierno Vasco/Dynamo.
- Cuarón, A. (Director, Producer, Writer), Rodríguez, G., & Celis, N. (Producers). *Roma* (Roma) (Film). Participant Media/Esperanto Filmoj.
- De Dios Fernández, E. (2013). "Las que tienen que servir" y las servidas. La evolución del servicio doméstico en el franquismo y la construcción de la subjetividad femenina ("Those that Have to Serve" and those that are Served. The Evolution of Domestic Service in the Franco Regime and the Construction of Female Subjectivity). *Revista Historia Autónoma*, (3), 97-111. <https://revistas.uam.es/historiaautonoma/article/view/456>
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine* (Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema). Cátedra.

- Descamps, F. (2019). *Archiver la mémoire. De l'histoire orale au patrimoine inmatériel* (Archive Memory. From Oral History to Intangible Heritage). Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Federici, S. (2010a). *Revolución en punto Zero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas* (Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle). Traficantes de Sueños.
- Federici, S. (2010b). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (Caliban And The Witch: Women, The Body, and Primitive Accumulation). Traficantes de Sueños.
- Gaggero, J. (Director, Writer) & Piñeyro, J. (Producer). (2004). *Cama adentro* (Inside the bed) (Film). Aquafilms/Filmanova/Libido Cine/San Luis Cine.
- Greenfield, L. (Director, Producer) & Renfrew, D. (2012). *La Reina de Versalles* (The Queen of Versailles) (Film). Evergree Pictures/BBC Storyville/Impact Partners.
- Gough, M. (2006). Radical Tourism: Sergei Tretiakov at the Communist Lighthouse. *October*, 159-178.
- Fernández, J. & Horno, M. (Directors, Writers). (2008). *A las puertas de París* (At Paris' doors) (Film).
- Fraj, E. (Director, Writer). (2006). *Mémoires d'un es serveuses* (Memorias de sirvientas) (Film). Diputación de Zaragoza.
- Hall, S. (2010). El trabajo de la representación (Representation work). In E. Restrepo, C. Walsh, & V. Vich (Eds.), *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (No Guarantees: Trajectories and Problems in Cultural Studies) (pp. 445-480). Instituto de Estudios Peruanos.
- Klonaris, M. & Thomadaki, K. (1980). Un cine corporal (A Body Cinema). *Lumière*. Retrieved from <http://elumiere.net/especiales/klonaris/uncinectorporal.php>
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine* (Women's Pictures: Feminism and Cinema). Cátedra.
- Ledo, M. (2020). *El cuerpo y la cámara* (The Body and the Camera). Cátedra.
- Le Guay, P. (Director, Writer), Tonnerre (Writer), & Rousselet (Producer). (2011). *Las chicas de la sexta planta* (Girls from the sixth floor) (Film). Vendôme Production/France 2 Cinéma/SND Films.
- León de Aranoa, F. (Director, Writer). (2010). *Amador* (Amador) (Film). Reposado Producciones/Mediapro/TVE.
- Ley Orgánica 4/2000, de 11 de enero, sobre derechos y libertades de los extranjeros en España y su integración social (Organic Law 4/2000, of January 11, on the rights and freedoms of foreigners in Spain and their social integration). (2000, February 1). Retrieved from <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2000-544>
- Matamalas, T. & Gomila, C. (Directors, Writers). (2018). *Organizar lo (im)posible* (Organizing the (im)possible) (Film).
- Moreno, E. (2011). *Dependencias Mutuas. Empleadas de hogar y crisis de los cuidados* (Mutual Dependencies. Domestic Workers and Care Crisis). Ayuntamiento de Zaragoza.

- Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo* (Visual Pleasure and Narrative Cinema). Universitat de Valencia.
- Muylaert, A. (Director, Writer). (2015). *Una segunda madre* (A second mother) (Film). Africa Filmes/Globo Filmes/Gullane Pictures.
- Oxfam Intermon & UC3M Instituto de Estudios de Género. (2018). Voces contra la precariedad: mujeres y precariedad laboral en Europa (Voices Against Precariousness: Women and Job Insecurity in Europe). Oxfam Intermon. Retrieved from <https://www.oxfamintermon.org/es/publicacion/legalmente-remunerado-empleo-hogar-espana-pib>
- Ozores, M. (Director, Writer) & Coello, V. (1968). *¿Cómo está el servicio!* (How's service!) (Film). Filmayer/PEFSA.
- Pérez Orozco, A. (2019). *Subversión de la economía feminista* (Subversion of Feminist Economics). Traficantes de Sueños.
- Pérez Pereiro, M. & Roca Baamonde, S. (2019). The Tragedy in Abeyance of Cándida. Emigration and assimilation in the Cinema of Niní Marshall. *Quintana*, (18), 267-278 <https://doi.org/10.15304/qui.18.5478>
- Restrepo, L. & Hernández, E. (2020). Presencia de los cuerpos de empleadas domésticas en las artes visuales y cinematográficas latinoamericanas (Presence of the bodies of domestic workers in the Latin American visual and cinematographic arts). *ESTESIS*, 9(9), 90-103.
- Rousselot, V. (Director). (2015). *En otra casa* (On the other house) (Film). La Huit Production/Catorce Comunicación/Groupe Galactica/Cinaps TV.
- Sáenz del Castillo Velasco, A. (2013). ¿Cómo está el servicio! El servicio doméstico a través del cine de los años 60 en España (How is the Domestic Service! Domestic Service Through the Cinema of the 60s in Spain). *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, 4, 493-512.
- Sala, X. (Director, Writer, Producer). (2018). *Xqipi' Guie'dani* (Guie'dani's Navel) (Film). Xavi Sala/Cien Cine.
- Selva, M. (2005). Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental (From a Feminist Perspective: The new Languages of the Documentary). In C. Torreiro & J. Cerdán (Coords), *Documental y vanguardia* (Documentary and Avant-Garde) (pp. 65-84). Cátedra.
- Silva, S. (Director, Writer), González, G. (Producer), & Peirano, P. (Writer). (2009). *La nana* (The maid) (Film). Forastero/Tiburón Filmes/Punto Guion Punto Producciones.
- Tirado, A. (2021). La clase obrera doméstica en el cine mexicano (The Domestic Working Class in Mexican Cinema). *Apuntes de cine: clase obrera y trabajo* (pp. 51-63). Antipersona. Retrieved from <https://antipersona.org/producte/apuntes-de-cine-clase-obrera-y-trabajo/>
- Oso, L. (1998). *La migración hacia España de mujeres jefas de hogar* (Migration to Spain of Female Heads of Household) (Doctoral dissertation, Universidade de A Coruña). Retrieved from <http://hdl.handle.net/2183/5583>
- Segato, R. (2018). *La Guerra contra las mujeres* (The War Against Women). Traficantes de Sueños.

- Todd, S. (2008). *El pueblo. Auge y declive de la clase obrera (1910-2010)* (The People. The Rise and Fall of the Working Class. (1910-2010). Akal.
- Veliz, M. (2015). Política doméstica en el cine latinoamericano contemporáneo (Domestic Politics in Contemporary Latin American Cinema). *Materia Artística*, (1), 228-245. Retrieved from <http://hdl.handle.net/2133/12043>
- Vogel, L. (1979). Marxismo y feminismo (Marxism and Feminism). *Monthly Review*, 31(2).

SOBRE LAS AUTORAS

ELENA FRAJ HERRANZ, es doctora en Comunicación Audiovisual por la Universitat Autònoma de Barcelona y trabaja como profesora e investigadora en la Universitat de Barcelona. Licenciada en Bellas Artes (UB), combina la docencia con la producción artística sobre feminismo, violencia y comunicación.

 <https://orcid.org/0000-0002-6575-1548>

M^a SOLIÑA BARREIRO GONZÁLEZ, es doctora en Comunicación Social por la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona y trabaja como profesora e investigadora en la Universidade de Santiago de Compostela. Licenciada en Periodismo (USC) y en Historia (UB), sus principales líneas de investigación son el cine documental, el cine en lenguas minorizadas, la representación de la clase trabajadora y el cine de vanguardia.

 <http://orcid.org/0000-0002-8932-6474>