

Fíos Fóra: costura, precariedad y emancipación. La paradoja de las mujeres en la industria textil gallega

Fíos Fóra: Sewing, Precariousness and Emancipation. The Paradox of Women in the Galician Textile Industry

Ana Pérez Valdés

Universidade de Vigo, España
anaperezvaldes@gmail.com

Resumen:

La relación social y cultural de la mujer con la costura viene de muy atrás, también en el ámbito laboral. Economistas, sociólogos y feministas nos han dejado pruebas de lo que sucedía en talleres y fábricas anglosajonas del siglo XIX. Unos testimonios que, como veremos, podrían estar describiendo la situación en Galicia en el siglo XX o en Bangladés, Camboya o la India a día de hoy.

Con este artículo queremos analizar el documental de 2015 *Fíos Fóra. Historias de obreiras, entre costuras e patróns* (Hilos Fuera. Historias de obreras, entre costuras y patrones) dirigido por el colectivo gallego Illa Bufarda. Esta película se inscribe dentro de una corriente que se aviva tras la crisis financiera de 2008 donde los directores ponen su mirada en las condiciones de trabajo de la clase obrera y reivindican el papel de las mujeres en la economía. Veremos cómo se aleja de las temáticas más habituales en el documental de moda y las diferencias que introduce en el tratamiento del tema.

Abstract:

The social and cultural relationship between women and sewing goes back a long way, also in the work environment. Economists, sociologists and feminists have left us evidence of what happened in Anglo-Saxon workshops and factories in the 19th century. Testimonies that, as we shall see, could be describing the situation in Galicia in the 20th century or in Bangladesh, Cambodia or India today.

With this article we want to analyse the 2015 documentary *Fíos Fóra. Historias de obreiras, entre costuras e patróns* (*Threads Outside. Stories of workers, between seams and patterns*) directed by the Galician collective Illa Bufarda. This film is part of a trend that has been revived after the 2008 financial crisis, in which directors focus on the working conditions of the working class and vindicate the role of women in the economy. We will see how it moves away from the most common themes in fashion documentaries and the differences it introduces in the treatment of the subject.

Palabras clave:

Cine documental militante; Mujeres; Realismo social; Enunciación colectiva; Documental de moda; Costureras.

Keywords:

Militant documentary film; Women; Social reality; Collective Statement; Fashion documentary; Dressmakers.

1. Introducción

Illa Bufarda es una productora que nace en 2012 de la mano de Sabela Iglesias y Adriana P. Villanueva, a las que se une Pilar Abades en 2019. Su documental *Fíos Fóra* fue un encargo de la ONG Amarante Setem, una organización que forma parte de la red Campaña Ropa Limpia y que trabaja para mejorar las condiciones laborales de las trabajadoras textiles. Este documental se centra en la situación de la industria de la moda en Galicia, una región con un importante tejido productivo desde 1960 hasta los 2000. *Fíos Fóra* se estrenó en 2015 en A Coruña y desde entonces no ha dejado de exhibirse en festivales, salas y centros sociales de toda Galicia, así como en otras regiones de España y Europa. Ahora está disponible en el canal de Illa Bufarda en Vimeo.

El documental trata dos cuestiones relevantes de la industria textil gallega, de la situación laboral de las mujeres y de la economía globalizada del siglo XXI. Por un lado, el cierre de empresas manufactureras y la consiguiente pérdida de trabajos causados por la deslocalización de las fábricas a países con costes más bajos. Por otro, el papel que jugaron las mujeres en el desarrollo de la industria textil gallega y la precariedad que tuvieron que soportar, sobre todo quienes trabajaban desde casa, pero también quienes formaron parte de talleres y cooperativas. A unos sueldos bajos se sumaron las presiones por parte de grandes empresas para rebajar aún más los precios, lo que resultó en el cierre de muchos de talleres.

El objetivo de este artículo es conocer las aportaciones del documental a los discursos sobre la industria textil y sobre el papel de las mujeres en ella. Para alcanzarlo extraeremos los temas que trata y la manera de abordarlos. Pero antes estudiaremos las corrientes que afectan al cine dedicado a la moda, tanto en la ficción como en el documental, que ha experimentado un importante crecimiento en las últimas dos décadas. Haremos un análisis comparativo con estas películas, así como con otros estudios sobre las mujeres en la industria textil. A continuación, observaremos las estrategias narrativas y formales empleadas en *Fíos Fóra* así como su estructura. También será necesario explicar el contexto en el que viven estas mujeres y

en el que surgen las empresas. Esto nos ayudará a entender mejor cómo y por qué se realiza este documental y cuál es su aportación al discurso sobre la industria de la confección y sobre las luchas obreras.

2. Antecedentes y Campo de Estudio

2.1. Estudios sobre la confección

La moda, la costura y el textil son ámbitos estrechamente ligados a lo femenino en diferentes culturas y territorios. Un vínculo con efectos sociales, económicos y políticos. En el siglo XIX se refuerza aún más si cabe la idea de la moda como espacio propio de la mujer. Los textos sobre el vestido de autores como Georg Simmel, John Carl Flügel o Thorstein Veblen todavía hoy constituyen el corpus de la teoría de la moda clásica (Martínez Barreiro, 1998, p.48) a partir de la cual se define este fenómeno. Textos donde se defiende la entrega de las mujeres a la moda por su propensión al narcisismo (Flügel, 2015, p. 192), por su debilidad (Simmel, 2014, p.57) o porque carecen de otra actividad o interés en la vida salvo un consumo conspicuo que favorezca la reputación de sus maridos (Veblen, 2010, p. 130).

También el socialismo deja su impronta en los discursos de la época sobre la mujer, la moda y la confección. Centrados en el ámbito laboral y en la producción de bienes, son comunes los relatos sobre pobreza de las modistas que, a pesar del duro trabajo, apenas sobreviven con unos salarios exiguos (Harris, 2016). En narraciones o reportajes, son numerosos los ejemplos que describen unas precarias condiciones laborales con largas jornadas, pagos por prenda que no alcanzan para costear bienes básicos y jefes que se aprovechan de la pobreza estructural que sufren estas costureras.

Estos textos cuentan cómo en zonas rurales de Nueva Inglaterra las mujeres compaginan la costura con el trabajo doméstico y las tareas propias del campo. Los ratos libres y la noche son aprovechados para confeccionar prendas ya cortadas que llegan desde Nueva York en vagones de tren repletos (Hubert, 1894, p. 61). En Londres, la economista Beatrice Potter realizará un censo de los talleres de confección barata y se entrevistará con las

trabajadoras. Ella misma se formará como pantalonera y vivirá las condiciones laborales de las costureras que investiga. De sus notas de campo nacerá *Pages from a work's girl diary* (1888).

En la ficción, los relatos sobre humildes modistas no escatiman en detalles sobre sus penurias. Casi siempre madres, a menudo viudas, estas costureras y sus familias son asoladas por el hambre, el frío y la enfermedad. Las historias van destinadas a un público de clase media que se acerca como un *voyeur* a estos espacios de pobreza y miseria, dividido entre la excitación y la culpa, atraído e incomodado a la vez (Harris, 2016, p. 151). En ellas, la modista es la verdadera víctima de la moda, la cara opuesta de las mujeres narcisistas y de clase ociosa (p. 159) descritas por Veblen o Flügel.

Con los años, las representaciones de la costurera, tanto en la ficción como en el reportaje, han pasado por altibajos, pero la atención prestada por la literatura del siglo XX a la industria textil se reduce de manera considerable, sobre todo aquellos textos que denuncian las condiciones de trabajo.

Debido a la expansión de Inditex, Galicia ha atraído la atención de los investigadores en las últimas dos décadas. Tras una breve implantación de talleres para la confección de prendas para el ejército golpista en 1936 (Prada, 2022, p.569), las empresas textiles se asentaron de nuevo en la región en la década de 1960. Se apoyaron en una mano de obra artesana que se concentró alrededor de PYMES y cooperativas (Alonso y Rodríguez, 2005). P. Godinho identifica cinco categorías en la estructura textil de Verín (Orense) que pueden extenderse a toda Galicia (2017, pp.114-15). Esta clasificación depende del tamaño del negocio y de su especialización, desde una empresa de mayor tamaño liderada por un diseñador de moda que externaliza parte de la producción, hasta costureras autónomas que trabajan desde casa, pasando por pequeños talleres y cooperativas que se ocupan de la confección y de otras tareas menos rentables para las grandes empresas.

2.2. La costura en el cine y en las series de ficción

Ya en el siglo XX, con el desarrollo del cine, las películas también han reflejado una estrecha relación de la moda con lo femenino. Ya sea como

consumidoras, como costureras, como amas de casa o como mujeres ociosas que dedican su tiempo a labores de aguja. Una imagen pervive en el imaginario colectivo, una mujer sentada en un rincón de su casa con la cabeza inclinada sobre un bastidor. Este ángel del hogar está presente, sobre todo, en películas ambientadas en el siglo XIX. Los directores han favorecido una representación de la mujer ociosa sobre la mujer obrera.

Cuando el cine pone su atención en la industria, esta se presenta como un sector feminizado excepto cuando se trata de los dueños de las empresas y de los diseñadores. Hechos que no se alejan demasiado de la realidad ya que las costureras son, casi siempre, mujeres, pero los puestos de poder suelen estar ocupados por hombres. Dentro de la ficción tenemos ejemplos como *Juego de Pijamas* (*The Pajama Game*, George Abbott y Stanley Donen, 1957), comedia musical ambientada en una fábrica cuyas trabajadoras exigen un aumento del sueldo, o *Bestias de la ciudad* (*The Garment Jungle*, Vincent Sherman y Robert Aldrich, 1957), una historia que enfrenta a mafiosos y sindicalistas. De hecho, el enfoque inicial de esta película, con más peso de la cuestión laboral sobre la romántica, llevó al primer director, Robert Aldrich, a ser despedido (Greenberg, 1968-69, p.10). Pero en la mayoría de los casos los talleres son un decorado sin apenas relevancia dentro de la trama.

En el cine de ficción ambientado en la industria de la moda podemos identificar distintas corrientes vinculadas al contexto social y cultural de cada momento. En un primer periodo, el que va desde el cine mudo hasta la II Guerra Mundial, la moda es cómplice en la creación del espectáculo y de la estrella. Las casas de alta costura son escenarios de comedias musicales donde la creatividad se compagina con enredos amorosos. Este es el caso de *El altar de la moda* (*Fashions of 1934*, William Dieterle, 1934) o *Vogues of 1938* (Irving Cummings, 1937). Desde entonces, el cine apenas ha vuelto a ofrecer imágenes positivas de la moda hasta entrado el siglo XXI. En la década de 1950 comienza una visión de la industria como una vía para el ascenso social por el que, a cambio, se pagará un alto precio. Todo aquello que tenga que ver con el lujo se presenta como una trampa de apariencias seductoras que disimulan la corrupción de su interior. *Ambición de mujer* (*I*

can get it for you wholesale, Michael Gordon, 1951) o *It started in Paradise* (Compton Bennet, 1952) cuentan historias en las que la moda conduce a sus protagonistas a la inmoralidad y la infelicidad. También en España encontramos un ejemplo, *Alta Costura* (Luis Marquina, 1954), donde la moda representa aquello de lo que las buenas mujeres deben huir.

Esta idea permanece durante décadas en un cine que parece encontrar en la moda el espacio idóneo para cuentos morales. En dramas, comedias o *giallos*, quienes se acercan a la moda, sobre todo si son mujeres, sufrirán todo tipo de penurias, desde enfermedades mentales, como sucede en *Confesiones de una modelo* (*Puzzle of a Downfall Child*, Jerry Schatzberg, 1970), a situaciones de violencia por parte de fotógrafos (*Mahogany*, Berry Gordy, 1975) o asesinos en serie, como en *Seis mujeres para el asesino* (*6 donne per l'assassino*, Mario Bava, 1964). De una manera u otra, quienes poseen éxito o belleza serán castigados o ridiculizados. Ejemplo de comedia ambientada en la moda es *Prêt-à-porter* (Robert Altman, 1994) donde personalidades de la industria como Thierry Mugler y Jean-Paul Gaultier se prestan a participar en esta sátira sobre el poder.

En los últimos años, el cine de moda parece acaparar un interés cada vez mayor. Uno de los ejemplos más reconocidos es *El hilo invisible* (*Phantom Thread*, Paul Thomas Anderson, 2017), que narra la tormentosa relación entre un genio de la moda y su musa. Con la reciente aparición de las nuevas plataformas digitales también proliferan las series sobre moda. En 2024 se han estrenado varias miniseries dedicadas a grandes nombres de la alta costura como *Cristóbal Balenciaga* (Aitor Arregi, Jon Garaño y José Mari Goenaga; Disney +, 2024), *Becoming Karl Lagerfeld* (Isaure Pisani-Ferry, Jennifer Hare y Raphaëlle Bacqué; Disney +, 2024) y *The New Look* (Todd A. Kessler; Apple TV+, 2024). Estas se suman a series anteriores como *Halston* (Sharr White; Netflix, 2021) en la que la moda se emplea, de nuevo, como sinónimo de fama, riqueza y excesos que llevan a la tragedia.

2.3. El documental de moda en el siglo XXI

Desde la no ficción se ha mirado a la moda adoptando la forma del reportaje informativo –como atestiguan los cortometrajes dedicados a ella en los archivos de Pathé o el NoDo– o a través de la experimentación formal, favorecida por objetos donde prima la estética. Desde las danzas serpentinatas de moda entre los directores del primer cinematógrafo hasta los misteriosos *fashion films* con las creaciones de la artista Sonia Delaunay (ca. 1925), cuyo autor es desconocido, o el vídeo musical de Bruce Conner *Breakaway* (1966). En la década de 1980 verán la luz diferentes retratos documentales de diseñadores reconocidos. Peter Greenaway, Wim Wenders y Martin Scorsese seguirán con sus cámaras a Zandra Rhodes (*Zandra Rhodes*, Peter Greenaway, 1981), Yohji Yamamoto (*Notebook on Cities & Clothes*, Wim Wenders, 1989) y Giorgio Armani (*Made in Milan*, Martin Scorsese, 1990).

Frederick Wiseman seguirá un camino distinto con sus documentales *Model* (1980) y *The Store* (1983). El director se adentra en una agencia de modelos y en unos grandes almacenes. Con su característico estilo de rodaje, como una mosca en la pared, registra todo lo que envuelve estos trabajos y así lo hace constar en el montaje final. De esta manera, *Model* nos muestra el lado más anodino de la moda. La repetición hasta el absurdo del mismo gesto por parte de una modelo en una sesión de fotos nos sitúa ante un trabajo alienante. En *The Store* nos encontramos ante una situación similar, los dispositivos que construyen el espectáculo de la moda quedan de nuevo al descubierto. El fetiche-en-exhibición de la mercancía, utilizando el término benjaminiano (Buck-Morss, 2001, p. 98), queda al desnudo. El espectador se ve inmerso en una sociedad donde las relaciones se reducen a transacciones económicas (Armstrong, 1983-1984, p. 5).

Tras dos décadas donde la euforia económica convive con las sucesivas crisis, los excesos de la industria de la moda cobran protagonismo en documentales de televisión como *The Look* (Jeremy Newson, 1992). Esto se altera en el siglo XXI, cambio que se consolida tras la crisis financiera de 2008 cuando la ostentación de la riqueza se modera en muchos ámbitos, sobre todo tras los

movimientos de protesta como el 15M en España u Occupy Wall Street en Estados Unidos. Las clases altas adquieren hábitos e imaginarios similares a los de las clases bajas (Lipovestky, 2016, p.237). Este es también un momento en el que se consolida la expansión de grandes multinacionales de moda de bajo coste (Miranda y Roldán, 2021).

Este contexto político y económico empuja nuevos enfoques en los documentales de moda. Los diseñadores compartirán protagonismo con otros trabajadores de la industria como costureras, bordadoras o plumistas. Su pionero es Loïc Prigent. En 2005 realiza *Signé Chanel*, una serie para televisión sobre la casa Chanel donde tiene acceso privilegiado a los talleres de la firma. Prigent pasa más tiempo con las costureras que con Karl Lagerfeld, su director creativo en ese momento y uno de los diseñadores de moda más famosos de las últimas décadas.

Las estrategias de la narrativa tradicional se aplican al documental para añadir tensión e intriga al desarrollo de una colección de moda; la confección se convierte en una hazaña. La historia adopta elementos del viaje del héroe de Joseph Campbell (2020) donde los protagonistas se enfrentan a retos y dificultades que superan con éxito hasta la resolución final, el desfile. Las agujas se rompen, los diseños cambian, los tejidos se rebelan, aunque el principal enemigo es el reloj. Las jornadas de trabajo son largas pero lo que vemos no son trabajadoras alienadas sino mujeres con pasión por lo que hacen. Esta aparente democratización del lujo, donde accedemos virtualmente a los espacios exclusivos de los talleres de alta costura, ha resultado beneficiosa para las empresas. Lejos de ocultar la fabricación de las mercancías las marcas presumen de las condiciones laborales de las que disfrutaban sus trabajadoras. Lo que les permite distanciarse de las empresas de moda barata, mucho más opacas.

En la misma década, en España, Óskar Tejedor dirige el documental *Balenciaga, permanecer en lo efímero* (2009). A través de imágenes de archivo y de testimonios de especialistas en el campo y conocidos del modisto se reconstruye su carrera como creador de alta costura. Podemos situarlo a medio camino entre el documental que celebra la opulencia de la moda y los

trabajos de Prigent donde el diseñador comparte protagonismo con su equipo.

En 2008, la televisión británica BBC estrena el *reality show Blood, Sweat & T-shirts* (Edward Levan y Jo Bishop, 2008-2010) donde 6 jóvenes viajan hasta la India para trabajar en varias fábricas textiles y en una plantación de algodón. Allí conocerán de primera mano las condiciones de un trabajo físicamente agotador, las largas jornadas y los escasos ingresos que apenas alcanzan para mantener una alimentación adecuada. En 2014 la televisión noruega repetirá la fórmula con el *reality show Sweatshop* (Joakim Kleven, 2014-2016). Un programa promovido por la ONG Future in our Hands en el que tres jóvenes *bloggers* de moda viajan a Camboya. De nuevo asistimos como espectadores a la dureza del trabajo y de la vida de las jóvenes costureras. A pesar de las horas trabajadas, su salario no les permite abandonar situaciones de pobreza. Dos años más tarde se graba una segunda temporada donde se pone el foco en la responsabilidad de las empresas europeas que deslocalizan la producción a estos países. La empresa H&M, que al inicio promete facilitar el acceso a alguna de sus fábricas en el país para comprobar que las condiciones han mejorado, finalmente se niega a que las participantes y las cámaras de *Sweatshop* graben sus talleres.

De estos programas podemos destacar la espectacularización que hacen del drama. Aunque es cierto que la segunda temporada de *Sweatshop* interpela directamente a las compañías, se apela mucho más a un sentimiento de culpa en el consumidor. El hecho de elegir a jóvenes dedicados a la moda como *bloggers*, considerados de alguna manera prescriptores de moda, cuyos hábitos de consumo pueden ser imitados por otros jóvenes, da señas del público objetivo de estos programas. Como sucediera en el cine de ficción entre los años 50 y 90, hay una intención moralizante. También instructiva, y aunque no ofrecen datos sino imágenes, nunca se apela a la razón sino a la emoción.

Entre nos mains (Mariana Otero, 2010) es uno de los pocos documentales que se centran en la situación de las trabajadoras del textil en Europa, víctimas de la crisis y las deslocalizaciones. La directora filma las vicisitudes

de las empleadas de una empresa de confección a punto de cerrar que se plantean seguir adelante constituyendo una cooperativa. *Entre nos mains* recoge los temores de las obreras, las dificultades para hacer frente a la inversión y la necesidad de mantener sus empleos.

Entre 2010 y 2020 conviven diferentes aproximaciones a la moda desde el documental, siendo la principal aquella que se centra en la vida y obra de personajes célebres, en particular diseñadores, modelos y editoras. Pero un suceso ocurrido en 2013 en Bangladesh dejará su huella en Occidente. Rana Plaza, un edificio lleno de talleres textiles colapsó dejando 1129 fallecidos (Khan, 2013), la mayoría trabajadores que fueron obligados a volver a su trabajo a pesar de la detección de varias grietas. Este hecho despertó conciencias en los países de origen de las empresas que fabrican allí e impulsó documentales que cuestionan las condiciones en que se confecciona nuestra ropa. En este contexto nacen documentales como *The True Cost* (Andrew Morgan, 2015), *Alex James: Slowing Down Fast Fashion* (Ben Akers, 2016), *Machines* (Rahul Jain, 2016) y el que nos ocupa en este artículo, *Fíos Fóra*.

3. *Fíos Fóra*. Historias de obreiras, entre costuras e patróns

3.1. La forma

En los años 60 comienza el desarrollo de la industria textil gallega. La mayoría de mujeres sabía coser, de esto se había ocupado la Sección Femenina durante el régimen franquista (Otero González, 2021, p. 84), proporcionando la mano de obra necesaria. Como se explicará en el propio documental, muchas de estas mujeres trabajarán desde su casa, compaginando la costura con otras tareas. Esta es una situación, como ya hemos mencionado, que hace referencia a zonas rurales de Nueva Inglaterra en el siglo XIX. En la década de 1990 se abrieron nuevos talleres y muchas costureras comenzaron a organizarse en pequeñas cooperativas. Las empresas para las que trabajaban animaban a estas acciones, a veces con la intermediación de los curas del pueblo y con la ayuda de financiación

pública. *Fíos Fóra* explora la evolución del textil gallego desde los años 70 hasta los 2000 y la experiencia de las costureras cuyo trabajo fue fundamental en este desarrollo económico.



F1. *Fíos Fóra*: *Historias de obreiras, entre costuras e patróns*, Illa Bufarda, 2015 © Amarante Setem, Illa Bufarda.

Este documental tiene como elementos principales de su organización dos círculos de trabajadoras y trabajadores relacionados de alguna manera con el textil. Por un lado, un grupo de seis mujeres costureras (F.1). Tres de ellas fueron empleadas en fábricas textiles –Sabina Otero, Angustias Bouza y Pura Rodríguez–, una de ellas formó parte de una cooperativa –Leonila Sánchez– y otras dos fueron dueñas de sendos talleres –María Graña y María Santos–. Por otro lado, hay cuatro hombres (F.2), dos de los cuales trabajan en instituciones (públicas o privadas) para el desarrollo económico. Uno de ellos es el director de internacionalización del Instituto Galego de Promoción Económica (IGAPE) –Abel Veiga– y el otro es secretario general del Cluster Galego del Sector Textil y Moda (Cointega) –Alberto Rocha–. Participan también el copropietario, junto a su mujer, de un taller textil –Jesús Iglesias– y el fundador de dos empresas dedicadas a la moda, una ya desaparecida en el momento de grabar el documental –Javier Cañas–.

Estos dos grupos son la espina dorsal de la película, sobre todo los testimonios de las costureras que cuentan en primera persona sus vivencias. Fuera de cámara se hacen preguntas y se lanzan temas de interés como la economía sumergida, la empresa Inditex y su fundador o los casos de explotación laboral en países del sur global. Pero las autoras permanecen en

un segundo plano dejando el protagonismo a las profesionales del textil. La información no se obtiene mediante entrevistas sino registrando conversaciones. Es el diálogo entre varias personas con experiencias similares lo que fomenta la discusión, lo que propicia que los implicados hablen y desarrollen aquellas cuestiones que consideren importantes. Son interesantes e igualmente elocuentes algunos silencios y opiniones que las propias protagonistas interrumpen. Hay una reticencia a hablar que se deja ver en las frases inacabadas, sobre todo de algunas costureras. También las dinámicas que se generan en los grupos revelan mucho más de lo que podría parecer a simple vista. Esto es algo que se desarrollará más adelante.



F2. *Fíos Fóra: Historias de obreiras, entre costuras e patróns*, Illa Bufarda, 2015 © Amarante Setem, Illa Bufarda.

Estas dos mesas redondas se intercalan con los audios de varias llamadas telefónicas y conversaciones grabadas. En ellos escuchamos a varias costureras que trabajan para subcontratas de Inditex y otras empleadas de la empresa que no quieren dar su nombre. Varias protagonistas de estos audios aparecen de manera anónima por miedo a sanciones o a perder su trabajo por hablar públicamente. También el proceso de documentación para la película forma parte de la misma, con intercambios de correos electrónicos y mensajes, otra estrategia que también ayuda a mantener ese anonimato. En una entrevista con la ONG Amarante Setem sobre el documental se habla de la dificultad para encontrar costureras dispuestas a compartir su experiencia laboral (Pérez Pena, 2015). *Fíos Fóra* cuenta también con la participación de la profesora de Universidad de Santiago de Compostela Montserrat Villarino

para analizar la situación de las costureras en Galicia más allá de las experiencias personales, poniendo en contexto los datos conocidos. Estos datos que aporta el documental detallan los beneficios de las empresas textiles gallegas, en particular aquellas dedicadas a la moda barata, así como las cifras de cooperativas registradas en Galicia y su evolución a lo largo de los años. También se comparten multitud de noticias sobre vulneraciones de los derechos de los trabajadores por parte de la industria textil en todo el mundo, sobre todo en Europa del este, el sudeste asiático y Marruecos.

A través de los datos y los relatos se teje un panorama complejo, de contrastes y conflictos, donde conviven la necesidad, la precariedad y la vocación. *Fíos Fóra* nos pone ante el debate fundamental en la lucha obrera y el enfrentamiento entre los intereses de los empresarios –que se quejan de la productividad en los talleres y presionan para bajar los precios– y los intereses de las trabajadoras que ven cómo aumentan las jornadas laborales a la vez que se reducen sus salarios.

3.2. La estructura

A lo largo del documental surgen varios temas que ayudan a organizar la información y los testimonios recogidos. Se comienza estableciendo la situación personal y laboral de las mujeres en una economía de subsistencia. No se llega a emplear este término, aunque sí se habla de economía sumergida gracias a la cual muchas empresas gallegas medraron entre los años 60 del siglo XX y los primeros años del siglo XXI.

La película nos introduce en una estructura de talleres distribuidos por toda Galicia, sobre todo en ámbitos rurales. La mayoría de estos talleres están constituidos como cooperativas de pequeño tamaño que han trabajado confeccionando prendas para otras empresas, sobre todo para Inditex, gigante de la moda cuya marca más conocida es Zara. Los testimonios de las costureras y trabajadoras de estos talleres revelan las condiciones y exigencias de la empresa a estos talleres. En este punto surge el nombre de Amancio Ortega, fundador de Inditex, como figura controvertida al que algunos de los participantes en el documental dibujan como un hombre

generoso, víctima de una mala actitud por parte de los gallegos, y al que otros definen como una persona déspota que incumplió sus compromisos con los talleres.

Los siguientes temas a tratar describen el momento de crisis para los talleres. La conversación gira en torno al precio de la ropa y su valor. Los salarios y los pagos por prenda han estado congelados durante décadas o se han bajado mientras la inflación ha aumentado. Estas presiones derivan en pérdidas de empleos y de empresas. Los dueños de los talleres que fueron empujados a montar negocios, ampliar talleres y endeudarse se vieron obligados a cerrar. Las costureras, sin otra experiencia ni otra formación, se quedaron en paro con una edad en la que ya no podían encontrar otro trabajo.

La parte final del documental se centra en los efectos de la globalización sobre la industria textil gallega y en las consecuencias de la deslocalización de la producción: la explotación laboral y la vulneración de derechos de los trabajadores en el sur global. Finalmente, los protagonistas de *Fíos Fóra* se enfrentan a diversas noticias de prensa que hablan de salarios y beneficios, de las condiciones laborales próximas a la esclavitud y de los fallecidos en las fábricas.

3.3. El tapiz sociopolítico que teje *Fíos Fóra*

La historia de estas costureras es la historia del textil en Galicia. La organización de la industria de la moda queda reflejada en esas dos mesas redondas con los diferentes roles que ocupan hombres y mujeres. Esto explica mucho de lo que se ve a lo largo del documental. Las principales víctimas de la precariedad laboral son ellas. Algo que viene sucediendo desde la industrialización de la moda iniciada en países anglosajones, donde la confección barata recae sobre las costureras mientras los sastres mantienen su estatus y sus precios (Harris, 2016, p.22), y que continúa tras la deslocalización de los talleres, desde Portugal hasta el sureste asiático pasando por Marruecos. Las mujeres son obreras trabajando siempre para otros. Incluso quienes han sido propietarias de talleres han trabajado al servicio de empresas mayores como Inditex. Los hombres son directivos de

organismos asesores y propietarios de empresas excepto en un caso, el propietario de un taller que confecciona para otras empresas. Durante la mayor parte del debate se mantiene al margen y cuando participa muestra una opinión discrepante, mucho más crítica con la deslocalización, la globalización y el papel de Inditex. Quienes se encuentran en una posición de debilidad dentro de la estructura reflejan una experiencia distinta a la de quienes están en una posición de poder.

La precariedad de ellas no solo viene dada por su situación laboral, también por la situación doméstica con la que se compagina el trabajo remunerado. En el rural no solo se ocupan de la casa, también de los animales y las tierras. Si hay niños, personas mayores o enfermos que requieran cuidados, también este trabajo recae sobre las mujeres. Las opciones laborales en los pueblos son escasas y, como ya se ha mencionado antes, el número de tareas consideradas apropiadas para las mujeres era reducido (Otero González, 2021, p. 113). Sin posibilidad de acceder a otra formación u otros empleos, la costura ha sido una de las pocas labores que las mujeres han podido aprender y con la que han podido ganar algo de dinero. Bien trabajando para fábricas, bien trabajando desde su casa o en las casas de otros (pp. 168-169).

Las costureras hablan de sus comienzos en el textil. Las suyas son historias de mujeres de orígenes humildes que empezaron a trabajar siendo muy jóvenes, en algunos casos antes de la edad legal. Bouzas, cuenta cómo dejó los estudios con 12 años y comenzó a trabajar en una fábrica textil, misma suerte que esperaba correr otra de sus compañeras. Por su parte, Otero entró a trabajar en la misma empresa en 1977, con solo 11 años. Esto propició un trabajo sin cotización a la seguridad social ni derechos laborales reconocidos legalmente. Las horas extras no eran obligatorias pero incrementaban el salario por lo que hacían todas las que podían. Renunciaban a las vacaciones por la misma razón. También alguna costurera reconoce la informalidad de estos cobros. La investigación de Godinho confirma que no cobrar las horas extra era una práctica que sufrían muchas mujeres (2017, p. 113).

Sánchez comenzó cosiendo en su casa. Allí trabajaba para Inditex hasta que a principios de los 90, con 50 años, pasó a ser socia de una cooperativa.

Trabajando desde sus casas podían confeccionar prendas completas que normalmente recibían ya cortadas o realizar otras tareas consideradas menores: quitar hilos, coser cuellos, puños o botones. Estas labores no se percibían como un verdadero trabajo. Así lo hace ver Cañas, empresario, que explica cómo en los casos de mujeres que no podían trabajar fuera de casa por estar al cargo de familiares se les daban algunas de estas tareas, poco valoradas por la empresa y, por lo tanto, mal pagadas. El hecho de cobrar por prenda también tiene como consecuencia una obtención irregular de ingresos.

El papel que juega la necesidad económica en las decisiones de las costureras hace que renunciar a vacaciones y trabajar 12 horas sean elecciones un poco menos libres. Sin embargo, estas mujeres no se presentan en ningún momento como víctimas sino como profesionales que en cada momento tomaron las decisiones que consideraron mejores. El hecho de recurrir a sus relatos y evitar caer en todo momento en una dramatización de sus vidas, como hacen los *reality shows* antes mencionados, contribuye a profundizar en las causas y las consecuencias entendiendo la complejidad de la situación y los matices. La costura es presentada como una posibilidad de emancipación y, a la vez, como un mecanismo de explotación. Trabajar como costureras y ganar dinero, aunque no sea mucho, es importante para que adquieran conciencia del valor de su trabajo más allá de su papel como madres y amas de casa. Pero estos salarios, sobre todo para las costureras que trabajaban en sus casas, eran vistos como un complemento a la economía familiar, pues la principal fuente de ingresos todavía provenía de los maridos. Esta es una de las razones por las cuales se normaliza la precariedad y la mano de obra cautiva. Otra razón, como ya se ha dicho, es que trabajar desde casas les ayudaba a cumplir con otras obligaciones.

Percibir la costura como una extensión del trabajo doméstico y el dinero ganado como una mera ayuda y no como el sustento de la familia obstaculiza esa conciencia de ser profesionales u obreras. Como sucede con la cocina y los cuidados, el trabajo de las mujeres se percibe como un conjunto de actividades menores porque no están legitimadas por el dinero, por el

mercado. Se distingue como un trabajo no-productivo frente al trabajo asalariado (Mies, 2019, p. 83). Tampoco se aprecian la experiencia y el conocimiento adquiridos. Además, con sueldos tan bajos, con una economía sumergida y sin derechos sociales, la posibilidad de emancipación no necesariamente se materializa o se hace realidad. En alguna costurera hay una asunción de “culpa” a causa del desconocimiento, por no haber sabido más para exigir sus derechos y pelear por ellos. El hecho de trabajar en casa o repartidas en talleres por todo el territorio gallego, sobre todo en zonas pequeñas y aisladas, hizo más difícil la asociación y la coordinación en posibles luchas. Godinho habla también de la competencia que emerge de la inseguridad laboral y la falta de garantías al carecer de contratos estables y cobrar por prenda (2017, p. 116).

En los primeros años 2000 comienzan los problemas para buena parte del textil gallego. Las empresas, principalmente Inditex, presionan para aumentar las producciones en los talleres y pagar menos por cada prenda. A esto se suman las exigencias por parte de la misma empresa en cuanto a los tamaños de las naves y la maquinaria, lo que requiere grandes inversiones y deudas. Se interviene también en la organización del trabajo en los talleres limitando las pausas para ir al baño, prohibiendo hablar a las costureras o poner la radio para evitar cualquier posible distracción. La situación se hizo insostenible para las cooperativas y los talleres que se negaron a bajar los sueldos de las trabajadoras o a extender sus jornadas de trabajo. Las mujeres que no cedieron a las presiones fueron un muro frente a la precarización de las costureras, sin embargo, esta actuación les supuso enormes sacrificios. Quienes no cerraron porque las condiciones hacían los negocios inviables lo hicieron porque la empresa dejó de darles trabajo; a pesar de exigir que trabajasen en exclusiva para Zara, no había contratos vinculantes ni garantías de continuidad por escrito, solo verbales. En algunos casos, a los cierres y el paro se sumaron grandes deudas, consecuencia de las inversiones a las que habían sido animados.

"Es mejor vivir con algo que con nada." Esta es una frase pronunciada por una de las costureras y algo con lo que el empresario coincide. La economía

sumergida se justifica como una ayuda a la subsistencia. A ello se suman las circunstancias vitales de las que ya hemos hablado. Las costureras y los empresarios ven la situación como una elección dual: o se cuida del familiar en casa, trabajando desde allí sin contrato o se trabaja en la fábrica. "A eso se le llama economía sumergida o se le llama ayudar a quien no puede trabajar de otra manera." En esta frase el empresario presenta la precariedad como la única alternativa posible a la carencia material. Se reconoce los salarios tan bajos de estas tareas en casa que no permiten regularizar su trabajo y se justifica asumiendo que solo queda una opción. Esta justificación se basa también en los pequeños gastos que se cubren con este dinero, estimulando el comercio y, por lo tanto, la economía.

Rocha habla en el documental del desarrollo económico de la mujer gracias a la industria textil. Cómo este trabajo le aporta independencia económica, valoración social y socialización. Ventajas que compensarían las posibles irregularidades. Es cierto que la ropa ha sido un medio emancipador para las mujeres desde hace décadas, pero no necesariamente vinculada a la industria. Muchas mujeres se han dedicado a la costura en el ámbito doméstico o moviéndose entre casas ajenas. La ropa ha sido, además, la única propiedad reconocida a quienes no podían poseer nada más. La investigadora Laura Edwards (2022) recoge una serie de casos legales donde la justicia estadounidense del siglo XIX reconoce el derecho de las mujeres y de los esclavos sobre su ropa, también la ropa del hogar (p. 19). En una época en la que los textiles eran todavía muy valiosos, este reconocimiento les permitía vender, intercambiar y comprar, en algunos casos literalmente, su libertad (p. 209).

A lo largo del documental, los argumentos de unos y otras se intercalan mostrando en cada momento las diferentes perspectivas y puntos de vista. El espectador debe decidir qué pensar a partir de estos testimonios y opiniones. Encontrar, si es posible, un punto de encuentro y hacer convivir sentimientos paradójicos. Por un lado, la explotación de estas mujeres, de su necesidad, por otro, el sentimiento de emancipación.

3.4. El sistema

Las experiencias personales dan cuenta de una estructura económica con luces y sombras. En momentos de crecimiento económico los talleres eran presionados para bajar los precios y pagar cada vez menos, haciendo imposible su mantenimiento. Además, el documental describe cómo se crea un monopolio textil dejando a la competencia sin recursos. La exclusividad exigida por Inditex a los talleres tuvo otras consecuencias que se mencionan pero en las que no se profundiza: otras empresas de menor tamaño se quedaron sin mano de obra. Un taller requiere inversión en espacio y en maquinaria, algo que empresas más modestas no se pueden permitir. Tampoco pueden deslocalizar la producción con la misma facilidad ni bajar los precios de las prendas que venden. La estrategia expansiva de Inditex no solo dejó sin trabajo a muchas costureras, también hizo más difícil la supervivencia de pequeñas empresas familiares, entre ellas Caramelo, cuyo fundador participa en el documental.

“Tan ben nos montou que tamén nos destruíu” dice una costurera. “Pan para naquel momento, fame para despois máis tarde”, añade otra. “Pero os que comeron, comeron”, dice una tercera.¹ Tras dos décadas de crecimiento, las pequeñas empresas, talleres y cooperativas fueron desapareciendo entre 2005 y 2015 hasta quedar solo unas pocas. Los puestos de trabajo destruidos no han sido sustituidos. Este es un problema al que se ha enfrentado toda Europa en diferentes sectores y durante varias décadas. La deslocalización de la mano de obra que llega con la globalización reduce las opciones de los más jóvenes y deja fuera del mercado a gente de mayor edad y experiencia. La globalización tiende al monopolio, favoreciendo solo a las empresas más grandes. En mitad de este debate habla por primera vez en *Fíos Fóra* el dueño del taller textil para compartir su visión sobre las dificultades de las pequeñas empresas.

¹ “Tan bien nos montó que también nos destruyó.” “Pan para aquel momento, hambre para después más tarde.” “Pero los que comieron, comieron.”

El discurso por parte de quien representa a los empresarios y los asesores se centra en conceptos como modernización, competitividad, flexibilidad e internacionalización. Se pone el foco en el pequeño tamaño de las empresas, ignorando o minimizando las vulneraciones de derechos laborales y dando a entender que la productividad de las costureras en Galicia es baja. Se defiende un sistema económico darwinista, con un mercado aparentemente libre donde las empresas incapaces de adaptarse, mueren.

En la parte final del documental vemos cómo muchos de los problemas del textil gallego se replican en las empresas de Marruecos. Allí, el 80% de las costureras son mujeres, ya que los empresarios las consideran menos propensas a la queja. No se respeta el salario mínimo ni la edad mínima necesaria. Las horas extras son obligatorias y se producen denuncias de abusos físicos y sexuales.

Lo que nos muestra *Fíos Fóra* va más allá de la industria textil. En el caso de Galicia, otros documentales han puesto su atención en las luchas de las mujeres obreras. *Doli, doli, doli... coas conserveiras. Rexistro de traballo* (Uqui Permui, 2011) parte de las grabaciones realizadas en 1989 por las trabajadoras de la conservera Orosa para registrar su lucha contra el cierre de la fábrica. El material fue recuperado años más tarde de los archivos del sindicato OTTS (Organización de Trabajadoras y Trabajadores del Salnés), restaurado y proyectado en 2009 para sus protagonistas. De esta experiencia surgen las entrevistas con varias de aquellas mujeres que rememoran sus experiencias 20 años después (Castelló, 2019, p. 100).

En el año 2020, Margarita Ledo realiza *Nación*, otro documental sobre la desindustrialización de Galicia contado a través de la lucha de las trabajadoras de la fábrica de cerámica Pontesa que echó el cierre en 2001. En este caso, la película combina los relatos de las obreras, con imágenes de archivo del conflicto y con la actuación de Mónica Caamaño y Mónica de Nut. A través de ellas recrea una visión poética de la vida de las mujeres, rompiendo en ocasiones la cuarta pared, interpelando al espectador.

En todos los documentales encontramos puntos comunes. Los hombres ocupan los puestos de mando, ellas los más precarios. Su sueldo y su trabajo se consideran complementos que se compaginan con el cuidado de la casa y de los hijos, incluso cuando están en huelga. Pero también hay diferencias, la más significativa es la desaparición silenciosa del textil. Esto queda reflejado también en lo formal. *Fíos Fóra* no puede trabajar con material de archivo porque este no existe. Todo se reconstruye a través de los relatos de las costureras e imágenes de un taller actual (F.3). La clandestinidad, la dispersión, el miedo y la falta de implantación sindical marcaron el destino de la industria.



F3. *Fíos Fóra*: *Historias de obreiras, entre costuras e patróns*, Illa Bufarda, 2015. © Amarante Setem, Illa Bufarda.

5. Conclusiones

Esta película supone un cambio de enfoque importante dentro de la tradición del documental de moda. Aunque comparte temática con documentales y reportajes que denuncian las condiciones de trabajo de las fábricas textiles, la manera en que se aproxima al tema es muy diferente. Lejos del espectáculo dramático de los *reality shows*, *Fíos Fóra* deja que las costureras cuenten su historia. Por esta razón, este documental está más cerca del trabajo de Ledo o Permy. Porque, aunque *Fíos Fóra* hace referencia a un sector y una región específica, todo lo que aquí sucede refleja un conflicto de largo alcance.

Como hemos visto al inicio de este artículo, el germen de las estructuras industriales actuales surge a finales del siglo XIX. Tanto en los primeros textos socialistas como en este documental vemos en acción los enfrentamientos de dos ideologías políticas y económicas dominantes en los últimos 150 años. La que defiende los intereses de las trabajadoras por un lado, y la que defiende los intereses de los empresarios por otro. La que se mueve por necesidad y con resignación, que espera compromisos y lealtades, que busca el bien común y la que busca maximizar beneficios en todo momento, sin ataduras ni contratos, cuya aportación social depende de la coyuntura y de la caridad.

Este artículo recoge también cómo la literatura, el cine y la prensa han trasladado la culpa del empresario al consumidor. Se reconocen las malas condiciones de los trabajadores, pero solo como medio para censurar a los compradores por sus excesos. Y esto sucede cuando las clases trabajadoras y las mujeres acceden a ese consumo, cuando las mujeres ganan cierta independencia económica y las clases populares participan del gasto conspicuo. Otra de las aportaciones relevantes de *Fíos Fóra* es que cambia esta dinámica para poner la mirada en el sistema y apelar a la responsabilidad de la clase empresarial y política. Y lo hace con un claro mensaje feminista de fondo, reivindicando el papel de la mujer y la costura en la economía y la sociedad.

6. Ficha técnica

Título original: *Fíos Fóra: Historias de obreiras, entre costuras e patróns.*

Dirección, guión y montaje: Illa Bufarda. **Producción:** Amarante Setem. **País:** España. **Año:** 2015. **Género:** Documental. **Duración:** 88 minutos.

7. Referencias

7.1. Referencias bibliográficas

- Alonso Logroño, M.P.; Rodríguez González R. (2005). Territorio en mutación: la industria textil-confección como factor de desarrollo local en Galicia. *Anales de Geografía*, 25. 137-162.
- Castelló Mayo, E. (2019). Filmar o traballo. En M. Ledo Andión (Coord.), *Para unha historia do cinema en lingua galega 2. A foresta e as árbores* (pp. 95-115). Galaxia.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. A. Machado Libros.
- Campbell, J. (2020). *El héroe de las mil caras*. Atalanta.
- Armstrong, D. (1983-1984). Wiseman's Model and the Documentary Project: Towards a Radical Film Practice. *Film Quarterly*, 37(2). 2-10.
- Edwards, L. (2022). *Only the clothes on her back: Clothing and the Hidden History of Power in the Nineteenth-Century United States* [e-book]. Oxford University Press.
- Flügel, J.C. (2015). *Psicología del vestido*. Melusina
- Godinho, P. (2017). Presas por um fio: costureiras de Verín, modalidades da produçãotêxtil local e trânsitos mundiais. En P. Tomé Martín (Ed.) *Reflexiones Rayanas vol 1* (pp. 103-125). Asociación de Antropología Castilla y León Michael Kenny.
- Greenberg, J. (1968-1969). Interview with Robert Aldrich. *Sight & Sound*, 38(1). 8-13.
- Harris, B. (2016). *Famine and Fashion: Needlewomen in the Nineteenth Century* [e-book]. Routledge.
- Hubert, P.G. (1894). Occupations for Women. En AA.VV. *The Woman's Book vol.1*. Charles Scribner's Sons, pp. 1-76.
- Khan, M. (2013, 27 de noviembre). Grandes historias 2013: el derrumbe en Bangladesh que sacudió la industria textil. *BBC News*. Recuperado de: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/12/131127_grandes_historias_2013_edificio_bangladesh_yv
- Lipovetsky, G. (2016). *De la ligereza* [e-book]. Anagrama.
- Martínez Barreiro, A. (1998). *Mirar y hacerse mirar: la moda en las sociedades modernas*. Tecnos.
- Mies, M. (2019). *Patriarcado y acumulación a escala mundial* [e-book]. Traficantes de Sueños.
- Miranda, J.A.; Roldán, A. (2021). Inditex y la ventaja competitiva de la *fast fashion* española, 1985-2019. *Dimensioni e Problemi della Ricerca Storica*, 2, 155-178.

- Otero González, U. (2021). *Domesticando cuerpos femeninos en el franquismo (1939-1975): la (re)modelación de la feminidad normativa y su encarnación sartorial en la transición de los cincuenta* [tesis doctoral]. Universidade de Santiago de Compostela.
- Pérez Pena, M. (2015, 13 noviembre). El modelo del textil gallego se reprodujo en otros países aprovechando situaciones de pobreza. *El Diario*. Recuperado de: https://www.eldiario.es/galicia/gallego-reprodujo-aprovechando-situaciones-pobreza_1_2406950.html
- Prada Rodríguez, J. (2022). Los talleres de costura para el Ejército sublevado en Galicia (1936-1939). *Historia Contemporánea*, 69, 545-576.
- Potter Webb, B. (1888). Pages from a Work Girl's Diary. *The Nineteenth Century*, 24(139). 301-314.
- Simmel, G. (2014). *Filosofía de la moda*. Casimiro.
- Veblen, T. (2010). *Teoría de la clase ociosa* [e-book]. Fondo de Cultura Económica.

7.2. Referencias filmográficas

- Abbott, G.; Donen, S. (dir.) (1957). *The Pajama Game*. Warner Bros.
- Akers, B. (dir.) (2016). *Alex James: Slowing Down Fast Fashion*. Chief Productions.
- Altman, R. (dir.) (1994). *Prêt-à-Porter*. Etalon Film, Miramax.
- Anderson, P. T. (dir.) (2017). *Phantom Thread*. Focus Features, Annapurna Pictures, Perfect World Pictures.
- Arregi, A.; Garaño, J.; Goenaga, J.M. (dirs.) (2024). *Cristóbal Balenciaga*. Disney+.
- Bacqué, R.; Have, J.; Pisani-Ferry, I. (creadores) (2024). *Becoming Karl Lagerfeld*. Disney+.
- Bava, M. (dir.) (1964). *6 donne per l'assassino*. Emmepi Cinematografica, Les Productions georges de Beauregard, Monachia Film.
- Bennet, C. (dir.) (1952). *It started in Paradise*. British Film-Makers.
- Conner, B. (dir.) (1966). *Breakaway*. Conner Family Trust.
- Cummings, I. (dir.) (1937). *Vogues of 1938*. Walter Wanger productions.
- Dieterle, W. (dir.) (1934). *Fashions of 1934*. Warner Bros.
- Gordon, M. (dir.) (1951). *I can get it for you wholesale*. Twentieth Century Fox.
- Gordy, B. (dir.) (1975). *Mahogany*. Motown Productions, Nikor Productions, Paramount Pictures.
- Greenaway, P. (dir.) (1981). *Zandra Rhodes*. Central Office of Information (COI)
- Illa Bufarda. (dir.) (2015). *Fíos Fóra*. Setem Amarante.

- Jain, R. (dir.) (2016). *Machines*. Jann Pictures, Pallas Film, IV Films
- Kessler, T. A. (prod.) (2024). *The New Look*. Apple Studios, Movistar+.
- Kleven, J. (dir.) (2014-2016). *Sweatshop*. Hacienda Film, APTV.
- Ledo, M. (dir.) (2020). *Nación*. Nós Productora Cinematográfica Galega S.L., Televisión de Galicia (TVG).
- Levan, E. (prod. dir.); Bishop, J. (dir. serie) (2008-2010). *Blood, Sweat & T-shirts*. Outright Distribution.
- Marquina, L. (dir.) (1954). *Alta Costura*. Cinesol, Asociación de Técnicos y Artistas (ATA).
- Morgan, A. (dir.) (2015). *The True Cost*. Life Is My Movie Entertainment Company, Untold Creative.
- Newson, J. (dir.) (1992). *The Look*. REX Features.
- Otero, M. (dir.) (2010). *Entre nos mains*. Archipel 33, Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), Centre Images.
- Permuy, U. (dir.) (2011). *Doli, doli, doli... Coas conserveiras. Rexistro de traballo*. SIC-laboratorio audiovisual, AGADIC.
- Prigent, L. (dir.) (2005). *Signé Chanel*. ARTE
- Schatzberg, J. (dir.) (1970). *Puzzle of a Downfall Child*. Jerrold Schatzberg Productions, Newman-Foreman Company, Universal Pictures.
- Scorsese, M. (dir.) (1990). *Made in Milan*. Emporio Armani.
- Sherman, V.; Aldrich, R. (dir.) (1957). *The Garment Jungle*. Columbia Pictures.
- Tejedor, O. (dir.) (2009). *Balenciaga, permanecer en lo efímero*. IDEM Producción Audiovisual, Pyramide Production.
- Wenders, W. (dir.) (1989). *Notebook on cities and clothes*. Centre Pompidou, Centre de Creations Industrielle, Road Movies.
- White, S. (prod.) (2021). *Halston*. Ryan Murphy Productions, Killer Films, Legendary Television.
- Wiseman, F. (dir.) (1980). *Model*. Zipporah Films.
- Wiseman, F. (dir.) (1983) *The Store*. Zipporah Films.