

El trabajo en escena: entre el *espacio off* y los *tiempos muertos*. Una lectura de *Obreras saliendo de la fábrica* (José Luis Torres Leiva)

Por Mariela Staude*

Resumen: Entre las figuras de la otredad que habitan parte del cine latinoamericano contemporáneo podemos mencionar a los trabajadores. En el caso del cortometraje de José Luis Torres Leiva, *Obreras saliendo de la fábrica* (2005), las trabajadoras fabriles nos sirven como punto de partida para el análisis, no solo de la relación compleja entre lo Mismo y lo Otro, sino también como lugar desde donde indagar la reflexión que el cine ejerce con su propia historia y estrategias expresivas a la hora de tratar la problemática laboral. Este artículo se propone pensar cómo el cine actual ha realizado un esfuerzo por incorporar ese espacio largamente invisibilizado. Y en dicho esfuerzo podría observarse un desplazamiento que nos lleva desde el *espacio off* hacia lo que suele denominarse el *tiempo muerto*.

Palabras clave: cine, representación, trabajo, espacios off, tiempos muertos

Abstract: Workers are among the figures of Otherness that inhabit contemporary Latin American cinema. José Luis Torres Leiva's short film *Workers Obreras saliendo de la fábrica* (2005) allows for analyzing the complex relationship between the Same and the Otherness, as well as the film's self-reflexive gesture toward its own history and the address of labor issues. This article examines Torres Leiva's incorporation of the largely invisible space off as well as the so-called dead time.

Key words: cinema, representation, work, off spaces, dead times.

Introducción

Entre las figuras de la otredad que habitan parte del cine latinoamericano contemporáneo podemos mencionar a los trabajadores. Y podemos pensarlos como otredad en dos sentidos, en primer lugar, porque los trabajadores manuales, los obreros fabriles o los peones rurales siguen siendo parte sustancial de las poblaciones más desprotegidas, subordinadas y explotadas; son aquellos que no terminan de ingresar al mundo del consumo y del bienestar que promete el sistema capitalista. En segundo lugar, esa marginalidad social se ve a su vez reforzada en el ámbito de la representación. El tema del trabajo ha sido tradicionalmente desplazado a un lugar secundario en las producciones cinematográficas. En el caso del cortometraje de José Luis Torres Leiva, *Obreras saliendo de la fábrica* (2005), las trabajadoras nos sirven como punto de partida para el análisis del obrero fabril, comprendido entre el anonimato y la subjetividad, y también como un lugar privilegiado desde donde indagar la reflexión que el cine hace sobre su propia historia a la hora de retratar la problemática laboral. Este artículo propone una lectura del film de Torres Leiva insertándolo, por un lado, dentro de la historia del cine en la cual se inscribe y, por el otro, como un intento de “responder” a los cuestionamientos que desde el ámbito de la crítica (Harun Farocki, José Enrique Monterde, Georges Didi-Huberman, entre otros) se hicieron del tema.

El trabajo y la representación cinematográfica

El título, *Obreras saliendo de la fábrica* (OSF), nos lleva directamente a los inicios del cine, donde la película de los hermanos Lumière *La Sortie des*

usines Lumière a Lyon (1895) da el puntapié inicial al complejo tema de la representación del trabajo.¹

El film de Lumière dura apenas cuarenta y cinco segundos y se compone por un único plano fijo donde la cámara, de manera frontal, toma dos puertas de su fábrica en la ciudad de Lyon y muestra la salida de un grupo de trabajadores.

Ya desde su título el corto de Torres Leiva invita a ser leído como un contrapunto de aquella película inaugural: blanco y negro vs. color; cine silente vs. cine sonoro (aunque llamativamente sin diálogos); el título del film francés hace referencia a trabajadores hombres y en el chileno a trabajadoras mujeres; el afuera de la fábrica vs. el adentro, el obrero entendido como extra o como protagonista. Pero no son menos significativos los puntos de encuentro entre ambos: el detenimiento sobre el detalle y la poca "ficcionalización" de ambos films.² Tanto en *La Sortie...* como en OSF el límite entre lo ficcional y lo documental es casi imperceptible. En las dos películas prevalecen una serie de acciones, (o anécdotas) observadas con detenimiento más que una búsqueda de lo narrativo entendido como situaciones que se encadenan según un orden causal y que terminan, o concluyen, en algún tipo de resolución. En OFS no hay títulos que den comienzo al relato y los créditos finales mencionan el nombre de las actrices, junto al resto del equipo técnico, sin atribuirles nombre de personajes. El título del film solo aparece hacia el final de los créditos. De esta forma *Obreras saliendo de la Fábrica* se inscribe a sí misma, y pide ser leída, dentro de una tradición representacional que cuenta con más de un siglo y ha atravesado distintos momentos.

¹ No es el único caso en la filmografía de Torres Leiva que se revisitan los films inaugurales de los Hermanos Lumière, *Ningún lugar en ninguna parte* (2014) abre con *La llegada del tren a la estación de la Ciotat (L'arrivée d'un train à La Ciotat, 1895)*

² Jacques Aumont insiste en *El ojo interminable* (1997) sobre el hecho de que lo que más impactaba al espectador de 1895 era el nivel de precisión en los detalles que el cinematógrafo podía ofrecer en comparación con la pintura, más allá del placer de ver el movimiento en sí.

Según las perspectivas de Harun Farocki (2013) y José Enrique Monterde (1997), el ámbito del trabajo (específicamente el fabril) siempre fue de alguna manera descartado en el cine. Las observaciones que hacen estos dos autores insisten en señalar que la actividad laboral estuvo destinada a permanecer en el espacio *off*. La cinematografía occidental se ocupó de mostrar siempre lo que ocurría antes o después del ingreso de los trabajadores a su ámbito laboral, pero raras veces dentro de él.

Todo lo que constituye una ventaja del modo de producción industrial frente a otros: la división del trabajo en etapas mínimas, la repetición constante, un grado de organización que casi no requiere toma de decisiones individuales y concede al individuo un mínimo campo de acción, todo ello dificulta la aparición de factores inesperados para la construcción de un relato. Casi todo lo que ha ocurrido en la fábrica en los últimos cien años, palabras, miradas o gestos, ha escapado a la representación cinematográfica (Farocki, 2013: 195).

Esta dificultad para la puesta en escena del trabajo se debe, como comenta Farocki, a que las acciones mecánicas, mínimas y repetitivas que impone la cadena de montaje carecen de las propiedades fundamentales (acción, intriga, suspenso, protagonismo individual del héroe, etc.) que necesita la construcción de un relato clásico. Por eso, buena parte de la producción cinematográfica que toma la problemática de lo laboral lo hace trasladando el conflicto a cuestiones fundamentales pero aledañas a la actividad productiva en sí. Por ejemplo, las luchas sindicales, la denuncia de las malas condiciones de vida, los vínculos de sometimiento y poder entre obreros y patrones, la cuestión empleo-desempleo, la relación hombre-máquina.

José Enrique Monterde por su parte habla del trabajo como la “gran imagen negada de la historia del cine”, y más allá de rescatar algunas épocas privilegiadas (el cine soviético de las décadas del ‘20 y ‘30, el neorrealismo italiano, el cine proletario alemán ligado a los sindicatos y a las organizaciones

sociales) también señala que lo que ocurre dentro del ámbito de trabajo es lo que suele relegarse a la elipsis. A partir de la década del '80, sostiene el autor, el desinterés por el cine obrero parece haber llegado a su máxima expresión.

Por otra parte, la difícil relación entre trabajo y representación podría tener su causa en que hay cuestiones esenciales del ámbito laboral que no son fácilmente registrables por la cámara. Jacques Rancière retoma la voz de Fortini (citando el film de Straub y Huillet *Fortini/ Cani*, 1976): *“El conflicto de las clases es el último de los conflictos visibles porque es el primero en importancia”* (Rancière, 2013: 40).

En *OSF* la explotación de las trabajadoras no adquiere dimensiones épicas. No se les exige ser líderes en la protesta, o la lucha sindical por la conquista de sus derechos, ni se las victimiza. Es mediante la reconstrucción de acciones concretas, del detenimiento en la gestualidad del cuerpo y de la tensión que se establece entre lo individual y lo comunal, lo que nos permite acercarnos a su cotidianeidad como trabajadoras. La rutina laboral en la fábrica produce fatiga, aturdimiento y, por momentos, desidia y aburrimiento. Pero estas consecuencias no impactan de manera idéntica en las cuatro protagonistas. Al tener distintas edades podemos pensarlas como una unidad mayor, supra individual. Es el cuerpo de esas mujeres, en diferentes etapas de la vida, lo que actúa como una superficie que permite visualizar el paso del tiempo y las marcas que deja en él la rutina fabril, es por eso que la más afectada por las consecuencias de años de trabajo es la mujer mayor.

Desde esta perspectiva podríamos pensar al film de Torres Leiva como un intento por reponer esos gestos, miradas y sensaciones, tan largamente postergados o minimizados.³ Por eso la cámara entra a la fábrica, recorre sus

³ Pareciera ser que el cine actual está realizando un esfuerzo por incorporar ese espacio del trabajo largamente invisibilizado. Un caso extremo es el filme *Park Lanes* (2015) de Kevin

pasillos y los distintos espacios: la sala de máquinas, el patio, el baño y el vestuario donde los trabajadores se cambian. Se detiene en la forma en que se aprende a ejercer el oficio y nos muestra el compañerismo que surge entre ellas.

Las trabajadoras adquieren estatus de sujetos. Como decíamos anteriormente, las obreras dejan de ser “extras” (que salen en tropel de la fábrica del film de los hermanos Lumière) y adquieren atributos humanos. Este pasaje al protagonismo es uno de los aspectos centrales del film y nos permite pensarlo desde el planteo que hace Georges Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014). El autor nos recuerda que el cine suele exponer a los pueblos solo en carácter de “figurantes” o sea como “hombres sin atributos”, que solo sirven de marco para la actuación central de los héroes. Es por eso que no dicen nada, solo están ahí por ser número, una masa indiferenciada: “Los pueblos están expuestos a desaparecer porque están [...] subexpuestos a la sombra de sus puestas bajo la censura, o a lo mejor, pero con un resultado equivalente, sobrepuestos a la luz de sus puestas en espectáculo. [...] Los pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer” (Didi-Huberman, 2014:14).

La mayor dificultad que deben sortear los films que intentan recuperar aspectos de la vida de los pueblos es encontrar ese equilibrio entre la sub-exposición y la sobre-exposición, la distancia adecuada para registrarlos, el punto de vista correcto para observarlos, el lenguaje apropiado para pensarlos y permitir que se expresen.

Obreras saliendo de la fábrica no tiene más “estrellas” que nuestras cuatro protagonistas, ellas no están allí para que resalten o se luzcan otros. Sin

Jerome Everson cuya duración de ocho horas se detiene en la jornada laboral completa de los obreros de una fábrica. En este film el trabajo manual y repetitivo, propio de la cadena de montaje, es el protagonista principal.

embargo, el autor no repone sus palabras. Como dijimos en la introducción, el film no presenta diálogos. Simone Weil menciona en su ensayo *La condición Obrera* (2010), —en el cual recoge su experiencia como operaria de las fábricas Alstom y Renault durante 1934/5— que en las fábricas está prohibido hablar bajo pena de multa. El silencio es lo que domina la relación de los empleados entre sí (no pueden compartir sus experiencias, sus dudas, ni sus ideas), y de estos con los patrones (a los que no se les puede contestar, ni cuestionar ninguna orden, o marca de atención hecha sobre la tarea). El diálogo queda prácticamente restringido durante el proceso productivo también por el ruido de la maquinaria que impide toda posibilidad de comunicación. Ese silencio que domina la jornada laboral es, según la autora, uno de los factores que genera el aislamiento y la enajenación de los trabajadores.

Torres Leiva, en su intento por presentar a sus personajes como individuos particulares que sienten apego, cansancio, aburrimiento, deseo etc. no se olvida que también el trabajador se constituye como un sujeto que carece de voz propia. Registrar al *Otro* supone reconocerlo a la vez como semejante y como hablante, pero este aspecto es el que significativamente queda ausente del ámbito de la representación.

El film no tiene diálogos, no escuchamos hablar a los personajes ni dentro ni fuera de su trabajo. Esa ausencia de la voz humana subraya, por un lado, el sonido ambiental: en la fábrica el que producen las máquinas, en la casa el sonido de la radio y en la playa el que producen el mar y el viento. Pero el silencio pone a la vez en primer plano las acciones que realizan las mujeres, los pequeños gestos íntimos y cotidianos que definen su tarea. Éstas se constituyen como trabajadoras a través de las acciones y se vinculan a nivel personal, también mediante actos concretos. Un ejemplo podemos verlo cuando las obreras jóvenes socorren y ayudan a la mayor en el momento en que se desmaya en el baño.

OSF entiende el espacio-tiempo del trabajo como algo complejo, que implica diferentes situaciones y todas merecen ser observadas con el mismo detenimiento. La condición de las obreras no se limita solo al rol que ocupan en la cadena de producción sino al vínculo de solidaridad que pueden construir entre ellas.

Tiempos muertos

El interés de Torres Leiva por mostrar espacios y acciones propios del ámbito del trabajo nos permite observar una operación de desplazamiento que va desde el *espacio off* hacia lo que suele denominarse “*tiempo muerto*” entendiendo por tal a aquél en el que no se está “haciendo nada”.

Si como afirman Monterde y Farocki, las acciones y las situaciones que competen a la rutina laboral no fueron consideradas dignas de ser mostradas, cuando un film como éste toma la decisión de incorporarlas, lo hace aceptando las posibilidades expresivas que contienen. En *OSF* el trabajo dentro de la fábrica aparece mediante situaciones de escasa tensión que no hacen avanzar el relato hacia un objetivo preciso, ni condensan momentos de clímax. El film se construye a partir de una anécdota mínima y las acciones se presentan hilvanadas de forma débil y no aspiran a construir una historia con una lógica causal fuerte (lo que necesariamente conduciría a la presentación y resolución –o no– de conflictos claros tal como suelen presentar los relatos clásicos). Los hechos se mantienen de alguna manera aislados y adquieren valor en sí mismos. Paradójicamente, el trabajo aparece en el film como un lugar de la “no acción”, cinematográficamente hablando. Pero además Torres Leiva se detiene, dentro de la jornada diaria, en situaciones como cambiarse de ropa, fumar, comer una manzana, mascar chicle, o colocarse una hebilla en el pelo, que tampoco están dentro de las rutinas laborales que exige la producción. Las

acciones que muestran la práctica del trabajo no evocan la tarea productiva. La cámara acompaña a las trabajadoras justamente en aquellos “tiempos muertos” del trabajo, ahí donde no se produce, ni se persigue ningún objetivo, donde no se obedece a la cadena de mandos, ni se actúa según un tiempo externo.

Lo que ocurre dentro de la fábrica ocupa, aproximadamente, la mitad del relato. Sin embargo, las especificidades del sistema productivo que en ella se desarrollan carecen de importancia. Si bien se dan elementos para reconocer que se trata de una fábrica textil, (se nos muestra el trabajo con las máquinas, los hilos, las bobinas de lana etc.) y ese tipo de industria emplea tradicionalmente a mujeres, este aspecto no es desarrollado como relevante, por lo que la fábrica podría ser de cualquier otra cosa.

El “tiempo muerto” también puede pensarse en relación con la duración de los planos, que suelen ser más largos de lo “estrictamente necesario” desde el punto de vista informativo. La elevada prolongación de algunas escenas no está al servicio de brindar datos concretos para la continuidad del relato, sino que intenta otorgarle una exposición de relevancia a gestos que son insignificantes en sí mismos, que suelen ser invisibles en la percepción cotidiana. Jacques Rancière (2010) sostiene que los proletarios están sometidos a la experiencia de un tiempo fragmentado y acelerado y que parte de su emancipación consistiría en reapropiarse de esa temporalidad. El film propone una construcción del tiempo, “pausada y detenida” opuesta a la aceleración de la maquinaria y las necesidades del mercado. La narración no se “contagia” ni reproduce el ritmo de la máquina. Por el contrario, se libera de ella para ir en busca de lo humano.

Tiempos libres

En las antípodas de los tiempos dedicados al trabajo podemos ubicar los tiempos libres. La escapada a la playa de las cuatro compañeras ocupa un poco más de la mitad del relato y lo cierra. El ámbito de la playa se constituye como diametralmente opuesto al de la fábrica. En este último las mujeres visten uniforme, respetan horarios, realizan tareas asignadas, se encuentran en un espacio cerrado y controlado. En la playa predominan la luz natural, el sol, el contacto con el viento, el agua y la arena, es un lugar abierto que permite acciones como el juego, el descanso, la observación y la reflexión.

Esos dos espacios están unidos por un tercero: la casa de alguna de las compañeras, donde comparten una merienda. Ese ámbito privado y doméstico articula la fábrica con la playa. Allí la acción que realizan, además de juntar flores y tomar té, es la de contar dinero. Las trabajadoras juntan las monedas, lo que han ganado y hacen un pozo en común que, suponemos, les permite realizar el paseo a la playa. Este tercer espacio pareciera responder a una necesidad narrativa, un lugar que se ubica en el intersticio de los otros dos, cierra la rutina laboral, con la incorporación del dinero del salario y abre el del tiempo libre, que se obtiene como un beneficio del esfuerzo realizado.

Mostrar su vida fuera de la fábrica permite romper con los estereotipos del obrero, reconstruir el mundo del ocio también nos ayuda a pensarlo como un sujeto que tiene deseos y necesidades más allá de su oficio.

Dice Farocki que uno de los hallazgos del film de los Lumière fue re-encuadrar la salida de los trabajadores con la puerta de la fábrica. El portón es el límite esencial para reconocerlos como tales.⁴ Es lo que los une y los identifica como

⁴ En su film *Trabajadores saliendo de la fábrica* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995), Farocki registra, edita y reflexiona sobre las diferentes variaciones posibles que ha dado la historia del cine sobre este tema: los empleados dejando su lugar de trabajo.

grupo. También es el límite de lo que hay que ver; el marco excluye de la imagen todo aquello que no es interesante. Una vez atravesado el marco de la puerta los obreros desaparecen y aparecen las personas, pero éstas se desvanecen hacia los límites del cuadro y la cámara no las sigue.

Torres Leiva también se detiene en el portón de la fábrica. Éste no aparece en el inicio de la película, sino que marca un punto de inflexión en la vida de las trabajadoras, es el espacio físico que articula la transformación de las obreras en sujetos. La cámara se ubica frontalmente y espera su salida.



Salida de las trabajadoras de la fábrica
 Fotograma del film *Obreras saliendo de la fábrica*.

Pero, a diferencia de Lumière extiende su contemplación más allá de su partida. Si en un primer momento la cámara pierde de vista a las cuatro amigas y permanece estática frente al portón de salida, observando a otros trabajadores, poco después las encontrará de camino a casa. Las sigue por la calle y camina junto a ellas, pero nunca intenta confundirse con su propio punto de vista. La cámara por momentos se “libera” de su perspectiva y observa el

cielo, o la copa de los árboles y escucha el sonido de los pájaros nítidamente.⁵ Este punto de vista no pertenece a ninguna de las mujeres, no hay duda sobre ello, la cámara está por detrás de ellas y el punto de vista es más elevado que el de los personajes.

Tiempos internos

El hecho de que no se les asigne nombre a los personajes, en principio puede ser leído como una marca de “despersonalización”; sin embargo, nos parece que este anonimato subraya más bien la intención de “exponer a las sin nombre”. El film propone un camino que va desde la indiferenciación y la falta de individualidad de las obreras hacia el espacio íntimo y personal de la mujer mayor. Las cuatro amigas, dijimos, se constituyen como tales también en su tiempo de recreación, a través de las relaciones entre pares y del contacto con la naturaleza. Comparten y disfrutan su tiempo “no alienado”.

En ese ámbito de amplitud y de no sometimiento a una temporalidad externa, es donde la mujer mayor “recuerda” (o viene a su mente) una imagen de su niñez. La fotografía aparece como el espacio de la memoria, como la huella que permite materializar ese recuerdo. El film mantiene silencio también respecto a esta imagen fotográfica. Pero podemos suponer, sin demasiado riesgo a equivocarnos, que se trata de la misma protagonista de niña, cuando era “otra persona”, alguien más antes de ser una trabajadora. Lo que nos permite establecer este paralelismo es que ambas tienen el pelo corto, idéntico peinado y se las muestra con un primer plano desde el mismo perfil.

La materialidad misma de la fotografía se recorta y se separa de la narrativa fílmica. Es un momento que condensa distintas temporalidades: un tiempo

⁵ La fuerte presencia del entorno natural y la contemplación del paisaje son lugares frecuentes en la filmografía del director, podemos mencionar como ejemplos *Trance 11* (2008) y *El cielo, la tierra y la lluvia* (2008)

detenido donde el relato cinematográfico no avanza y un tiempo pasado e interno del personaje.

Ese retrato y el recuerdo que conlleva son solo de ella, no los comparte con las compañeras, ni pertenecen a nadie más. La fotografía (o la memoria anclada a ella), le otorgan al personaje la posibilidad de pensarse desde su propia subjetividad. Dice Didi-Huberman: “Cada primer plano sobre el rostro o el gesto de un figurante se convertiría así en algo semejante al desafío —libre, pero ‘aislado’, vigoroso pero local— del cuerpo de los pueblos frente a su exposición a desaparecer” (2014: 214). Sabemos que para que haya sujeto debe haber rostro y el cine (y la foto) cuentan con un recurso fundamental para develarlo: el primer plano. Sin embargo, el film dilata su aparición.

Obreras saliendo de la fábrica cierra con esta imagen que llega desde el recuerdo a completar el despliegue temporal que mencionábamos anteriormente: el devenir de un cuerpo y la transformación que en él produce el paso del tiempo.

Comentarios finales

El ruido de la fábrica inaugura el film y el sonido del mar lo cierra. Pero también abren y clausuran el relato dos registros subjetivos. El timbre agudo que aturde a la obrera mientras está en el vestuario y la fotografía que nos remite a su niñez. Esas marcas de subjetividad (un sonido interno y una imagen mental) recrean mediante los sentidos un mundo único y privado solo conocido (o sufrido por ella). A través de estos recursos sonoros y visuales nos muestran un cuerpo abatido y cansado, sometido a las exigencias del trabajo pero, a la vez, con capacidad de resistencia a convertirse solo en un instrumento de producción.

Al permitir un espacio de intimidad a través de la foto y el recuerdo se rescata la subjetividad de este personaje frente al anonimato del sistema, se distingue a la mujer de la obrera (entendida como un miembro perteneciente a un grupo). Los obreros entendidos como extras que pueblan las imágenes de los Lumière se transforman en este film en sujetos con deseos, recuerdos y gustos propios. Aunque no hablen, aunque no tengan nombres.

Obreras saliendo de la fábrica encuentra un equilibrio sutil y difícil de plasmar entre el espacio público y el privado. Entre el tiempo externo y el interno. Nos presenta al obrero afectado a su rutina laboral pero también fuera de ella. El film centra su atención únicamente en los aspectos humanos, no se detiene en mostrar la producción, la estructura edilicia, el avance tecnológico, la importancia del producto, las leyes del mercado, ni los reclamos gremiales. No aparecen los patrones, ni los supervisores ejerciendo control sobre el proceso y tampoco controlando el trabajo.

Dentro de la fábrica la cámara mantiene, en relación con el universo mostrado, una distancia variable. Por momentos sigue de cerca el andar de las protagonistas: “camina” pegada a sus espaldas por los pasillos. Pero en otras oportunidades mantiene una “distancia respetuosa” como en el desmayo en el baño, donde hubiera sido habitual y hasta esperable un acercamiento al rostro del personaje convaleciente para generar mayor empatía con el espectador.

La distancia variable de la cámara en relación con los personajes es fundamental para crear la dicotomía entre anonimato y subjetividad, esa dualidad constituyente de todo trabajador. Es por eso que solo hacia el final es posible la aparición del primer plano (por momentos se trata en realidad de un PPP), que el relato fue dilatando.



Primer plano

Obreras saliendo de la fábrica. Fotograma del film

El rostro aparece en la playa, cuando la mujer mayor pone su cara al calor del sol (el único momento donde sonríe) y se repite después del recuerdo evocado a través de la fotografía. El film habilita la cercanía con el personaje solo en ese momento de descanso y placer que permite el recuerdo. Solo al final se termina de componer a la obrera desde su singularidad. Es como si el recorrido del film tuviera un último objetivo: el lento develamiento de una mujer.

Bibliografía

Aumont, Jacques (1997). *El ojo interminable*, Barcelona: Paidós.

Didi-Huberman, Georges, (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manatí.

Farocki, Harun (2013). *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires: Caja negra.

Monterde, José Enrique (1997). *La imagen negada: Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.

Rancière, Jacques (2010). *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*, Buenos Aires: Tinta Limón.

____ (2013) *Figuras de la historia*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Weil, Simone (2010) *La condición obrera*, Buenos Aires: Cuenco de Plata.

* Mariela Staude (UMSA, UNA, INDEAL-FFyL) es Lic. en Artes por la UBA. Actualmente se desempeña como titular de cátedra en las materias *Sociología y Antropología del Arte y Artes Combinadas* (UMSA) y como JTP en las materias *Géneros y Estilos Audiovisuales I y II* (UNA). Es co-directora del proyecto "Configuraciones de la otredad en el cine latinoamericano"

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°15 - 2017 - ISSN 1852-9550

contemporáneo: regímenes de lo visible y políticas de lo audible”, UBACyT y de *Sentidos sobre la historia y regímenes de historicidad a partir de la imagen cinematográfica* (UNA). E-mail: marielastaude@gmail.com