

La noche de las proletarias. Prácticas performáticas, archivos callejeros y sentimientos feministas en la lucha de las obreras de Brukman

The night of the proletarians.
Performative practices, ephemeral archives and
feminist feelings in the struggle of the Brukman's
female workers

Nicolás Cuello¹

Resumen

Durante 2003 las obreras de Brukman, una fábrica textil ubicada en el corazón de la ciudad de Buenos Aires, llevaron adelante junto con un grupo amplio de artistas independientes y colectivos de activismo artístico el evento *Arte y Confección. Semana Cultural en Brukman*, como parte de un programa extendido de acciones centradas en visibilizar el reclamo por la recuperación de sus puestos de trabajo y por la expropiación definitiva de la fábrica, abandonada por sus dueños el 18 de diciembre de 2001. En el marco de las actividades programadas para dicho ciclo, los artistas Cristina Piffer y Hugo Vidal propusieron una acción llamada *Proyección*, prontamente re-

Abstract

During the year of 2003 the female workers of Brukman, a textile factory located in the center of the City of Buenos Aires, together with a large group of independent artists and artistic activism collectives, carried out the event *Arte y Confección - Cultural Week in Brukman*, as part of an extended program of actions focused on making visible the claim for the recovery of their jobs and for the definitive expropriation of the factory, abandoned by its owners on December 18, 2001. Within the framework of the activities programmed for that cycle, the artists Cristina Piffer and Hugo Vidal proposed an action called "Projection", soon renamed "Lamparazo". In it, the

1 Instituto de Investigaciones Gino Germani, Conicet. cuellonicolas@hotmail.com

nombrada como el *Lamparazo*. En ella, las obreras de Brukman, paradas frente a la fábrica y el cordón policial que restringía su acceso, señalaban con láser la fachada del predio, mientras relataban en primera persona, tanto fragmentos de su vida como la historia de su trabajo. Me interesa recuperar el valor de esta acción, en tanto forma parte del nuevo repertorio de lenguajes expresivos que emergieron en el contexto de la crisis neoliberal, articulando nuevas formas de conexión entre arte y política, pero principalmente, porque en el despliegue de su fuerza performática, habilitó usos contraproducidos de sentimientos asociados a su oficio, como tecnologías críticas desde las cuales pulsar conexiones críticas entre la violencia económica del neoliberalismo y las formas de desigualdad genérica que estructuran su condición de posibilidad.

Palabras clave: feminismo, activismos artístico, afectos, *performance*

Brukman female workers, standing in front of the factory and the police barrier that restricted their access, pointed with lasers at the façade of the property, while recounting in first person, both fragments of their life and the history of their work. I am interested in recovering the value of this action, as it is part of the new repertoire of expressive languages that emerged in the context of the neoliberal crisis, articulating new forms of connection between art and politics, but mainly, because in the deployment of its performative force, it enabled counterproductive uses of feelings associated with their profession, as critical technologies from which to press critical connections between the economic violence of neoliberalism and the forms of generic inequality that structure its possibility.

Keywords: feminism, artistic activism, affect, performance.

Recibido: 15/7/2021 | Aceptado: 27/9/2021

Introducción

Durante 2003, las obreras de Brukman, una fábrica textil ubicada en el corazón de la Ciudad de Buenos Aires, junto con un grupo amplio de artistas, colectivos de activismo artístico, militantes de partidos políticos de izquierda, movimientos de trabajadores desocupados, asambleas barriales, distintas fracciones del movimiento de fábricas recuperadas y activistas vinculados al autonomismo antiglobalización, llevaron adelante *Arte y Confección. Semana Cultural en Brukman*, un acontecimiento de dimensiones inusitadas que formó parte de un programa extendido de acciones culturales articuladas para generar visibilidad sobre la lucha que llevaban adelante por la recuperación de sus puestos de trabajo, especialmente luego de que esta misma fuera vaciada y abandonada por sus patrones el 18 de diciembre de 2001 ante los inminentes estallidos sociales que marcarían un punto de quiebre en la historia institucional de Argentina.

En el marco de dicho festival, y de las numerosas propuestas artísticas que lo integraban, se llevó adelante la acción impulsada por los artistas Hugo Vidal y Cristina Piffer llamada *Proyección*, que inmediatamente después de su presentación sería renombrada por sus protagonistas, las obreras de Brukman, como el *Lamparazo*. Paradas frente al cordón policial que protegía el perímetro de la fábrica, un número de cuarenta mujeres, la mayoría de ellas jefas de hogar, migrantes y racializadas, señalaban la fachada vidriada del predio con punteros láser de color rojo, distribuidos antes entre ellas por los artistas, mientras relataban en primera persona, y en voz alta, sus historias personales y su vínculo con el trabajo textil, creando un archivo precario, de carácter performático, polifónico e intermitente, desde el cual no solo intentaron ocupar el espacio público que les había sido vedado, sino también, crear, gracias a la compañía y acción solidaria de distintos movimientos sociales, un tipo de resistencia sensible capaz de profundizar el compromiso transversal contra las condiciones abrasivas de precarización laboral que por aquellos agitados años azotaban la vida de las clases populares.

El siguiente trabajo busca recuperar y poner en valor la potencialidad política de estos ejercicios sensibles de enunciación colectiva, no solo como formas concretas de organización y resistencia ante la desocupación, sino entendiendo esta acción como parte de una trama diferencial de estrategias poético políticas que no solo disputaron materialmente la recuperación de las fuentes de trabajo perdidas como efecto de la crisis económica generalizada que con lentitud se desplomaba sobre la coyuntura argentina, sino que de manera simultánea, en la sentida implicación performática de sus cuerpos, las obreras de Brukman desafiaron, a su vez, los órdenes de regulación socio sexuales proyectados sobre sus identidades como mujeres migrantes, abriendo conexiones críticas entre la distribución desigual de la precariedad laboral y las diferencias de género en dicho contexto crítico.

Confeccionando la historia de Brukman

La historia de Brukman, una fábrica textil ubicada en el barrio de Balvanera, en la Ciudad de Buenos Aires, especializada en la confección de trajes, sobretodos y sacos sport para hombres, se ubica en el apretado y acelerado escenario abierto por los conflictos sociales desatados por la crisis político económica y cultural que azotó las coordenadas locales en el tránsito de la década del noventa, constituyendo como su principal punto de quiebre las jornadas de insurrección colectiva del 19 y 20 de diciembre de 2001. Durante la década del noventa, así como un amplio sector de la industria nacional, Brukman comienza a hacer visibles los efectos de la crisis argentina: disminución de la producción, despidos masivos, reducción salarial y deudas asfixiantes. Hacia finales de 2001 la firma ya se encontraba en una situación de absoluta precarización. Con un total de 115 obreras y obreros, cuya mayoría eran trabajadoras inmigrantes, la fábrica se veía totalmente asfixiada por un contexto ascendente de ajuste e inestabilidad que se traduciría en su interior en maniobras de disciplinamiento salarial, extorsiones sindicales, despidos aleccionadores y mentiras financieras que por ejemplo, entre muchas otras cosas, implicaron de parte de la patronal, el remate clandestino de maquinaria, la malversación de fondos y la manipulación administrativa de entradas y salidas de unidades comercializables. Un conjunto de operaciones fraudulentas que buscaban desesperadamente retener el mayor número de ganancias ilegítimas como forma de resistencia ante los embates especuladores de acreedores, accionistas y la merma del consumo interno. Una situación que empeoraría, de manera ascendente, las condiciones de empleo de las obreras, que en medio de esta coyuntura se vieron obligadas a tomar trabajos extra e, incluso, a producir dentro de sus hogares los fines de semana bajo condiciones de precarización absolutas, hasta que, efectivamente, fueron privadas de la única fuente de ingresos con la que contaban, un pago semanal que había disminuido con velocidad de cinco a dos pesos.

El 18 de diciembre de 2001 las trabajadoras de Brukman decidieron reclamar obstinadamente sus salarios adeudados, y ante la falta de respuesta, la evasión y las amenazas de la patronal, ese mismo día se quedaron en las inmediaciones de la fábrica para exigir una respuesta. Así es como comienza la historia de la ocupación de la fábrica que se convertirá, desde el corazón de la Capital Federal, en uno de los símbolos de resistencia de reconocimiento mundial ante la crisis capitalista y a la violencia neoliberal de la Argentina pos 19 y 20 de diciembre.

El proceso de ocupación, y la puesta en funcionamiento de modo autogestivo de la fábrica comenzó a principios de 2002, dónde simultáneamente se llevó adelante, por un lado, la lucha legal por la estatización de la planta bajo control obrero y, al mismo tiempo, se dio inicio a una relación de permanente contaminación y participación con espacios de organización política horizontal que apoyaban esta medida y sostuvieron la toma: movimientos de fábricas recuperadas, asambleas barriales, grupos de activismo político independiente, vecinos organizados en comedores sociales, movimientos de trabajadores desocupados, feministas, movimientos piqueteros y *activistas culturales*, una subjetividad política innovadora que emergió durante aquella época que involucró una serie de colectivos artísticos, expe-

riencias de contra comunicación y reporteros gráficos independientes que transversalizaron su participación con el resto de los agentes territoriales y políticos que constituían aquello reconocido como *nuevos movimientos sociales* (Svampa, 2008; 2010), cuyos modos de acción directa en el espacio público se articularon con una fuerte participación de partidos políticos de izquierda, en especial, el Partido de los Trabajadores Socialistas (PTS).

Los ciclos de conflictos que se sucederán en torno a la ocupación y recuperación de la fábrica Brukman representan un claro ejemplo de los horizontes innovadores de imaginación política que emergieron al calor de la revuelta social, y en especial, de las complejas plataformas de intervención creativa creadas en dicho contexto de crisis, que al igual que otras experiencias similares en el extendido movimiento antiglobalización, identificadas bajo la categoría de activismos artísticos, fueron llevados adelante por sectores sociales articulados en torno a la posibilidad abierta por una serie de nuevos lenguajes expresivos en el campo de la política que abrevaron herramientas, recursos y repertorios estéticos vinculados a prácticas artísticas (Longoni, 2010) como una respuesta desde la cual imaginar formas de interrupción y complicación productiva del modelo político económico neoliberal organizado a partir de la distribución desigual y rentabilidad estratégica de políticas de flexibilización laboral, endeudamiento masivo y represión de la protesta social.

Pensar la historia de la resistencia de las obreras de Brukman, teniendo en cuenta la particularidad de sus múltiples y multifacéticas alianzas, tráficos, contaminaciones y aperturas dentro del campo de la política antagonista de la época, a partir de las cuales produjeron imágenes capaces de dar forma a la presencia del movimiento en el espacio público (Expósito, 2014), nos permite identificar formas de acción política que pusieron en juego nuevas matrices de producción colaborativas, donde el principio de coordinación y la ética cooperativa (Lazzarato, 2006) rige como vector del hacer colectivo, distanciándose de los mecanismos de toma de conciencia y de los modos de representación de otros movimientos sociales, en especial aquellos empleados por los partidos políticos de la izquierda tradicional. Dichos principios implicaron, entre otras características, el abandono de modos de acción identificados con la lógica de la contradicción, o el *estar en contra*, para privilegiar en su lugar otra matriz centrada en la potencia interseccional de la diferencia, donde las singularidades individuales y colectivas que componen la fuerza antagonista de la multitud no se ven obliteradas por la representación unívoca de un-mundo-nuevo por venir, sino que se constituyen como espacios para la proliferación de mundos posibles en el ahora, a inventarse allí donde el acontecimiento se vuelve la condición de posibilidad para el ensayo de nuevas formas de vida colectivas más justas.

Si algo dejó en claro este episodio ígneo de las revueltas pos-2001, es que la recuperación de la fábrica como estrategia y necesidad no nace sola y de exclusividad de las trabajadoras, sino de las articulaciones y los enlaces posibles con todos estos movimientos gestados al calor de nuevas formas de entender la política (Rebon, 2004). Nace en especial al abrigo de aquellos largos días de ensoñación compartida, en donde se buscaba de manera ininterrumpida dar con el desmantelamiento de las condiciones de precariedad que

exponían a la sociedad a la desocupación y a la violencia económica inherente del modelo neoliberal en decadencia. De la misma manera, los acontecimientos ocurridos específicamente durante 2003, que este texto aborda a continuación, se vuelven de especial atención, porque representan una coyuntura marcada por la invención de subjetividades antagonistas donde las prácticas artísticas cumplen y toman un rol fundamental en la gestión de su posibilidad, librando una batalla sensible a los embates del neoliberalismo corporeizado en una vulnerabilidad extendida en los modos de vida de la población argentina, como mencionábamos antes.

Para dar cuenta de ello, me interesa entonces, identificar los ciclos de conflictos en el largo proceso de resistencia de las obreras de Brukman en el cual se pueden reconocer al menos dos momentos diferenciados, cuyo límite demarcativo está articulado, en un principio, por el último desalojo que las privaría de la posibilidad de acceder a la fábrica, pero también, por el tipo de programa artístico cultural que se organizó en cada uno de ellos.

Un primer ciclo de conflicto podría ser identificado desde el 18 de diciembre de 2001, en que deciden de manera colectiva tomar las instalaciones para esperar una respuesta concreta de los patrones, que de manera pausada y clandestina avanzaban con el desmantelamiento de la fábrica, cuyo devenir se extenderá durante todo 2002. En este primer momento, se identifican una serie de estrategias urgentes de difusión de la realidad vivida en el interior de la fábrica a través de publicaciones independientes, boletines de agrupaciones políticas, reportajes en medios de comunicación y documentales realizados por colectivos artísticos o por artistas individuales que ponían en juego diversas formas experimentales de registro de esa experiencia. A través de este arduo trabajo, las obreras no solo lograron construir un consenso social sobre la legitimidad de su reclamo, sino que fue la condición de posibilidad para establecer diálogos estratégicos con otros espacios de organización popular con quienes tejer redes de solidaridad e inteligencia colectiva en torno al proceso legal de expropiación de la fábrica.

Un primer período que, además, se verá marcado por la experiencia de dos brutales desalojos, rápidamente desarticulados por la resistencia colectiva que las obreras labraron con otros sectores arrollados de forma intempestiva por la crisis, pero que a pesar de su rápida resolución, marcarían de forma ascendente la obstinación del poder represivo por interrumpir la peligrosa fuerza de semejante proyecto político en el que se unían cada vez más voces por la recuperación de sus fuentes de trabajo.

El tercer y último desalojo acontecido el 18 de abril de 2003 daría inicio al recrudecimiento de la resistencia de las obreras, y a un nuevo ciclo de resistencias creativas impulsadas de forma colaborativa junto a otros movimientos sociales. Este último desalojo se caracterizó por el desmesurado despliegue del aparato policial que reprimió en forma violenta y ocupó la fábrica para retirar a las trabajadoras. La imposibilidad de ingresar y sobreponerse a la militarización de su lugar de trabajo condujo a la decisión conjunta de comenzar con un acampe permanente en las inmediaciones del lugar, específicamente en la esquina de la plaza en las calles Jujuy y México. Allí se dio inicio un asentamiento de ocho meses y once

días de resistencia dentro y fuera de esa carpa, hasta que en noviembre de ese mismo año, finalmente se declarara la expropiación.

En ambos ciclos se pueden identificar estrategias creativas que pusieron en marcha una serie particular de dispositivos visuales y acciones performáticas de carácter poético políticas que trabajaron, no solo en la visibilización del conflicto de las obreras de Brukman, sino también en el ejercicio de formas de alianza cuyas matrices diferenciales de producción y elaboración sensible del conflicto, complejizaron los registros formales y las narrativas afectivas disponibles de la protesta social.

Bordando en el cuerpo la fuerza de las alianzas

El ciclo *Arte y Confección. Semana Cultural en Brukman* fue un festival de enormes dimensiones en apoyo a las trabajadoras realizado desde el 27 de mayo hasta el 1.º de junio de 2003. Una experiencia de radicalidad colectiva, de profunda complejidad y articulación de cientos de artistas que supuso un nuevo capítulo en la historia de la resistencia obrera, constituyéndose, en particular, en una de las acciones de mayor importancia en este segundo ciclo de conflictos y sus resistencias asociadas.

Bajo la consigna «Total libertad artística», *Arte y Confección* constó de una profusa serie de actividades que, entre muchas otras cosas, incorporaba la presencia de Naomi Klein, León Ferrari, Noé Jitrik, Miguel Bonasso, Osvaldo Bayer, Nora Cortiñas y Eduardo Tato Pavlovsky, junto a otras personalidades, partidos políticos de izquierda, organizaciones culturales, medios de comunicación independientes, y grupos de activismo artísticos que trabajaron articulando de forma experimental sus diferentes registros de enunciación en pos de la visibilidad masiva sobre el conflicto que llevaban adelante las obreras, en particular sobre su demanda de recuperación de la fábrica. Sus organizadores, el grupo Contraimagen, el Taller Popular de Serigrafía, el colectivo Kino Nuestra Lucha, Arde Arte!, grupo Etcétera, Intergalaktika y activistas históricas vinculadas a prácticas de carácter artístico como Emei, exintegrante del grupo GasTar/CAPaTaCo, se propusieron desarrollar un extenso plan de actividades que en su simultaneidad conectaran la socialización de debates críticos en torno a la crisis y sus efectos, con espacios de exhibición artística, mesas redondas y diversos proyectos de contracomunicación alternativa en torno a otros nudos conflictivos semejantes que marcaban el ritmo de la política del país y se desarrollaban de forma simultánea a la resistencia de las obreras de Brukman.

Si bien lista de actividades que se llevaron adelante en dicho festival, tanto en la carpa que servía de acampe a pocos pasos de la fábrica misma, como en las zonas inmediatas a sus instalaciones, involucraron a un gran sector de intelectuales, artistas, trabajadores de prensa y de la cultura de la ciudad de Buenos Aires, en esta oportunidad me gustaría detenerme en una acción en particular, llevada adelante en el marco de la muestra de arte permanente organizada en la plaza. Curada por los propios organizadores del evento, esta exhibición consistió en un llamado abierto de participación masiva que incluyó artistas de distintas generaciones quienes en el transcurso de los primeros días de la Semana Cultural montaron

sus obras a lo largo y ancho de la extensión de la plaza. Algunos de los participantes eligieron desarrollar instalaciones, otros montaron directamente sus cuadros y posicionaron sus objetos en las estructuras materiales que se les ofrecía en el espacio público, pero también hubo quienes planearon para aquel momento, el desarrollo de acciones performáticas que implicaban la participación colaborativa del público en general, priorizando a las obreras de Brukman. Estos artistas y grupos de activismo artístico pusieron coordinadas particulares para su ejecución, elaborando formas complejas de convivencia entre los registros sensibles que componían el desarrollo de este lenguaje creativo de solidaridad con el conflicto de las obreras. Algunas de estas acciones tuvieron lugar durante el día, mientras que otras acontecieron a continuación de las mesas de diálogo que se organizaban en el interior de la carpa, avanzada la noche.

Como vemos, el complejo ejercicio desarrollado por este acontecimiento, implicó el desdibujamiento de estas formas tradicionales de resistencia, priorizando la construcción de un aparato crítico de convivencia sensible, por momentos caótica, intermitente, multifocal, que pugnara por el desmantelamiento de la precariedad económica en el que se encontraban las obreras al ser privadas del acceso a su espacio de trabajo, tramando de manera colaborativa la emergencia de formas de expresión que alteraron de manera inusitada el registro de protesta disponible de los movimientos sociales en pugna.

Lamparazo:

archivos orales, intimididades políticas e historias de clase.

Una de las acciones más singulares de aquel acontecimiento fue llevada adelante por Cristina Piffer y Hugo Vidal,² titulada por los artistas como *Proyección*. Me gustaría detenerme particularmente en ella, aunque urge un trabajo de reconstrucción lo más abarcativo posible de todas las formas de acción sensible que se desarrollaron de manera simultánea en aquella inolvidable última noche, al calor de las encendidas multitudes que convergieron en esa plaza, que por momentos, recuerdan sus protagonistas, parecía ser capaz de torcer todo destino aparente en la historia de la lucha de clases.

Proyección fue una iniciativa conjunta, impulsada por dos artistas que ya contaban con una reconocida trayectoria y una sólida metodología de trabajo colaborativo desde hacía años. Cuando recibieron la invitación a participar de dicha experiencia, Piffer y Vidal eligieron poner en marcha de manera colectiva un proyecto que pudiera tomar distancia de que lo que hasta el momento habían observado como una insistencia en el montaje paulatino de la muestra de arte en la plaza donde se ubicaba el acampe de las obreras, convertida ahora en

2 Cristina Piffer (Buenos Aires, 1953) y Hugo Vidal (Buenos Aires, 1956), ambos artistas y arquitectos, además de haber desarrollado una prolífica carrera individual vinculando su práctica instalativa, gráfica y performática a las dimensiones sociales de la memoria, la construcción histórica del Estado-nación y conflictos sociales contemporáneos, desde los noventa han colaborado en reiteradas oportunidades en la creación de propuestas de autoría colectiva. Entre ellas, *La cruz del sur*, preseleccionado para el Parque de la Memoria-Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado en 1999 y *El brillo de tu mirada, performance* realizada sobre la fachada de la ex Escuela de Mecánica de la Armada en 2011.

la sede de la *Arte y Confección*. Para ambos artistas, la idea de posicionar una pintura o un objeto de manera aleatoria, y casi acrítica, sobre los soportes disponibles en la plaza necesitaba ser interpelada con urgencia desde los efectos o las condiciones de relacionalidad política que establecían con el conflicto en curso. En palabras de Hugo Vidal:

Se trataba de aportar con algo más que un gesto de solidaridad. No queríamos producir una obra que solo dijese: «Yo estoy acá y apoyo». Buscábamos construir una experiencia de la que pudieran nutrirse las obreras, en donde se pudiera encausar su necesidad.³

Estas eran las coordenadas desde las cuales fue pensada la acción que llevaron adelante. Se trataba de gestionar una experiencia artística capaz de subvertir el orden de enunciación y personalización que reconocían críticamente en la instalación aleatoria de obras, para ejercitar en su lugar, un tipo de imaginación sensible que además de pronunciarse a favor de la lucha de las trabajadoras, pudiera materializar otro lenguaje posible para la acción solidaria desde una perspectiva singularizante, transformadora, que no replicase relaciones ilustrativas ni convivencias forzadas.

Durante el transcurso de la tarde, los artistas Piffer y Vidal, que estaban participando de la jornada cultural elaborada para el día sábado, se reunieron con las trabajadoras para poner en común la modalidad que habían imaginado para el desarrollo de la acción. Repartieron una cantidad exacta de 45 punteros láser color rojo, comprados al por mayor en un local del barrio de Once a muy bajo costo y compartieron una serie de preguntas que funcionaban como guía para el desarrollo de la performance. Una vez terminada la jornada de aquel día, aún en curso, las obreras debían posicionarse frente a la fábrica, ubicada en las inmediaciones de la plaza donde acontecían el resto de las actividades, y señalar desde allí cuáles eran sus lugares de trabajo, cómo habían llegado a obtener dicho puesto, por qué deseaban volver y qué era lo que las motivaba a sostener sus demandas.

Hugo Vidal recuerda que inmediatamente después de esa conversación, ya podía sentirse el entusiasmo de las trabajadoras que con algarabía empezaban a jugar entre ellas señalándose con los punteros destinados a desarrollar la acción, riendo y ensayando aquello que relatarían ante otros al momento de la intervención. Incluso allí, decidieron de manera colectiva que serían ellas mismas las que indicarían el mejor momento para llevar adelante la propuesta y, ni bien pautado este último acuerdo, cada una de ellas guardó su herramienta en alguno de los bolsillos de los guardapolvos azules que utilizaban como uniforme de trabajo, que seguían vistiendo como un gesto agregado de obstinación, esperanza y decisión en torno a la recuperación de su fuente de trabajo.

Inicialmente el *Lamparazo* había sido pensado de otra manera. En una versión original, los punteros iban a ser distribuidos entre distintos participantes de las jornadas culturales en marcha, pero los días previos, los artistas cuentan que notaban entre los activistas y organizadores de la semana cultural, la circulación de un nivel crítico y ebulliciente de adrenalina, euforia y provocación que intuitivamente los empujó a centrar la participación y la distri-

3 Entrevista con Hugo Vidal, 31 de marzo de 2017.

bución de los punteros solo entre las obreras, sin incorporar la voz de otras personas que no tuvieran vínculo directo con la fábrica o con el plan de lucha puesto en marcha. Como reconocíamos antes, para los artistas era una prioridad poder colaborar con el reclamo desde una experiencia sensible que produjera una transformación en su experiencia, o desde la cual pudieran sentir intensificados los deseos que las motivaban a sostener semejante ejercicio de organización y resistencia. Razón por la cual desestimaron la inclusión de voces que, dada las tensiones por el ambiente represivo que rodeaba el acampe y la desmesurada presencia policial, que como espectro sostenía la frontera que privaba a las obreras de Brukman de volver a entrar a la fábrica, decidieron evitar toda posibilidad de conflicto o desborde entre los jóvenes militantes que acompañaban el proceso y los cordones de seguridad creados por la policía de la ciudad.

Aquella tarde se sucedieron una intensa serie de acciones artísticas e intervenciones intelectuales. En la carpa tuvo lugar una mesa debate titulada «Clase obrera: formas de lucha y organización», en la que participaron Naomi Klein y Osvaldo Bayer, entre otros; se proyectaron una serie de documentales informativos realizados por el colectivo audiovisual Kino Nuestra Lucha, que incluía una pieza sobre las obreras de Brukman, titulado «Obreras sin patrón» y otro sobre la experiencia de los y las trabajadoras de Zanon, llamado «Zanon es de los obreros» producida junto al colectivo de arte y comunicación El Ojo Izquierdo.

Mientras tanto, del otro lado de la plaza, se inauguraba oficialmente la «Gran Exposición de Arte», entre los que participaban Adolfo Nigro, Ana Gallardo, Andrea Cavagnaro, Carla Bertone, Catalina León, Carolina Katz, Christian Wloch, Cristina Pffifer, Daniel Sanjurjo, Diego Mur, Diego Perrota, Diego Posadas, Estéban Alvarez, Fabiana Valgiusti, Fernanda Laguna, Florencia Bohtlingk, Geraldine Lanteri, German Richiger, Guillermo Ueno, Graciela Altieri, Hernan Reig, Héctor Meana, Horacio Abram Lujan, Hugo Vidal, Javier del Olmo, José Garófalo, Juan Carlos Romero, Julia Masvernat, Karina Granieri, Leo Rocco, León Ferrari, Lilia Mosconi, Magdalena Jitrik, Marcelo Brodsky, Mariela Scafati, Marcos Xcella, Marina De Caro, Martin Kovensky, Mildred Burton, Mirta Demirsache, Emei, Pablo Rosales, Res, Ricardo Soto, Sara Brodsky, Sergio De Loof, Silvia Gurfein, Tamara Stuby, Tulio de Sagastizábal, Verónica di Toro.

Avanzada la tarde de aquella agitada jornada, se sucedieron de manera simultánea a una serie de acciones llevadas adelante por distintos grupos de activismo artístico, entre ellos el Taller Popular de Serigrafía, que participó con su acción «Maniguetazo», el grupo Etcétera llevó adelante la performance «Jaque a los patronos» y Arde Arte! montó «Moldes sin patronos» una instalación que incluía la participación activa de las obreras. A su vez, se sumaron las participaciones de grupos como Arte Machete, Intergalaktica, XI Ventanas y el artista Diego Melero, completando una programación que terminaría con un mítico y delirante desfile coordinado por Sergio de Loof en el que las obreras de Brukman participarían vistiendo atuendos construidos in situ entre los participantes de todas estas acciones.

Allí, en la llegada de aquella noche fue cuando de manera sorpresiva un compañero de HIJOS involucrado en la organización de las jornadas culturales, irrumpe con el grito

«¡Vamos a la fábrica! ¡Vamos a la fábrica!». De manera espontánea, toda la plaza inició una consensuada movilización hacia la vereda de enfrente y presenciaron el inicio de la acción propuesta por los artistas Piffer y Vidal. Las obreras se posicionaron en distintos lados de la calle, incluso desobedeciendo la indicación de ocupar las veredas del predio, y luego, rápidamente, al calor de una arenga multitudinaria, comenzaron a señalar con los punteros que tenían guardados en sus bolsillos, el frente de la fábrica atendiendo a las preguntas antes compartidas por los artistas.

Enseguida, en medio de la noche, una multitud desordenada de puntos rojos comenzaban a demarcar los espacios de trabajo a los que cada una de ellas pertenecía, indicando las distintas especialidades de cada piso de la fábrica, mostrando cuáles eran los espacios comunes y cuáles eran las zonas de trabajo diferenciadas en el proceso productivo que compartían. Cada una de aquellas mujeres se tomaba su tiempo para calcular y ubicar con precisión cuál era la ventana en la que sabía estaban sus máquinas y dónde desarrollaban sus tareas específicas en la cadena de montaje de las prendas que realizaban a diario. Siguiendo las indicaciones compartidas previamente, mientras producían los señalamientos gracias a la luz roja de sus punteros, en voz alta empezaban a relatar historias, de manera fragmentaria y superpuesta, no solo de cómo habían llegado a ese lugar, sino también sobre su relación particular con las máquinas, alternando estos relatos sobre su oficio con comentarios que explicaban a cada uno de los pequeños grupos de personas que las rodeaban, por qué necesitaban volver, qué significaba para ellas la experiencia de haber vuelto público su reclamo y exigiendo, simultáneamente, a partir de estas historias, el reconocimiento de ellas mismas como trabajadoras capaces de volverse autónomas.

Así, rodeadas por amigos, amigas y familiares, junto a la multitud de grupos y jóvenes que se habían acercado para expresar solidaridad, las obreras fueron disminuyendo paulatinamente el volumen con el que compartían estos pequeños relatos, por momentos inaudibles debido a la euforia del contexto, o también interrumpidos por risas, preguntas o por la arenga combativa en medio de una noche marcada por la adrenalina, el cansancio y una valiente obstinación por mantenerse en pie para reclamar desde la socialización afectiva de sus recuerdos personales, entrettejidos con la memoria colectiva que las vinculaba a la fábrica, su legítima pertenencia a dicho lugar de trabajo. Ni bien la policía comenzaba a enlistarse otra vez, creando un nuevo límite proscriptivo ante la sorpresiva aparición de las obreras, Celia Martínez, dirigente y protagonista indiscutida de aquel proceso, daba las gracias a los presentes a través de un megáfono, y daba así por finalizado el festival *Arte y Confección. Semana Cultural en Brukman*, rodeada de una multitud que lentamente volvía a la plaza al grito colectivo de «Vamos a volver».

La noche del sueño obrero

A principios de los ochenta, el filósofo Jacques Rancière escribió en París *La noche de los proletarios*, un libro curioso y poco habitual en el cual el autor recorre una serie de cartas, discursos, folletos, periódicos y distintos materiales precarios encontrados en archivos nacionales, en el Fondo Samsimoniano del Arselan, y el Fondo Gauny de Sanit-Denis, producidos por un grupo de obreros sansimonianos entre 1830 y 1831, durante las noches que continuaban a sus extensas y extenuantes jornadas laborales.

Las experiencias que recoge este libro cobran una profunda singularidad, no solo en la trayectoria intelectual del filósofo que logra acercarse a una metodología experimental para abordar una teoría del trabajo y un modo de producción histórico cultural profundamente innovador, sino también porque posibilita la emergencia de modos de representación críticos de la identidad de los trabajadores y de la cultura obrera en general. Dichas experiencias registran formatos precarios de escritura en los que se documentan los vaivenes, las detenciones y los modos de aceleración paulatina de la vida obrera. En aquellos textos trabajados con detenimiento por Rancière, los obreros expresan sus aficiones, sus sueños privados, sus gracias y desdichas, su amor por los objetos, las secuelas del cansancio, el hartazgo de la repetición de sus tareas, testimoniando mediante un número prominente de bitácoras, eslabones sueltos de la experiencia que desborda la obediencia del cuerpo atado a la serialización formativa de la cadena de producción.

El espacio casi etéreo que proporcionaba la noche se convertía así en una geografía heterotópica, una espacialidad arrancada de la regimentación productiva de la jornada laboral, donde los obreros intercambiaban sus experiencias más íntimas, fragmentos de sus trayectorias de vida, recuerdos de sus frágiles y empobrecidas infancias, historias de migraciones internas, viajes y revelaciones utópicas que solo cobraban forma en ese momento extraño que antecedía al sueño que eventualmente los conducía al inicio de una nueva jornada de trabajo.

Para Rancière, estos archivos dan cuenta principalmente de otra dimensión afectivo política del tiempo: los proletarios están sometidos a la experiencia de un tiempo fragmentado, de un tiempo escindido por los vertiginosos ritmos del trabajo. Apropiarse de esa fragmentación del tiempo y desde allí crear formas sensibles de subjetivación que vivan otro ritmo es un modo de emancipación concreto. Estos momentos, que también podrían equipararse a la potencia afectiva temporal de las movilizaciones sociales, no son instantes efímeros de interrupción del flujo temporal del poder que luego vuelve a normalizarse, son mutaciones efectivas del paisaje de lo visible, de lo decible y lo pensable, son la materialización de formas sensibles de transformación del mundo de los posibles (Rancière, 2010). Estas grietas en las que emergen fracciones del nuevo tiempo de la igualdad, desarticulan la lengua normada del canon entumecido de lo político y trabajan desde una nueva escala, vinculada con la intimidad, con los pequeños gestos, y en especial, con la expresión sensible de los cuerpos que, una vez que desarmados en su vulnerabilidad, traman silenciosamente

otros repertorios expresivos para una revolución cultural que batalla de igual manera contra la extensión abrasiva de la dominación capitalista.

Me interesaba recuperar esta experiencia antes descripta, para pensar en una misma sintonía la potencia desestabilizadora de aquellos archivos orales precarios, caóticos y efímeros gestados por las obreras de Brukman en la acción coordinada por los artistas Cristina Piffer y Hugo Vidal en las inmediaciones de la fábrica. En este caso, dichos archivos pueden ser comprendidos como dispositivos poético-políticos de intervención performática que, mediante la activación de formas de trabajo colaborativas, no solo quiebran los modos de representación tradicional de la resistencia obrera, sino que transforman la experiencia política de estas mujeres trabajadoras que, exponiendo de manera pública y situada sus historias, convocan a la creación de comunidades de resistencia y solidaridad, pero también apuntalan, desde la productivización crítica de la diferencia de su género, un fragmento particular de la historia de la lucha de la clase trabajadora, creando marcos de inteligibilidad para los vínculos estructurales entre la desigualdad económica, la violencia sexual y su condición migrante, creando a su vez formas públicas de reflexión en torno a las tareas asociadas a la feminidad como una fuerza de trabajo devaluada en una ya instituida precaria economía del valor.

A diferencia del ejemplo introducido antes, estos archivos desafían una dimensión particular de la extensa genealogía de acciones de resistencia que pugnan por la recuperación del trabajo y la desarticulación de su violencia. Es necesario recordar que en las economías desiguales de la organización cultural del patriarcado, la experiencia emocional de las mujeres suele ser registrada con desprestigio por las formas tradicionales de la imaginación política, por no cumplir estas con los estándares de la razón y la imparcialidad que supone los regímenes de afectación autoritarios de la *Realpolitik*.

Sara Ahmed insiste, cuando trabaja en torno a la recurrente injuria sobre el feminismo y las mujeres como meramente emocionales, en no distanciarse de semejante presunción histórica en torno a las feminidades, ya que la entiende como una potencia específica de los sentidos críticos que altera la política feminista, es decir la distinción acrítica entre razón y emoción en torno a la cual se han organizado una serie de tropos particulares de la violencia contra las mujeres. En su lugar, la autora recomienda de manera favorable situar al feminismo como una respuesta emocional, como una política capaz de intervenir incluso en aquella articulación histórico epistemológica desde la cual se organiza la desigualdad del patriarcado y la heterosexualidad obligatoria, para así poder representar la complejidad de las fricciones que median nuestra relación corporal con las normas sociales (Ahmed, 2015). Por esta misma razón, la construcción de una plataforma política pública en torno a las emociones, como bien señala la autora sobre el feminismo, reanima la relación entre los sujetos y un colectivo, produciendo movimientos que implican e invitan a interpretar los sentimientos como agencias constitutivas de los modos de organización política de lo social.

El *Lamparazo*, como lo bautizaron las mismas obreras aquella noche, condensaba registros emocionales en los que se concentraban historias de migración, formas de aprendizaje técnico, relaciones interpersonales, disputas sindicales, distancias entre sectores, peleas al

calor del ajuste, el emotivo coraje de las primeras medidas de fuerza y una innumerable cantidad de recuerdos labrados entre las obreras y los nuevos movimientos sociales que acompañaron su lucha y los inicios de su organización.

La oscura frialdad de aquella fachada teñida por la noche se vio entonces turbada por una nerviosa viralización de puntos rojos que de manera zigzagueante delineaban la organización del edificio, desnudando las arquitecturas íntimas de la organización técnica de la fábrica, mientras que volvían públicas las historias de las obreras en aquellas instalaciones, permitiéndoles ingresar de manera espectral a su lugar de trabajo, no solo a partir de sus relatos, sino gracias a la provocación arriesgada que produjeron al iluminar el sitio y el cordón policial con sus láser.

Aquellos sentimientos contenidos en la euforia de estos relatos, que superponen la melancolía de la distancia, la ira antirrepresiva, el orgullo de sí y el calor del cuidado multitudinario expresado en el consenso sobre su lucha, se resiste ante una distinción política que separa moralmente racionalidad y emoción, promoviendo fronteras de inaccesibilidad a otras posibles modulaciones de la práctica política de los movimientos sociales. Incluso, dicha acción logra poner en cuestión la distribución sistemática y desigual que asocia la racionalización de la política a la masculinidad occidental, y la emocionalidad de la experiencia a los cuerpos feminizados y racializados. ¿De qué manera? Posicionando justamente aquellas térmicas afectivas en la extensión de la calle, y construyendo desde ellas culturas sentimentales públicas de resistencia que develan desde la historia particular de los cuerpos de las obreras de Brukman, historias de opresión sistemática, formas de distribución desigual de las oportunidades, estrategias de precarización diferenciales y otras dinámicas de opresión en el ámbito de la vida privada, tanto del trabajo como de la organización política.

De esta manera, la injuria adjetivizante construida en el exceso de emocionalidad, utilizada como un modo de subordinación y de distanciamiento privativo de las mujeres en el ámbito de la política pública encuentra a través de la práctica artística un modo desafiante de articulación diferencial que apunta a transformar esas formas de conexión sentimental con la historia de su trabajo, su cuerpo y su género en aparatos sensibles que mediante la ocupación de la calle colaboran en una extensa serie de estrategias diseñadas para la desarticulación de la alineación de su propia fuerza de trabajo, tanto como de las condiciones de precarización laboral producto de la crisis neoliberal y de los procesos de subjetivación sexopolíticamente normativizantes en torno a sus propios cuerpos.

Ocupar los sentimientos, resistir la precariedad, producir feminismo

Tal como recuperábamos de la experiencia de Jacques Rancière, en la investigación sobre los archivos del sueño obrero del siglo XIX, una parte importante de la fuerza singularizante de aquellos relatos cuentan con la potencia particular de expandir los horizontes de la imaginación política de los movimientos de resistencia, no solo al desplegar en el espacio público herramientas socializables, multiplicables, de intervención poético política, legitimando los

nuevos lenguajes expresivos de la protesta social ante los efectos de la crisis, sino que transformaron los registros disponibles de los imaginarios de la clase trabajadora, y en este caso en particular, del cuerpo de las mujeres en esa compleja historia.

Me interesa detenerme finalmente en dos sentidos que se ven contenidos en la posibilidad de dicha acción, que atañen nuevos vectores de politicidad y diálogo con las políticas feministas de la representación.

Por un lado, me parece importante dar cuenta de cómo los modos de aparición de dichas corporalidades en escena no quedan representadas como un objeto víctima de la precarización económica, sino que logran distanciarse de manera obstinada de esos registros despotenciadores de la agencia colectiva de las mujeres, para posicionar en su lugar imágenes públicas de cuerpos feminizados y racializados en pleno uso de su capacidad de agencia, de su imaginación insubordinada y en particular de su inteligencia organizativa para crear una respuesta interseccional al impacto de la crisis económica. Podríamos pensar que, a pesar de que esta acción no haya sido explícitamente nombrada o enmarcada dentro de los repertorios enunciativos de la política feminista de la época, puso en marcha de forma diagonal, la circulación involuntaria de una crítica contundente hacia una limitación histórica en los feminismos de la época, en especial a sus políticas visuales, históricamente centrados en culturas imaginales donde la vulnerabilidad de las corporalidades feminizadas se exhibe como prueba y testimonio de la violencia patriarcal. El distanciamiento que toma el «Lamparazo» respecto de las políticas visuales de la victimización, es importante insistir, colabora de forma inconsciente en la apertura y la expansión de modos sensibles de resistencia ante el fetichismo de la herida: un tropo de representación político colonial de extensa genealogía en la historia de América Latina, potenciado por el mercado del turismo académico político en el contexto de la crisis de 2001, que comercializaba de manera acrítica representaciones sociales sobre los procesos de feminización de la pobreza, explotando de forma simbólico cultural el cuerpo empobrecido de las mujeres latinoamericanas, especialmente de aquellas involucradas en la política de movimientos sociales. Entonces, quebrar la serialización de dicha enunciación política permitió que el cuerpo colectivo formado por el conjunto de las obreras fuera capaz de politizar las emociones como tecnologías de producción sexo genérica de sus cuerpos, sin repetir los patrones de la individualización liberalizante del testimonio, ni los horizontes mezquinos de las culturales terapéuticas neoliberales, para en su lugar, hacer de los sentimientos, los recuerdos y las culturas materiales asociadas a estos, formas de acción política desde las cuales protagonizar uno de los momentos de mayor singularidad en la historia de la lucha obrera en Argentina.

A su vez, experiencias como estas, resultaron profundamente movilizadoras para los feminismos locales, en tanto propusieron nuevos desafíos e instalaron la preocupación por nuevas estrategias de activación poético política en el espacio público. La extensa lucha de las obreras de Brukman, y el reconocimiento social sobre la importancia de su resistencia también funcionó como un modo de desafiar el elitismo de clase que con rapidez se había instalado en la política feminista internacional (bell hooks, 2015). La complejidad intersec-

cional que anudaba el conflicto de las obreras de Brukman se convirtió en una escenificación de época en la que era posible forjar nuevamente un feminismo crítico, intuitivo y sentimental, que imaginara un lenguaje radical donde el cuestionamiento a los modos históricos de opresión patriarcal incorporase la lucha de clases, como una condición de posibilidad inevitable en la extensión de sus efectos desiguales, adecuándose a los nuevos ritmos de los movimientos sociales, y aquellas formas emergentes de expresividad política que, distanciadas de las agendas liberales del asistencialismo de género, se comprometieran en la extensa historia del feminismo argentino por articular nuevas formas de solidaridad, resistencia y transformación social.

El conjunto de las acciones artísticas llevadas adelante por grupos de activismo artístico durante el festival *Arte y Confección. Semana Cultural en Brukman*, como las realizadas por el Grupo de Arte Callejero, Arde! Arte, el Taller Popular de Serigrafía, pero en especial, aquellas que fueron abordadas en este trabajo que implicaron la colaboración entre Cristina Piffer, Hugo Vidal y las obreras de Brukman, no solo visibilizaron las condiciones de violencia económica, precariedad laboral y persecución político represiva a la que se enfrentaron estas mujeres en el conflictivo proceso de recuperación de sus puestos de trabajo, sino que también se volvieron parte de una experiencia cuyos efectos críticos pueden extenderse e interpretarse como parte de una resistencia sensible ante la normatividad sexo genérica impuesta sobre el cuerpo de las mujeres y su capacidad de agencia, llevando adelante prácticas simbólicas capaces de dismantelar los estereotipos estigmatizantes construidos en torno al valor cultural, la capacidad de organización y la legitimidad de sus reclamos particulares.

Considerar la capacidad sensible de estos repertorios de protesta en tanto usos contra-productivos del cuerpo y las tecnologías de género (De Lauretis, 1989) que lo determinan, nos permite pensar políticamente cómo las prácticas artísticas pueden devenir estrategias situadas que, en el desamarre de sus sentidos y en la humilde apertura de sus resonancias imprevistas, pueden desmontar la construcción normativa de las identificaciones masculino/femenino, tanto como aquellos dispositivos sociales coercitivos que institucionalizan discursos y epistemologías patriarcales en la vida cotidiana, asociando los sexos con ciertos contenidos culturales, estableciendo valores y jerarquías que reproducen múltiples formas de desigualdad social, económica, afectiva y sexual, dando cuenta de que el género no es una propiedad de los cuerpos, sino el conjunto de efectos producidos sobre ellos, a partir de la reglamentación prescriptiva de comportamientos en las relaciones que estos establecen en el marco de las interacciones sociales.

Finalmente, en este escenario, la promesa transformativa de las estrategias de resistencia que se implementaron durante los acontecimientos en este trabajo descritos en torno a la lucha de las obreras de Brukman, pueden ser leídas, desde la multiplicidad de dimensiones en las que se desarrollaron. Por un lado, pueden ser entendidas como un modo de responder a la crisis del trabajo, generalizada en el contexto latinoamericano y en particular en la situación argentina, que implicó la implementación cruenta de políticas de flexibilización laboral, privatización de los recursos y servicios nacionales, especulación económica de la

deuda, y la instrumentalización de la quiebra como formas de vaciar los capitales locales. Pero es crucial, en la complejización de los modos de interpretar los vínculos entre arte, política y feminismo, entender que resistirse frente a los embates del desmantelamiento neoliberal es inseparable de una crítica a las políticas sexogenerizadas que organizan las condiciones de posibilidad de la desigualdad económico política del capitalismo actual. Toda política multitudinaria de insubordinación al régimen obligatorio de la flexibilidad económica del presente, es también (o debería serlo) una política de resistencia frente a la inequitativa diferencia sexo genérica naturalizada en los efectos del trabajo no remunerado obligatorio que implican los comportamientos y las representaciones hegemónicas del género mujer.

En el caso de las obreras de Brukman, haber establecido formas cooperativas de resistencia, como por ejemplo las numerosas formas de experimentación poético política performativas que hemos descrito antes, permite diagramar acciones de fuerte impacto a la crisis del trabajo, cuyos modos de acción son indiscernibles de los efectos que producen sobre el cuestionamiento a la diferencia generizada de las lógicas productivas del capital, y en su interior incluso, también apelan a la insubordinación frente a la heterosexualidad obligatoria como aparato instrumentalizante de la sexualidad de las mujeres para la reproductibilidad de la fuerza de trabajo (Federici, 2013). Desde esta perspectiva, toda acción que implique el rediseño de las condiciones materiales del trabajo y el control de los medios de producción y subsistencia, aguarda en sí, la posibilidad de establecer nuevos regímenes de producción subjetiva en los cuales ver transformadas las asignaciones biopolíticamente asignadas al género mujer.

Las acciones llevadas adelante por las obreras de Brukman, además de subvertir en un orden micropolítico las asignaciones y las formas de subjetivación mayoritarias asociadas al «ser mujer», al ser desarrolladas en el espacio público, incorporan la puesta en tensión de una dimensión socioestructural que se define de manera crucial en la historia de las tecnologías de producción del género, las arquitecturas sociourbanas disponibles y posibles para cada cuerpo. Desnudar entonces las máquinas de producción normada tanto del desempleo, como del género mujer, en el espacio público, implica desafiar el ordenamiento de la tensión público-privado que confina al silencio del hogar a las mujeres, y que rediseña el espacio poniendo en jaque la masculinización de lo público y su organización, gestión y propiedad (Warner, 2000). Es por esto que el espacio, la calle, la plaza no son solo soportes materiales donde ocurrieron acciones como el *Lamparazo*, en mano de las obreras, sino que son una dimensión crucial para entender el espesor crítico de estas intervenciones poético políticas que agrietan la gestión patriarcal de las coreografías corporales como mapas de circulación.

Estos modos de ocupar, resistir y producir de forma autónoma y coordinada en este contexto de crisis, a partir de la resignificación crítica de las emociones asociadas a la vida privada de las mujeres trabajadoras, logran establecer modalidades posibles para la expropiación de todas las máquinas, incluidas aquellas que producen opresivamente la feminidad,

al serializar y estandarizar subjetivaciones dóciles, desobedeciendo un orden biopolítico generizado de gestión global de la desigualdad social, pero también desafiando las jerarquías sexuales sobre las que se ha desarrollado el capitalismo (Federici, 2013), logrando inventar un común que al torcer el destino de la deuda, el ajuste y el hambre, libere así mismo todas las formas de desigualdad cultural, afectiva y política construida en la diferencia de los cuerpos.

Referencias

- AHMED, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM.
- BELL HOOKS (2015). *Feminism is for everybody. Passionate politics*. Nueva York: Routledge.
- DE LAURETIS, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Londres: Macmillan Press.
- EXPÓSITO, M. (2014). El arte no es suficiente. En: M. BOTER y C. MEDINA, *Estética y emancipación: fantasma, fetiche, fantasmagoría*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores-UNAM.
- FEDERICI, S. (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- LAZZARATO, M. (2006). La forma política de la coordinación. *brumaria*, (7), 340-350. Recuperado de http://marceloexposito.net/pdf/trad_lazzarato_coordinacion.pdf.
- LONGONI, A. (2010). Tres coyunturas del activismo artístico. *Voces en el Fénix*, (1), pp. 90-93.
- RANCIÈRE, J. (2010). *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- REBON, J. (2004). *Desobedeciendo al desempleo. La experiencia de las empresas recuperadas*. Cuadernos de Trabajo, 2. Buenos Aires: Ediciones Picaso-La Rosa Blindada.
- SVAMPA, M. (2008). *Cambio de época: movimientos sociales y poder político*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores-Clacso.
- SVAMPA, M. (2010). *La sociedad excluyente: La argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus-Alfaguara.
- WARNER, M. (2000). *The trouble with normal*. Cambridge: Harvard University Press.