

Derivas entre el trabajo en arte y el trabajo reproductivo en el Estado español

Drifts between work in the arts and reproductive work in Spain

Maite Garbayo-Maeztu

Euskal Herriko Unibertsitatea-Universidad del País Vasco

<https://orcid.org/0000-0002-1941-8648>

maite.garbayo@ehu.eus

Cómo citar este artículo/Citation: Garbayo-Maeztu, Maite (2025). Derivas entre el trabajo en arte y el trabajo reproductivo en el Estado español. *Arbor*, 201(814): 2943. <https://doi.org/10.3989/arbor.2025.814.2943>

Recibido: 30 julio 2024. Aceptado: 28 mayo 2025. Publicado: 08 enero 2026

RESUMEN: En los últimos años, algunas artistas han explorado la cuestión de la maternidad en sus trabajos, en lo que parece ser un interés renovado por esta temática, que no ha sido demasiado abordada en el arte contemporáneo de las últimas décadas en el Estado español. Trabajos recientes como los de Pili Álvarez (2022), Raquel Frieria (2019) o Núria Güell (2017), evidencian una tendencia a abordar lo materno desde el campo del arte contemporáneo que va mucho más allá de su mera tematización para tratar de articular y entender las complejas relaciones existentes entre trabajo reproductivo y trabajo artístico, que transversalizan tanto sus vidas como sus prácticas artísticas. A partir del análisis de sus obras, mi hipótesis es que estas propuestas se insertan en un impulso por visibilizar la maternidad y los trabajos de cuidado dentro del engranaje del arte contemporáneo, y apuestan por dejar de ocultar sus cargas y su materialidad. En este sentido, entroncan con el trabajo que realizó la ilustradora Núria Pompeia durante los años sesenta, quien en su libro *Maternasis* (1967) contestó a la invisibilización de la realidad material del embarazo que contribuía a su idealización.

Palabras clave: maternidad y trabajo en arte; Núria Pompeia; Núria Güell; Raquel Frieria; Pili Álvarez.

ABSTRACT: In recent years, some artists have explored the question of motherhood in their work, in what seems to be a renewed interest in this theme, which has not been much addressed in contemporary art in recent decades in Spain. Recent works such as those of Pili Álvarez (2022), Raquel Frieria (2019) or Núria Güell (2017), show a tendency to approach the maternal from the field of contemporary art that goes far beyond its mere thematisation to try to articulate and understand the complex relations that exist between reproductive work and artistic work, which transversalise both their lives and their artistic practices. Their proposals are part of an impulse to make motherhood and care work visible within the machinery of contemporary art, and are committed to stop hiding their burdens and their materiality. In this sense, they connect with the work of the illustrator Núria Pompeia during the sixties, who in her book *Maternasis* (1967) responded to the invisibilisation of the material reality of pregnancy that contributed to its idealisation.

Keywords: motherhood and artistic work; Núria Pompeia; Núria Güell; Raquel Frieria; Pili Álvarez.

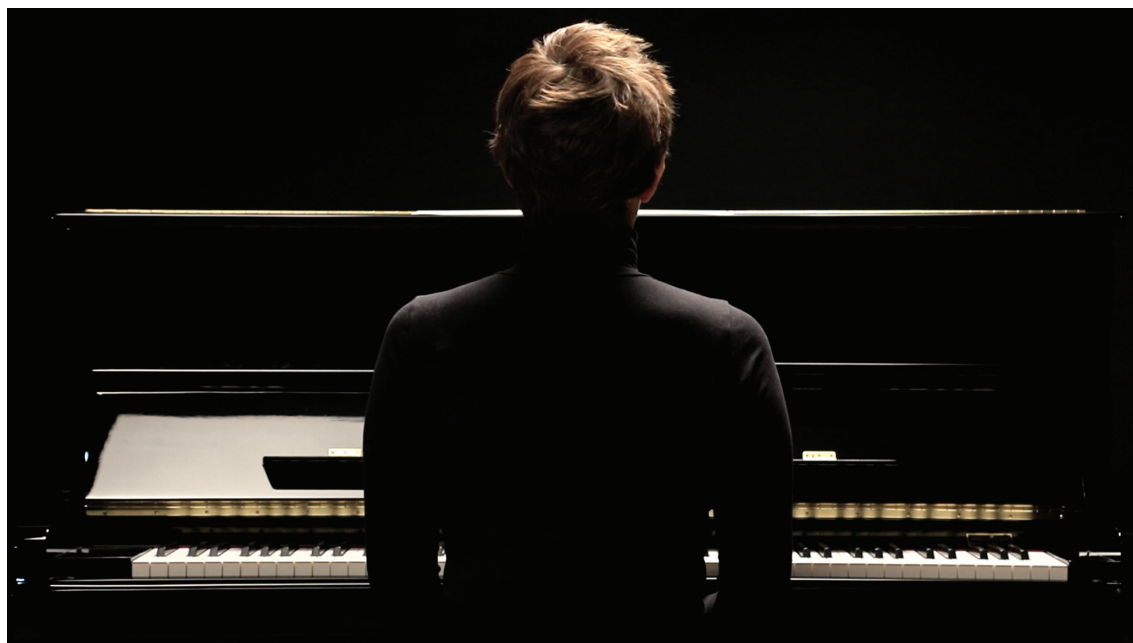
LA MATERNIDAD EN RELACIÓN CON EL TRABAJO ARTÍSTICO

La artista Raquel Frieria entra en escena y se sienta frente a un piano en el que está colocada la partitura de 4'33" (Figura 1), la pieza silente que el compositor John Cage escribió en 1952. Un año antes, Cage se había introducido en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard. Quería comprobar la existencia del silencio, pero escuchó el sonido de su propio organismo. La composición fue un intento de atrapar el silencio, de materializar

Copyright: © 2025 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución *Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional* (CC BY 4.0).

lo imposible, pues en cada nuevo intento de interpretación se observaba que el silencio nunca es idéntico a sí mismo.

Figura 1. Raquel Frieria, *4'33" de Raquel Frieria*", 2019. Cortesía de la artista.



Cuando, en 2019, Raquel Frieria se dispone a interpretar la famosa partitura silente, comenzamos a escuchar el llanto de una bebé, su hija Alex, que copa los 4 minutos 33 segundos de duración de la pieza. De este modo, Frieria evidencia la posición de la artista como madre, como cuerpo cuidador y sostenedor, y la contrapone a la figura de Cage como prototipo del artista de la modernidad, siempre masculino e inmerso en investigaciones estéticas trascendentales.

Más allá de esta evidencia, de subrayar el trabajo materno para ponerlo en tensión frente al trabajo artístico, *4'33" de Raquel Frieria* muestra a una madre en cierto modo disidente, que permanece impertérrita (al menos aparentemente) ante el llanto de su hija. Concentrada en la interpretación de la pieza silente, permite el discurrir del llanto, que se convierte en un elemento disruptivo para quien observa el vídeo.

En los últimos años, algunas artistas han explorado la cuestión de la maternidad en sus trabajos, en lo que parece ser un interés renovado por esta temática, que no ha sido demasiado abordada en el arte contemporáneo de las últimas décadas en el Estado español. Algunas de estas artistas son Nùria Güell, María Ruido, Daniela Ortiz, Amaia Gracia Azketa, Ariadna Guiteras, Pili Álvarez o la propia Raquel Frieria, quien, además de *4'33"*, produjo en 2016 *One Year Women's Performance 2015-2016* (Figura 2). Ambas propuestas pertenecen a la serie *Feminizing Art History*, en la que la artista se apropia de obras icónicas de la historia del arte contemporáneo realizadas por artistas masculinos, para desplegar una mirada feminista y situada sobre ellas¹.

1 En la serie de trabajos *Feminizing Art History*, Frieria reinterpreta performances míticas de la historia del arte desde una conciencia crítica de género, cuestionando las prácticas de diferentes artistas (Tehching Hsieh, Bas Jan Ader, John Cage, On Kawara, y Mladen Stilinovic). La serie está compuesta por *One Year Women's Performance 2015-16*, *I'm too sad to tell you*, *4'33" de Raquel Frieria*, *I'm still alive* y *Artist at work*. Más información en <https://www.raquelfrieria.net/trabajos/>

Figura 2. Raquel Frieria, *One Year Women's Performance 2015-2016*. Fotografía de Sonia Noguerol. Cortesía de la artista.



One Year Women's Performance 2015-2016 partía de la performance *One Year Performance 1980-1981* del artista taiwanés Tehching Hsieh, quien, durante un año, se fotografiaba cada hora vestido con uniforme y fichando en un reloj, para evidenciar que el trabajo de un artista abarca las veinticuatro horas del día. En su relectura, Frieria trabajó con doce mujeres que, durante un mes, se sacaban una foto cada vez que realizaban en su casa alguna tarea relacionada con el trabajo doméstico o de cuidados. Además, registraban en un audio aquellos momentos en los que dicho trabajo sobrepasaba la dimensión material, como por ejemplo el tiempo dedicado a la planificación de dichas actividades, para subrayar el carácter incuantificable de las mismas. Al igual que en *4'33''*, Frieria contraponía el trabajo artístico al trabajo reproductivo, pero en esta ocasión, haciendo hincapié en las tareas invisibles y por tanto incuantificables que son propias de ambos.

En la teorización del trabajo cognitivo que han realizado autoras como Isabell Lorey, pueden advertirse ciertos paralelismos entre el trabajo en arte y el trabajo reproductivo. Lorey, cuando aborda la precarización propia del trabajo cognitivo, identifica una forma de trabajo que «está tornándose hegemónica en la actualidad y que reclama a la persona en su totalidad» (Lorey, 2016, p. 21), y que, además, se apoya principalmente en cuestiones afectivas.

En *One Year Women's Performance 2015-2016*, Raquel Frieria propone un cruce entre trabajo reproductivo y trabajo artístico, que visibiliza a ambos como formas del trabajo informales, precarias, muchas veces sin salario y difíciles de cuantificar materialmente. Dos formas de trabajo que, paradójicamente, en la teoría marxista fueron consideradas trabajo improductivo y que, sin embargo, en el actual neoliberalismo han devenido modelos clave en las economías occidentales contemporáneas (Child *et al.* 2017, p. 164). Lo que tanto la performance de Hsieh como la de Frieria tratan de subrayar es la dificultad de cuantificar en términos productivos el trabajo artístico y el trabajo reproductivo respectivamente. Lo que ambos tienen de inmaterial, de carga mental, pero sobre todo de inversión afectiva, de «remuneración afectiva» para usar el término de Emma Dowling (2016), quien apunta a que ciertas formas de trabajo (entre las que destaca el trabajo reproductivo) son compensadas no con dinero ni con derechos, sino con recompensas de tipo simbólico, emocional o moral². La remuneración afectiva, que

caracteriza sin duda los trabajos que se desempeñan en el ámbito del arte y la cultura, tiene según Dowling determinados efectos como la ocultación de la precariedad laboral o el sostenimiento de la austeridad neoliberal, pues los gobiernos recortan servicios públicos y empujan a las comunidades a autogestionarse, confiando en que lo harán gratis, con afecto como moneda de pago.

Mientras en la performance de Hsieh el artista fichaba en su estudio, en la obra de Frieria las mujeres fichan en sus respectivos domicilios, situando el hogar como punto nodal del trabajo reproductivo. Aunque ambas formas de trabajo puedan compartir en la contemporaneidad cuestiones como el aislamiento, la atomización o la remuneración afectiva, al citar la obra de Hsieh a través de los cuerpos de las mujeres que realizan trabajo reproductivo desde sus casas, Frieria, como ha apuntado Federici, sitúa el hogar como un imán que atrae el trabajo impagado o mal pagado (Federici, 2013, p. 196), cuestión que sin duda se exagera si pensamos en el ámbito doméstico como espacio en el que se realizan tanto trabajos reproductivos como trabajos artísticos o cognitivos, cuestión que la artista esboza también en *4'33" de Raquel Frieria*, en la que la maternidad y el trabajo en arte aparecen como labores simultáneas.

Un estudio relativamente reciente sobre actividad artística y precariedad laboral en España alerta de los altos niveles de desempleo, baja retribución, inestabilidad laboral y poca tasa de afiliación al sistema de Seguridad Social (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2018, p. 51). La investigación constata la precariedad del trabajo en arte en España: la mitad de los artistas declara unos ingresos anuales iguales o inferiores a 8.000 euros al año (el umbral del salario mínimo interprofesional), sólo el 15% puede vivir exclusivamente de su actividad artística y, al no poder hacer frente a las cuotas de la Seguridad Social, simultanean la condición de trabajador autónomo con la de desempleado, lo que dificulta enormemente el poder acceder en un futuro a un subsidio de jubilación (p. 59). Los autores identifican también la presencia de «un perfil de artista nuevo. (...) ... un artista que define y gestiona su imagen de marca, sus herramientas de comunicación y difusión e incluso sus propios canales de venta, socialmente activo offline y online, abierto a la movilidad e interesado por la formación y el desarrollo profesional internacional». (p. 61) En definitiva, la forma de trabajo que según Lorey se está convirtiendo en hegemónica en la actualidad, la que «reclama a la persona en su totalidad» (Lorey, 2016, p. 22), lo que provoca que separar el trabajo de la vida se torne imposible. Una forma de trabajo que invade por completo los espacios íntimos y cotidianos, las relaciones afectivas, es decir, el espacio antes definido como doméstico. Una forma de trabajo adscrita a lógicas neoliberales, en la que el Estado y sus instituciones artísticas eluden sus responsabilidades proteccionistas y, al mismo tiempo, el trabajador se convierte en marca y en empresario de sí mismo.

Las propuestas de Raquel Frieria se enmarcan por tanto en su posición como artista que trabaja en el contexto que acabo de mapear, a lo que ella añade una reflexión sobre el trabajo reproductivo y, por tanto, una mirada feminista y situada sobre el trabajo en arte contemporáneo. Como ha señalado Verónica Gago, mirar el trabajo desde el feminismo excede la noción clásica de trabajo, pues trasciende el cobro de un salario... «El trabajo, desde la lente feminista, hace del cuerpo (como potencia indeterminada) una medida que desborda la noción de fuerza de trabajo meramente asociada al costo (Gago, 2019, p. 127).

Partiendo de las teorizaciones feministas (Federici, 2010; 2013; 2018; Fraser, 2013; 2016; Gago, 2019) del capitalismo como un modo de acumulación que se sustenta en el no reconocimiento de la reproducción del trabajo feminizado, Julia Esperanza Expósito apunta a un proceso de feminización³ del trabajo en la contemporaneidad neoliberal, que trastoca las lógicas del mundo del trabajo tal y como ha sido entendido tradicionalmente (2020, p. 97). Este proceso de feminización diluye las fronteras entre lo público y lo privado, entre lo asalariado y lo no asalariado (pues, como señala Verónica Gago, trasciende la noción de «patriarcado del salario» propuesta por

2 Dowling señala también que, en su teorización, «el afecto funciona como una forma de remuneración que es spinozista en el sentido de que no se trata «solo» de la dimensión subjetiva en términos de un factor de «bienestar» como fin en sí mismo, sino que estos afectos aumentan las capacidades humanas y sociales para actuar» (Dowling, 2016, p. 460).

3 Michael Hardt y Antonio Negri han utilizado anteriormente el concepto de feminización del trabajo como una categoría crítica para describir transformaciones profundas en el capitalismo contemporáneo. Su enfoque se basa en la idea de que las formas de trabajo típicamente asociadas con lo femenino (afectivas, relacionales, precarias y desmaterializadas), se han vuelto centrales para la economía en su conjunto (Hardt y Negri, 2009).

Federici (2018)), e «intensifica el modo precario, flexibilizado, afectocognitivo e informal sobreexplotado que ya operaba en el trabajo reproductivo feminizado y racializado, pero que cada vez más se derrama sobre la totalidad del mundo del trabajo y del entramado social» (Expósito, 2020, p. 97).

En *One Year Women's Performance 2015-2016* y en *4'33''*, Raquel Frieria deja entrever esa complejidad actual esbozada por autoras como Gago y Expósito, ese estallar del «patriarcado del salario» que ha provocado una feminización a gran escala del campo del trabajo. Si ser artista en la actualidad implica precarización, flexibilidad extrema, incertidumbre, y exige una presencia constante y entusiasta (Zafra, 2017), compaginarlo con la realización de trabajos reproductivos implica una doble precarización, que es lo que las propuestas de Frieria ponen sobre la mesa. Como ha señalado Silvia Federici, «La generalización del trabajo afectivo, es decir, su diseminación sobre cada forma de trabajo, nos lleva a una situación prefeminista, donde no solo la especificidad sino la misma existencia del trabajo reproductivo de las mujeres y la lucha que estas llevan a cabo en este terreno se vuelven invisibles de nuevo» (Federici, 2013, p. 197).

La dificultad para compaginar trabajo artístico y maternidad es también el centro de la propuesta de la artista Núria Güell cuyo proyecto *Afrodita* (2017) pone el foco en los numerosos impedimentos que encuentran las artistas para poder acceder a las prestaciones por maternidad (ya de por sí insuficientes) en el Estado español. *Afrodita* desvela las formas de gestión neoliberales que minimizan la protección social y maximizan la inseguridad, tal y como se desprende de las normativas que regulan el ejercicio profesional de los y las artistas en España que, como se ha expuesto someramente, fomentan la exclusión, la pauperización y el retiro de derechos básicos.

Afrodita se presentó en otoño de 2017 en la exposición *Arcana Imperii. Investigaciones en burocracia*, comisariada por Oriol Fontdevila en el Centre del Carme de Valencia. Güell, que se estaba planteando la posibilidad de ser madre, solicitó al museo dedicar íntegramente el gasto destinado a la producción de su obra a la financiación del mínimo de cuotas que la Seguridad Social exige para conceder la prestación por maternidad, y pidió también que se incluyera esta cuestión como cláusula en su contrato. Para poder solicitar la prestación por maternidad, el Régimen General de Trabajadores Autónomos en España exige a las artistas estar en situación de alta en el momento de la solicitud, y haber cotizado 180 días dentro de los 7 años inmediatamente anteriores a la fecha del parto o al inicio del descanso o, alternativamente, 360 días cotizados a lo largo de toda su vida laboral, requisitos que Núria Güell no cumplía porque, como se ha explicado anteriormente, es común que los artistas se den de alta únicamente cuando tienen trabajo para posteriormente cursar la baja y pasar a ser desempleados/as. De este modo, Güell solicitaba al museo que destinase el dinero de producción de la obra al pago de las cuotas que le faltaban para cumplir con los días de cotización requeridos para poder disfrutar de los cuatro meses de permiso materno. *Afrodita*, además de evidenciar la precariedad de quienes trabajan por cuenta propia en el sector del arte contemporáneo en el Estado español, desvelaba la indiferencia y la dejación de responsabilidades por parte de museos e instituciones artísticas, responsables directos de la perpetuación de estas condiciones. Pero *Afrodita* no solo incidía en la precaria y desregularizada situación laboral del sector, sino que materializaba los cuerpos de quienes trabajan en él, y situaba la feminidad y la maternidad como posiciones especialmente vulnerables dentro de este engranaje.

Güell y Frieria aterrizan la maternidad en el interior de las complejidades del trabajo artístico en la contemporaneidad neoliberal, pero también ponen sobre la mesa las tensiones en las que lo materno sigue inscribiéndose y representándose social y culturalmente, moviéndose entre la idealización y la denigración (Baraitser, 2009, p. 4), por lo que las propuestas de estas artistas permiten pensar la maternidad desde sus condiciones materiales. Para Lisa Baraitser la maternidad se sitúa en un espacio que es siempre ambivalente. En la actualidad, la popularidad que ha adquirido la teoría de la crianza con apego, provoca que se imponga a las madres un conjunto de ideales imposibles y un horizonte de perfección inalcanzables, a la vez que se señalan formas particulares de maternidad desviada para denigrarla (Baraitser, 2009, p. 81).

Elena Marchevska se ha referido al silenciamiento de lo materno en el discurso del arte contemporáneo (2016, p. 2). Este silenciamiento se evidencia también, como muestra Núria Güell, en las condiciones materiales en las que el trabajo artístico se desarrolla, al invisibilizarse la realidad del trabajo reproductivo que sostiene los procesos la producción artística y cultural. En un artículo anterior (Garbayo-Maeztu, 2020), me he referido a la proliferación en

años recientes en el entramado del arte contemporáneo de discursos que preconizan los afectos, o más bien modos neoliberales de entender los afectos, que sin embargo invisibilizan y denostan los trabajos de cuidado.

Esta invisibilización, a mi modo de ver, está estrechamente relacionada con las condiciones materiales en las que se trabaja en el sector del arte contemporáneo (incertidumbre, flexibilidad, movilidad, precariedad económica), que son incompatibles con la carga vital que implican los trabajos de cuidado. En este escenario, pareciera que quienes más posibilidades tienen de subsistir en el sistema artístico son aquellos que cumplen de algún modo con la figura paradigmática del artista moderno, como un ser autónomo, libre de cargas, con disponibilidad absoluta para moverse libremente, que no realiza trabajos de cuidado ni tiene a su cargo personas dependientes y, que, en muchas ocasiones, disponen de un colchón económico pues provienen de familias de clase media o alta.

Hay otros ámbitos donde la relación entre trabajo reproductivo y maternidad se ha explorado más que en el contexto español. Marchevska (2016, p. 3) cita a las artistas Mariana Abramović y Tracey Emin para ejemplificar este silenciamiento de lo materno en los discursos del arte contemporáneo. Ambas artistas de éxito, sitúan la maternidad como algo incompatible con una carrera en el ámbito del arte. Abramović señala que haber tenido hijos hubiera sido un desastre para su trabajo, y afirma que los niños frenan a las mujeres en el mundo del arte⁴. Por su parte, Emin, en una entrevista en *The Independent*, dijo: Hay buenos artistas que tienen hijos. Claro que los hay. Se llaman hombres⁵.

Los discursos de Abramović y Emin sugieren que, para las mujeres, el éxito en el mundo del arte requiere un alejamiento del trabajo reproductivo, una ocultación de sus cargas y de su realidad material. La incompatibilidad del trabajo de cuidado con el trabajo en arte como aquel que *requiere a la persona en su totalidad* contribuye al silenciamiento de la maternidad no solo en los discursos del arte contemporáneo, como apuntaba Marchevska, sino también en las condiciones materiales del trabajo artístico y de las instituciones que componen el campo del arte contemporáneo, cuestión ya esbozada al abordar el trabajo de Güell. Para Andrea Liss, la maternidad es demasiado obvia y visible, demasiado obscena como para pasar desapercibida, y sigue siendo vista y despreciada como un problema que no desaparece, como una vergüenza. Es en este sentido que, para la autora, lo materno impide y desafía lo que ella llama los «mitos retrógrados de la vanguardia» (Liss, 2013, p.1). Este desafío, entiendo, tendría que ver con insistir en la imagen, con mostrar la carga material que implica el trabajo materno, frente al ocultamiento de las condiciones de reproducción de la vida, que es aquello que sustenta no únicamente el mito retrógrado de la vanguardia, sino el sistema de acumulación capitalista que funda el proyecto moderno.

Siguiendo la estela de Adrienne Rich, quien realizó una distinción entre la maternidad como institución y la maternidad como experiencia (Rich, 2019), Liss habla de maternidad feminista frente al concepto patriarcal de la maternidad. La maternidad feminista sería aquella que «se niega a obedecer una estructura ya ordenada y confunde el orden normalizado del poder», y además «desvirtúa la supuesta progresión natural e histórica de la cultura» (Liss, 2013, p. 1). Es decir, para la autora, la maternidad feminista debe ser capaz de interponerse para promover prácticas como el cuidado o la empatía, que saldrían así del ámbito privado, vergonzoso y silenciado de la maternidad para interponerse en el campo del arte y la cultura visual.

LAS CONDICIONES MATERIALES DE LA MATERNIDAD

Las propuestas de artistas como Güell o Frieria se insertan en un impulso por visibilizar la maternidad y los trabajos de cuidado dentro del engranaje del arte contemporáneo. Apuestan por dejar de ocultar sus cargas y su materialidad.

En el contexto del Estado español, Núria Pompeia fue una de las primeras artistas que contestó a la invisibilización de la realidad material del embarazo y de la maternidad con su libro *Maternasis* (1967) (Figuras 3, 4 y 5) Una novela gráfica, sin texto, que sigue la vida cotidiana de una mujer desde que se entera de que está embarazada hasta que nace el bebé.

4 <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jul/26/marina-abramovic-abortions-children-disaster-work>

5 <https://www.independent.co.uk/news/people/tracey-emin-there-are-good-artists-that-have-children-they-are-called-men-9771053.html>

Figura 3. Núria Pompeia, *Maternasis*, 1967. Cortesía de Ana y Agustín Pániker y Editorial Kairós.



Figura 4. Núria Pompeia, *Maternasis*, 1967. Cortesía de Ana y Agustín Pániker y Editorial Kairós.



Figura 5. Núria Pompeia, *Maternasis*, 1967. Cortesía de Ana y Agustín Pániker y Editorial Kairós.



Es necesario proporcionar unas pinceladas de contexto histórico para entender el momento en el que surge *Maternasis*. No entraré a profundizar en la idealización de la maternidad que promovió el régimen franquista desde sus inicios. Únicamente quiero mencionar que las políticas pronatalistas que se implantaron durante el primer franquismo fueron acompañadas de múltiples medidas destinadas a establecer un único modelo de maternidad abnegada y doméstica. Se hicieron grandes esfuerzos por excluir a las mujeres del trabajo asalariado, otorgando incluso incentivos a aquellas que abandonaban el trabajo fuera del hogar, y se promovieron premios y subsidios a las familias numerosas. La fuerte penalización del aborto y del uso de anticonceptivos fue acompañada también de políticas higienistas destinadas a combatir la mortandad infantil, que se achacaba, sobre todo, a la ignorancia materna y al trabajo asalariado. Los discursos de idealización de la maternidad y de exaltación de la domesticidad no solo se transmitieron mediante los canales oficiales del régimen, sino que permearon la cultura popular convirtiéndose en temas centrales de revistas femeninas (*Y, Medina, Teresa...*), carteles, tebeos, y agendas de organizaciones femeninas de base, como Acción Católica o Sección Femenina, que devinieron espacios populares de socialización femenina. Con el inicio del desarrollismo, aunque ciertos discursos se relajaron, la dedicación a la maternidad y a la familia continuó siendo el mandato principal para las mujeres, como puede verse, por ejemplo, en la película *La gran familia* (1962) primera de la trilogía dirigida por Fernando Palacios, que alcanzó una inmensa popularidad y fue emitida insistentemente por televisión española cada Navidad durante la década de los sesenta. El film, declarado de interés nacional por el Servicio Nacional de Propaganda, desplegaba la ideología de la dictadura en relación a la centralidad de la familia y al papel de las mujeres y de las madres en su interior. Entre los mensajes que transmitía, destacaba el de alentar a la ciudadanía sobre el deber y la necesidad de repoblar España (Cuadrado, 2014, p. 245).

Maternasis, ilustrado por Núria Pompeia en pleno desarrollismo, tan solo cinco años después del estreno de *La gran familia*, plantea una crítica profunda a la idealización de la maternidad, en un momento en que los discursos

feministas no circulaban ampliamente todavía en el Estado español. La mujer embarazada dibujada por Pompeia experimenta desconcierto, temor ante lo desconocido, incomodidad corporal, vergüenza, y toda una serie de estados emocionales que chocan abruptamente con la versión edulcorada de la maternidad que transmitía el aparato representacional del franquismo y que tan instalada estaba en la cultura del momento. Es una mujer que padece las transformaciones corporales del embarazo, cuyo cuerpo no encaja en el entorno que lo rodea, y que, además, debe permanecer callada, silenciada, por eso la autora nunca dibuja su boca. Aunque la mayor parte del tiempo la boca está cubierta por una mano que evidencia las náuseas propias del embarazo, cuando la mano no tapa la boca, ésta tampoco aparece, dejando un rostro que únicamente tiene ojos y nariz. Una mujer sin boca, que no puede hablar, y que sin embargo expresa todo un mundo, todo un caudal de ideas en torno a la situación de las mujeres en la dictadura franquista y a la función materna como su destino principal.

Discrepo en parte con algunas interpretaciones que recientemente se han hecho de *Maternasis* (Jareño y Sanz-Gavillón, 2021). Conuerdo con ellas en que los primeros trabajos de Pompeia (entre los que se encuentra *Maternasis*, que fue, de hecho, el primero que publicó), rompen a nivel temático y estilístico «con el esquema clásico de las historietas románticas dirigidas al público infantil femenino durante la época franquista» (Jareño y Sanz-Gavillón, 2021, p. 65). Sin embargo las autoras achacan la ausencia de palabras de la mujer dibujada por Pompeia a un malestar que todavía no se ha podido conceptualizar, por eso la mujer embarazada no habla y no hay texto en el cómic; y citan a Mercedes Arbaiza (2019, p. 270) para situar ese malestar como un sentimiento prelingüístico que se ubica en el cuerpo y que es previo a una toma de conciencia feminista politizada. Según las autoras, esta toma de conciencia feminista será paulatina y alcanzará su cénit con la publicación de *Mujercitas* en 1975, obra abiertamente feminista, y con texto. La interpretación de Jareño y Sanz-Gavillón me parece logocéntrica, pues no tiene en cuenta la potencia y la suficiencia de la imagen como medio de expresión, como una suerte de lenguaje alternativo a la palabra, capaz además de transmitir otras sensibilidades que en ocasiones el logos puede incluso clausurar. En este sentido pienso que la potencia expresiva de *Maternasis* es inmensa y creo además que el libro transmite un mensaje feminista de crítica a la maternidad hegemónica por parte de una mujer-madre que es perfectamente consciente de lo que está exponiendo. Todo parece indicar que Núria Pompeia en 1967 tenía al menos cierto conocimiento de la teoría feminista, en un momento en el que, como he apuntado, los discursos feministas no circulaban todavía como lo harán algunos años después, sobre todo a partir de la muerte del dictador en 1975, cuando tuvieron lugar las Primeras Jornadas de la Mujer en Madrid (diciembre), y el feminismo organizado comenzó a tomar las calles con sus primeras reivindicaciones. Durante la década de los sesenta, en España no existía un movimiento feminista estructurado y visible, ni se estaban produciendo debates teóricos al respecto como en el resto de Europa o en EE. UU. Las lecturas básicas del feminismo internacional encontraban serias dificultades para penetrar en el país debido al aparato de censura impuesto por el régimen. Pese a ello, *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir fue traducido al castellano por la editorial argentina Siglo XXI en 1954, lo que permitió que las lectoras españolas pudiesen acceder a él clandestinamente. El libro fue prohibido en España por la Iglesia. Debido a todo ello, el trabajo de Beauvoir llegó tan sólo a una pequeña parte de la población femenina y su influencia teórica fue inicialmente escasa. *La mística de la feminidad* de Betty Friedan se tradujo en 1965. A pesar de estar centrada en la situación de la mujer en el seno del creciente capitalismo estadounidense, las reflexiones sobre la reclusión de la mujer en el hogar como base de su opresión calaron más hondo en un contexto donde la inserción de la mujer al mercado laboral era baja. Seguramente, dados los ambientes de la burguesía catalana intelectual que frecuentaba Pompeia, la artista tuvo acceso a ambos libros, que además se habían traducido al catalán durante la década de los sesenta (Godayol, 2015, p. 20).

Sin embargo, conociera todavía en profundidad o no los debates del feminismo anglosajón y francés, Núria Pompeia acumulaba su propia (y dilatada) experiencia como mujer y como madre en el contexto sociocultural del franquismo. En 1967 era ya madre de seis hijos/as, junto a su marido Salvador Pániker, un hombre al que, según sus propios hijos, Ana y Agustín Pániker «el ámbito de la casa no le interesaba lo más mínimo, y el mundo de la maternidad, de la familia..., es que no sólo no le interesaba, sino que no le gustaba, y le molestaba»⁶. Es de suponer entonces que Pompeia tuvo que ocuparse prácticamente en solitario de la crianza de sus seis hijos, por lo que conoció perfectamente la carga que implicaba cuidar de seres dependientes y la imposibilidad de tener

6 Conversación de Maite Garbayo-Maeztu con Ana y Agustín Pániker, hijos de Núria Pompeia. Barcelona, 2019.

tiempo para una misma, algo que deja muy claro en las dos primeras láminas de *Maternasis*: en ellas la protagonista aparece leyendo un libro que se le cae de las manos cuando sobreviene la náusea que anuncia el embarazo. La maternidad comienza así con la renuncia al propio deseo.

Su hijo Agustín Pániker rememora las condiciones en que su madre realizó *Maternasis*: «Yo la recuerdo dibujando este libro, con nosotros pequeños, en Ibiza, con todos los niños dando vueltas alrededor suyo, y ella dibujando. Pero siempre rodeada de niños. O sea, ella conocía muy bien de lo que estaba hablando»⁷. Y su hija Ana añade que Núria Pompeia fue feminista «por circunstancias», por las circunstancias en las que le había tocado vivir siendo madre de seis hijos durante el franquismo. La conversación con Ana y Agustín me permitió acercarme a las condiciones de producción de *Maternasis*, imaginar a una mujer burguesa y privilegiada dibujando en una casa en Ibiza durante las vacaciones de verano, imaginar a una madre que se encarga sola de sus hijos/as y apenas saca tiempo para dedicarse a ella misma.

Esa vivencia y esa toma de conciencia feminista son el germen de la crítica a la experiencia del embarazo y la maternidad que encontramos en *Maternasis*. Es aquí donde el dibujo muestra ser un medio de expresión potente y autónomo, que no necesita la compañía del lenguaje escrito para materializar y transmitir una crítica profunda y compleja del pacto social que convierte la maternidad en una idealización abstracta. Son diversas las cuestiones que abren los dibujos realizados por Pompeia: la vergüenza y la extrañeza ante el propio cuerpo, que se hace evidente cuando la mujer contempla su imagen en el espejo. La soledad inmensa que transmite todo el relato, en el que los únicos seres vivos que aparecen junto a ella son las flores que le han regalado en el hospital tras el parto (Figura 4) y, en la última lámina, la fotografía de la cabeza de un bebé gigante que no para de llorar y está a punto de engullir a la madre diminuta (Figura 5). El silencio, que interpreto no sólo como metáfora del silencio impuesto a las mujeres sino también como un no caber en el lenguaje, como una especie de desbordamiento de sentido del cuerpo embarazado que escapa al punto de control del logos (Carson, 1995, p. 128). Pompeia nos presenta también una maternidad y un embarazo expropiados y los figura a partir de una enorme mano masculina que toca su vientre abultado, una mano que pertenece a un brazo trajeado (Figura 3), que alude a la tutela masculina sobre los procesos de gestación. La acidez, las náuseas permanentes, los vómitos... El parto como algo inenarrable, que la autora no puede siquiera representar mediante el dibujo, por eso elige superponer varias páginas en negro absoluto, que dan paso a una imagen tremendamente vulnerable, pero con fondo rosa: la mujer acaba de parir y está en el hospital, tumbada en la cama, rodeada de flores, y con la sábana tapándole hasta la nariz (Figura 4). Cuando abre los ojos podemos advertir una expresión de profunda tristeza, de agotamiento total, y una cierta desafección hacia el ambiente que la rodea. El embarazo y el parto son vividos como una desgracia y una extrañeza continuas, no parece haber nada positivo en ellos. Esta es la sentencia de Núria Pompeia, que en cierto modo coincidirá con el sentir del feminismo de los años setenta en el Estado español, que entenderá mayormente la maternidad como una carga que encerraba a las mujeres en el ámbito doméstico al servicio del patriarcado, imposibilitando tanto una realización personal como una militancia feminista activa.

Analizando las actas de las distintas jornadas feministas que se celebraron en el estado español desde 1975⁸, el tema de la maternidad, a pesar de no ser central en las luchas del momento, suele abordarse en algunas de las ponencias. En general, se critican la obligatoriedad de la maternidad, que da lugar a maternidades no deseadas; la imposición de maternar en el seno de una familia patriarcal; la dejación de responsabilidades por parte de los hombres y la expropiación de los cuerpos y los procesos del embarazo y parto a las mujeres, además de la violencia obstétrica. En una ponencia dedicada a la maternidad en las II Jornadas Feministas Estatales de Granada de 1979, aparece una queja y una crítica al movimiento feminista por no tener en cuenta a las mujeres con hijos/as, lo que dificulta que muchas madres tengan una militancia activa: «no somos pocas las feministas que vivimos en la contradicción de estar en la sociedad machista aceptadas como madres y negadas en nuestras demás facetas, y de estar en el movimiento aceptadas en todas nuestras facetas pero ignoradas como madres». (D.A.I.A., 1979). También se critica el escaso interés del feminismo por el tema de la maternidad, inicialmente ausente del temario de las Jornadas. La maternidad es mayormente vista como una imposición que coarta la vida y la libertad de las mujeres: «la

7 Conversación de Maite Garbayo-Maeztu con Ana y Agustín Pániker, hijos de Núria Pompeia. Barcelona, 2019.

8 Algunas de las primeras jornadas feministas que tuvieron lugar en los años setenta fueron: I Jornadas por la Liberación de la Mujer (Madrid, diciembre de 1975); I Jornades Catalanes de la Dona (Barcelona, mayo de 1976); I Jornadas de la Mujer en Euskadi (UPV-Leioa, 1977); I Jornades de la Dona del País Valencià (Valencia, octubre de 1977); II Jornadas Estatales de la Mujer (Granada, diciembre de 1979).

sociedad impone a la mujer dedicar su entera existencia al cuidado del marido, de los hijos y/o de otros familiares, lo que implica la anulación de su desarrollo autónomo como ser humano» (Grupo de Mujeres de Iruña, 1986, p. 161).

Las preocupaciones en torno a la maternidad del incipiente movimiento feminista durante las décadas de los setenta y los ochenta desvelan muchas de las inquietudes que ya había avanzado Núria Pompeia con *Maternasis* en 1967. Me interesa especialmente la estrategia de Pompeia: esa insistencia por mostrar el cuerpo femenino como un cuerpo que, a pesar de todas las restricciones y controles externos, sigue siendo un cuerpo que en cierto modo está fuera de control. Un cuerpo que anuncia un afuera, un algo que escapa, que es en sí mismo capaz de problematizar la normatividad del ideal materno. Creo que *Maternasis* es una obra importantísima y única en su momento histórico, porque desafía la idealización de la maternidad y del embarazo para mostrarlos como procesos corporales que en cierto modo están fuera de control. A este respecto, Rosario Garnemark (2012), en su estudio sobre cómo intervino la censura franquista en la película *En el umbral de la vida* de Ingmar Bergman, señala que todos los esfuerzos se centraron en «proteger a otras madres jóvenes de ciertas realidades en torno a la maternidad» (Garnemark, 2012, p. 317). Las Juntas de censura por las que pasó la película en 1964 suprimieron, entre otras escenas, la que mostraba las piernas de una mujer durante el parto, la de unas sábanas ensangrentadas, y el pecho de una mujer mientras lactaba. Garnemark señala que la intervención de la censura iba orientada a borrar cualquier referencia, textual o en imágenes, que cuestionase la maternidad como el estado ideal de la mujer. «La sangre femenina, prueba definitiva de la realidad material del parto y portadora de posibles connotaciones negativas de dureza o dolor, no podía mostrarse en pantalla, ni podía hablarse de ella». «Del mismo modo, referirse a la maternidad como una *vergüenza* o una *desgracia* (...) era totalmente inaceptable para la visión edulcorada y casi espiritual que pretendían transmitir los censores de la maternidad» (Garnemark, 2012, p. 319).

La película se estrenó en mayo de 1965, tan solo dos años antes de que Núria Pompeia publicara *Maternasis*, lo que muestra hasta qué punto el discurso experiencial de la autora iba a contracorriente, desafiando los esfuerzos que seguían haciéndose para que la maternidad permaneciera intacta en tanto ideal femenino. Por ello me interesa resituar este trabajo de Pompeia como un precedente importante e inaugural de un discurso sobre la maternidad en las producciones artísticas realizadas por mujeres que viene a mostrar que, salvando las enormes distancias contextuales, la maternidad sigue estando idealizada en nuestra contemporaneidad, y se siguen ocultando sus cargas y la realidad material y corporal que implican el embarazo, el parto y la crianza. En este sentido, algo de *Maternasis* se replica en *4'33"* (2019) de Raquel Frieria, donde el llanto de la bebé irrumpe para borrar las connotaciones de la pieza silente cumbre de la estética conceptual, o en *Afrodita* (2017) de Núria Güell, que evidencia la oclusión del trabajo materno en el engranaje del trabajo en arte contemporáneo.

EPÍLOGO: DERIVAS MATERNAS, MADRID, 2022

«Las otras madres son madres clase A. Siempre sonríen, y están alegres todo el día.

Porque las otras madres siempre están descansadas, porque duermen cuando duerme su bebé. Las otras madres se mueven elegantes, porque huelen bien, porque se duchan todos los días. Llevan ropa estilosa, siempre limpia y sin berretes. También pueden ir de fitness, con leggings ajustados que les quedan divinamente. (...)

Como han hecho ejercicio durante el embarazo y siguieron una dieta estrictamente y sin esfuerzos, han vuelto a su peso en un mes, y pueden volver a ponerse su ropa de siempre, que están maravillosas. (...)

Las otras madres disfrutaban del sexo como antes. Lo practican cada día, cuando el bebé se echa la siesta, siempre a la misma hora. Siempre a las mismas horas les dan pecho a sus hijos, que se agarran como tiene que ser al pezón, con buena postura, con fuerza, succionan y hacen sello, y sueltan cuando se llenan, a los pocos minutos. Así cogen el peso, están en un percentil 50.

Tienen leche para dar y guardar. La congelan meticulosamente en pequeños saquitos esterilizados por si un día no están, pero es raro, porque las madres clase A siempre están ahí. Han dejado su trabajo de antes a un lado para estar siempre ahí. En la piscina, en el parque, y en las clases de música para bebés.

Saben hacer que sus hijos estén bien, cantan como los ángeles y hacen una peli profunda, arriesgada y diferente a la vez. Porque las otras madres pueden pensar con claridad, tener conversaciones elevadas y hacer buenas pelis, si quieren».

Con este monólogo comienza el film *Puerperio* (2022) (Figuras 6 y 7) de Pili Álvarez, un recorrido por los escenarios de la crianza urbana contemporánea con Madrid como telón de fondo en el que su autora experimenta, al mismo tiempo, con ser madre y con ser cineasta. Álvarez explora, uno tras otro y de forma irónica, todos los mitos del nuevo ideal de maternidad imposible, que sin embargo ha devenido hegemónico en nuestro contexto: la obligatoriedad de estar con el bebé a tiempo completo, a la vez que se tiene un trabajo exitoso, se es creativa, delgada, deseable y sexualmente activa. Un listado de exigencias imposibles de cumplir en un estado en el que la sanidad pública recomienda a las madres a dar lactancia exclusiva a sus bebés hasta los seis meses, pero donde las bajas de maternidad solo son de cuatro, lo que, junto con otros factores, sitúa a las madres en una posición de permanente fracaso.

Figura 6. Pili Álvarez, Fotograma de *Puerperio*, 2022. Cortesía de la artista.



Figura 7. Pili Álvarez, Fotograma de *Puerperio*, 2022. Cortesía de la artista.



Pili Álvarez no puede dejar de grabar. Y al mismo tiempo ha de cuidar de Julia, su hija recién nacida. Es en esta tensión entre trabajo reproductivo y trabajo artístico, en el intento constante por hacerlos confluir, donde se ancla *Puerperio*, un film hiperrealista (tan hiperrealista como lo fue *Maternasis* en su momento) en su forma de captar la experiencia de la maternidad y el cuidado en los contextos urbanos contemporáneos del Estado español. Las vivencias y los sentires de Álvarez resultan altamente familiares para quienes hemos parido y criado durante los últimos años.

La estrategia fílmica de *Puerperio* pasa por una disociación de la imagen, que se distancia del espacio íntimo de la relación madre-hija para buscar lugares externos que permiten atisbar un afuera del trabajo reproductivo. En este sentido, Álvarez sitúa la práctica fílmica como una suerte de vía de escape a ese mundo solitario y autorreferencial que es la crianza, al menos en sus inicios. La tendencia al desenfoque de lo propio para grabar lo otro es continua, mientras escuchamos a Pili hablarle a Julia, reflexionar en alto sobre las condiciones materiales y situadas de la maternidad, o mientras oímos únicamente el ruido insistente y repetitivo del sacaleches. El «rap del sacaleches», denomina Álvarez al sonido de la máquina, que sirve de banda sonora para las piruetas de los patinadores del parque o para la gimnasia que realiza un grupo de jubilados/as al aire libre. Esta estrategia de disociación provoca que su maternidad sea a menudo figurada por la imagen de otras madres que pasean a sus criaturas en el mismo parque o que meten la mano al interior del cochecito para atenderlos. El trabajo de quien mira es sobre todo conectar incesantemente imagen con sonido y/o trama narrativa. Pero hay algo que siempre casa. La sucesión de madres que pasean o ven la vida pasar arrastrando los carritos de bebés muestra, en primer lugar, que el trabajo de crianza sigue siendo un trabajo de madres, un trabajo feminizado. Y al conectar una y otra vez las reflexiones de Álvarez con las imágenes de otras madres entendemos que para ella, la maternidad, lejos de ser una experiencia individual, como parece serlo hoy día, es una experiencia que pasa por lo social y por la arena pública, aunque haya dejado de ser compartida y sea profundamente solitaria. Las madres que recorren los parques, los jardines y las calles con sus carritos, pasean como islas, como núcleos totalmente independientes unos de otros. Somos los ojos de Pili, pero nunca la vemos, porque la madre decide estratégicamente autorrepresentarse a través de otras madres, con quienes comparte los tiempos dilatados y a menudo tediosos de la maternidad.

Si la práctica fílmica, como trabajo artístico, se materializa en un esfuerzo constante por grabar ese afuera de la maternidad, el llanto de Julia sirve muchas veces como una llamada de atención, como un imperativo de vuelta a la realidad material de la crianza: «Un momento, shhh, un momento, que quiero grabar a este señor»- le susurra Pili a Julia cuando comienza a llorar mientras ella sigue con su cámara los movimientos de un hombre que entra con botas altas y un cubo a limpiar el estanque de los patos. Este querer grabar no es otra cosa que el deseo de Pili Álvarez, la artista, por recuperar desesperadamente algo de lo propio dentro de esta deriva materna con carro y bebé que parece no tener fin y amenaza con engullirlo todo. Aunque la mayor parte de la película sucede en espacios exteriores, resulta revelador un momento en el que madre e hija entran a casa, y la cámara de Álvarez escapa inmediatamente por la ventana para grabar el vuelo de los pájaros (Figura 7).

La película termina con una imagen dilatada de la tirolina del parque donde paseaba con Julia, mientras la conversación que escuchamos desvela que Pili ha de volver al trabajo asalariado y está dejando a Julia en una guardería. Resulta curioso que éste sea el final. Que la película, la práctica fílmica, termine a la vez que termina la maternidad intensiva. Es como si Álvarez sugiriese que una y otra están ligadas, que han devenido indisociables. Que es el trabajo reproductivo el que ha posibilitado el trabajo artístico. Como una práctica que sale del ámbito de lo privado (ese deseo de salir es una tensión constante en la película) para interponerse en el campo del arte.

Pienso en la artista estadounidense Mierle Laderman Ukeles (sin duda una de las pioneras en reflexionar sobre el trabajo reproductivo en su trabajo artístico), quien en la serie de performances *Maintenance Art* (+1969) comenzó a llamar a las tareas domésticas que realizaba *arte*: «Soy madre, hago montones de cosas: lavar, cocinar, cuidar, preservar... también hago arte...ahora simplemente voy a hacer las cosas de todos los días, elevarlas a la conciencia y exhibirlas como arte» (Laderman Ukeles, 1969, p. 3). En su *Manifiesto for Maintenance Art* (1969) la artista desveló al mundo del arte que el trabajo reproductivo y feminizado es la base y la condición de posibilidad de todo sistema, incluido el que sustenta la producción artística y cultural, que se basa también en su invisibilización.

Trabajos actuales como los de Pili Álvarez, Raquel Frieria o Núria Güell evidencian una tendencia de abordar lo materno desde el campo del arte contemporáneo que va mucho más allá de su mera tematización para tratar de articular y entender las complejas relaciones existentes entre trabajo reproductivo y trabajo artístico, que transversalizan tanto sus vidas como sus prácticas artísticas. En medio de un reciente y renovado interés en el Estado español por el debate en torno a las maternidades, tanto en el ámbito de los feminismos como en el campo de la cultura y las artes, es interesante analizar cómo las propuestas de estas artistas extienden el legado de autoras como Núria Pompeia. Si, como he analizado ampliamente, la potencia de *Maternasis* se encontraba sobre todo en que revelaba las condiciones materiales del embarazo y de la maternidad, ocluidas por el aparato del régimen en pos del mantenimiento de la imagen idealizada de la madre; las propuestas contemporáneas abordadas en este artículo no sólo desvelan estas condiciones, sino que además las sitúan dentro del ámbito del trabajo artístico y en conflicto con él. Raquel Frieria, Núria Güell y Pili Álvarez nos permiten identificar cuestiones como la generalización del trabajo afectivo, o los modos en que éste se extiende colonizando otras formas de trabajo. Al mismo tiempo, cuestionan el silenciamiento de la maternidad y de las labores de cuidado por parte de las instituciones artísticas y de los sistemas que sustentan el trabajo artístico y cultural en España. Helena Reckitt ha señalado que la insistencia en la ficción de autonomía del sector artístico refleja en realidad su dependencia de numerosas actividades y sistemas (como el trabajo doméstico y de cuidado), y considera necesario fomentar mecanismos de apoyo que sostengan la producción cultural, desde el cuidado de la infancia, las bajas maternales/ paternales y las disposiciones necesarias para las personas con discapacidad, hasta las prácticas justas de remuneración y empleo (Reckitt, 2016, p.18).

Los trabajos aquí analizados exploran la ambigüedad característica de la maternidad planteando cuestiones que van mucho más allá de la manida conciliación, que intenta lograr un equilibrio entre maternidad y trabajo simplificando y borrando muchas de las aristas y contradicciones que atraviesan el trabajo reproductivo. Con sus propuestas podemos entrever que la flexibilidad laboral, la disponibilidad total o la precarización, como cuestiones que las feministas de los años setenta habían denunciado del trabajo doméstico, forman parte hoy también del trabajo creativo como trabajo cognitivo.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

La autora de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

FINANCIACIÓN

Esta publicación es parte del proyecto RITMOS. Ritmos del Trabajo Femenino en la Historia del Arte y la Cultura Visual (Estado español, 1936-2022), (PID2021-126211OA-I0) financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

Ayuda RYC2022-035699-I financiada por MICIN/AEI /10.13039/501100011033 y por el “FSE Invierte en tu futuro”.

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Maite Garbayo-Maeztu: Conceptualización, Análisis formal, Investigación, Metodología, Administración de proyecto, Redacción – borrador original.

REFERENCIAS

- Arbaiza, Mercedes (2019). Dones en Transició. El feminismo como acontecimiento emocional. En Teresa María Ortega López *et al.* (eds.), *Mujeres, Dones, Mulleres, Emakumeak. Estudios sobre la historia de las mujeres y del género* (pp.267-286). Madrid: Cátedra.
- Baraitser, Lisa (2009). *Maternal Encounters. The ethics of interruption*. London and New York: Routledge.
- Carson, Anne (1995). *Glass, Irony and God*. New York: New Directions Books.

- Child, Danielle, Reckitt, Helena y Richards, Jenny (2017). Labours of Love: A Conversation on Art, Gender and Social Reproduction. *Third Text*, 31(1), pp. 147-168. <https://doi.org/10.1080/09528822.2017.1365492>
- Cuadrado, Agustín (2014). Presencias y ausencias en la representación del espacio familiar: *La gran familia* franquista frente a la *Familia* democrática. *Hispanic Research Journal. Iberian and Latin American Studies*, 15(3), pp. 240-255.
- D.A.I.A. (Dones per l'Autoconeixement i l'Anticoncepció) (1979). Maternidad, Embarazo y Parto. *II Jornadas Feministas Estatales de Granada*. <https://www.emakumeak.org/web/jornada/20>
- Dowling, Emma (2016). Valorised but not Valued? Affective Remuneration, Social Reproduction and Feminist Politics Beyond the Crisis. *British Politics*, 11(4), pp. 452-468. <https://doi.org/10.1057/s41293-016-0036-2>
- Expósito, Julia Esperanza (2020). Lecturas feministas de la reproducción social. Un debate situado en tiempos de neoliberalismo pandémico. *Anacronismo e irrupción. Revista de Teoría y Filosofía Política Clásica y Moderna*, 10(19), pp. 72-107.
- Federici, Silvia (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Federici, Silvia (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Federici, Silvia (2018). *El Patriarcado del salario*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Fraser, Nancy (2013). *Fortunes of Feminism: From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis*. Londres: Verso Books.
- Fraser, Nancy (2016). Contradictions of Capital and Care. *New Left Review*, 100, pp. 99-117.
- Gago, Verónica (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Garbayo-Maeztu, Maite (2020). Tergiversar, citar, tropezar. El comisariado como práctica feminista. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 8, pp. 47-74. <https://doi.org/10.5944/etfvii.8.2020.27478>
- Garnemark, Rosario (2012). Ingmar Bergman, maternidad y Franquismo: Traducción y censura. *En el umbral de la vida. Meta*, 57(2), pp. 310-324. <https://doi.org/10.7202/1013947ar>
- Godayol, Pilar (2015). Simone de Beauvoir bajo la dictadura franquista: las traducciones al catalán. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, XX, pp. 17-34. <https://doi.org/10.7203/qdfed.20.7526>
- Grupo de Mujeres de Iruña (1986). Algunas reflexiones sobre maternidad. *II Jornadas Feministas de Euskadi* (pp. 161-163). Bilbao: Asamblea de Mujeres de Euskadi y Aizan.
- Hardt, Michael y Negri, Antonio (2009). *Commonwealth*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Jareño Gila, Claudia y Sanz-Gavillón, Claire (2021). Núria Pompeia: metamorfosis de una obra (1967-1985). En Claudia Jareño Gila y Claire Sanz-Gavillón (eds.), *Otras miradas. Voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español* (pp. 65-89). Barcelona: Bellaterra Ediciones.
- Laderman Ukeles, Mierle (1969). *Manifiesto for Maintenance Art*. <https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf>
- Liss, Andrea (2013). Maternal Aesthetics: The Surprise of the Real. *Studies in the Maternal*, 5(1). <https://doi.org/10.16995/sim.32>
- Lorey, Isabell (2016). *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Marchevska, Elena (2016). Performing Everyday Maternal Practice: Activist Structures in Creative Work. *Studies in the Maternal*, 8(2). <https://doi.org/10.16995/sim.235>
- Pérez Ibáñez, Marta y López-Aparicio, Isidro (2018). Actividad artística y precariedad laboral en España. *Arte y políticas de la identidad*, 18, pp. 49-66.
- Reckitt, Helena (2016). Support Acts: Curating, Caring and Social Reproduction. *Journal of Curatorial Studies* 5(1), pp. 6-30.
- Rich, Adrienne (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Zafra, Remedios (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.