

Estirando el cordón: documental autobiográfico y vínculo materno en *Stories we tell*, *Hija*, *Amazona* y *Look at us now, mother!*

Stretching the cord: Autobiographical documentary and maternal bond in *Stories we tell*, *Hija*, *Amazona* and *Look at us now, mother!*

Amelia Meléndez Táboas

Universidad Nebrija de Madrid, España

amelende@nebrija.es

<http://orcid.org/0000-0003-0197-3448>

Resumen:

Este texto revisa los films *Historias que contamos* (2012, *Stories we tell*, Sarah Polley), *Hija* (2012, María Paz González), *Amazona* (2017, Clare Weistkopf) y *Retrato de mi madre* (2016, *Look at us now, mother!*, Gayle Kirschenbaum) desde los recursos y metodologías propios del documental autobiográfico, su entidad como investigación dentro del subtipo *documemoir*, desde las narrativas de los tipos de apego de la psicología social y desde su contribución para desactivar la idealización de la maternidad como mito patriarcal en conflicto con la heterogénea maternidad real. Estos ejemplos se sirven de la entrevista, las *home movies* reales o recreadas, la *road-movie*, el diario de viaje filmado demostrando su pertenencia a los subtipos participativo y reflexivo. Comparten la subjetividad, temporalidad personal y performatividad de las películas de memoria. La exhaustividad de su autobiografía próxima colaborativa les permite abordar el vínculo con su figura de apego de referencia, su madre, explicando los estilos de apego seguro e inseguro preocupado que han desarrollado en el trato con ellas. El subtipo *documemoir* demuestra ser así un contenedor adecuado para abordar la maternidad y liberarla de las narrativas estrechas patriarcales de su idealización heredada de la década de 1990 hacia relatos de maternidad real.

Abstract:

This text reviews the films *Historias que contamos* (2012, *Stories we tell*, Sarah Polley), *Hija* (2012, María Paz González), *Amazona* (2017, Clare Weistkopf) and *Retrato de mi madre* (2016, *Look at us now, mother!*, Gayle Kirschenbaum) from the resources and methodologies proper to the autobiographical documentary, its entity as research within the subtype *documemoir*, from the narratives of the types of attachment of social psychology and from its contribution to deactivate the idealization of motherhood as a patriarchal myth in conflict with the heterogeneous real motherhood. These examples make use of the interview, the real or recreated *home movies*, the *road-movie*, the filmed travel diary demonstrating their belonging to the participatory and reflexive subtypes. They share the subjectivity, personal temporality and performativity of memory films. The comprehensiveness of their collaborative proximal autobiography allows them to address the bond with their reference attachment figure, their mother, explaining the secure and insecure preoccupied attachment styles they have developed in dealing with them. The *documemoir* subtype thus proves to be a suitable container for addressing motherhood and freeing it from the narrow patriarchal narratives of its idealization inherited from the 1990s towards narratives of real motherhood.

Palabras clave:

Documental Autobiográfico; *Documemoir*; Apego; Maternidad.

Keywords:

Autobiographical documentary; *Documemoir*; Attachment; Maternity.

1. Introducción

Las mujeres documentalistas realizaron notorias aportaciones al documental autobiográfico desde los años 70 que evolucionó en los 80 a una autobiografía colectiva que destacó el valor universal de la indagación en la memoria familiar. Para ello emplearon metodologías propias de subtipos documentales como el participativo y el reflexivo, del diario de vida cinematográfico y el diario de viaje filmado. Realizaron un exhaustivo trabajo de etnografía doméstica, revisión de archivos y entrevistas a familiares que desembocó en una autobiografía próxima colaborativa (Eakin, 1999, p. 181).

El rigor en el acopio de información documental permitió hablar, a comienzos del siglo XXI, de un subtipo de documental autobiográfico llamado *documemoir*. Éste compartía la subjetividad, indiscernibilidad temporal y performatividad de las películas de memoria.

En estos ejemplos el *documemoir* se dirige a reconstruir la memoria del vínculo maternal. Las madres cobran protagonismo en las figuras de apego de estas hijas documentalistas, que construyeron con ellas un vínculo en la convivencia y el trato. La psicología social constató que esos vínculos contituyen narrativas que proporcionan sustrato a la narrativa personal autobiográfica.

En los *documemoir* *Stories we tell* (2012, Sarah Polley), *Hija* (2011, María Paz González), *Amazona* (2017, Clare Weistkopf) y *Look at us now, mother!* (2016, Gayle Kirschenbaum), esa autobiografía se narra desde la relación madre-hija. Estas películas de memorias revisan y actualizan la representación de la maternidad. Al desplazar el relato hacia el vínculo y sus estilos de apego (seguro y preocupado) se incluye la perspectiva materna, descuidada en la ficción y documental, y la maternidad como tema. Esa narración es necesaria para su confirmación identitaria como cineastas, como ejercicio terapéutico y contribuye a desmontar el mito materno (o *Mommy myth*) en favor de una maternidad real.

2. Marco teórico

El vínculo del género documental en sus primeras décadas de desarrollo y las ciencias sociales, periodismo y comunicación gubernamental convirtió en anatema el empleo del documental para la exploración subjetiva. En los inicios, hacia la década de 1920, según los seis subtipos elicitados por Bill Nichols predomina el documental poético y expositivo (Nichols, 2001, p. 99).

Esto cambió con la filmación en 16mm que dio paso en los años 50 a films de producción y consumo intrafamiliar. El acceso a las cámaras de grabación de video portátiles y la desconfianza creciente ante los medios oficiales estimularon su creación (Anderson, 2005). Nichols añade en 1960 los subtipos observacional y participativo. El documental desbordó la temática personal hacia la estética. Una sencilla elección de motivos por analogías permitía compartir el gozo íntimo de la gestación y posterior llegada al mundo de un hijo (*Window, water, baby moving*, Stan Brakhage, 1959) y el préstamo de la estructura del álbum familiar servía al diario filmado (*Walden: Diaries notes and sketches*, Jonas Mekas, 1969).

El modo participativo se mueve por un espíritu antropológico y echa mano del recurso de la entrevista. El producto final tiene cariz probatorio en edición continua, desarrollo de personajes y estructura narrativa (Nichols, 2001, pp. 122 y 126).

En los 70 la liberación femenina llegó al documental autobiográfico convencida de la dimensión política de la vida personal. El temprano *Un falso atardecer* (*Meshes of the afternoon*, Maya Deren, 1943) desdoblaba a la autora en sujeto pasivo y activo en clave surrealista para trasladar su miedo oculto a la pérdida de libertad dentro de la pareja (Mendoza, 2017, p. 47).

El autodocumental femenino de los años 70 proporcionó precedentes del desplazamiento hacia la propia vida de la directora, como ocurre en *Joyce at 34* (Joyce Chopra, 1972), *Nana, mom and Me* (Amalie Rothschild, 1974), *News from home* (Chantal Akerman, 1977) y *Daughter Rite* (Michelle Citron,

1978). Emplearon el metraje observacional, entrevistas y material de archivo en desorden cronológico y la voz en *off* de la propia documentalista.

En los años 80 el video replicó el diario secreto adolescente (*Living inside*, Sadie Benning, 1989). Se incorporó abiertamente el testimonio personal, así, Marilú Mallet adoptó las primeras formas narrativas empleadas por mujeres, la correspondencia y el diario personal, para reanudar su carrera bajo un discurso de mujer reconocible (*Journal inachevé, vision subjective de l'exil*, Marilu Mallet, 1982; Réalisatrices Équitables, 2016).

En esa década floreció la autobiografía colectiva que defendía la validez universal de la memoria familiar y se añadieron los subtipos del documental reflexivo y performativo. El documental performativo, con su expresidad subjetiva e intensidad emocional, cobró forma acabada en la década de 1990 (Nichols, 2001, p. 101).

En los 90 se llegó a lo que Paul John Eakin denominó autobiografía próxima colaborativa (*proximate collaborative autobiography*). El documentalista narra su vida en la narración de la vida de un otro cercano, del vínculo que les unía, preservando su autoría (Eakin, 1999, p. 181). Con frecuencia ese otro cercano era el progenitor, sea el padre (*Nobody's business*, Alan Berliner, 1994); la madre con alzheimer (*Complaints of a Dutiful daughter*, Deborah Hoffmann, 1994) o la madre cuya agonía urge el relato del pasado en común (*Night cries: a rural tragedy*, Tracey Moffatt, 1989). La autobiografía documental de los años 80 y 90 fue coetánea de un fenómeno de idealización de la maternidad analizado por Susan Douglas y Meredith Michaels bajo las expresiones *Mommy myth* o *new momism* (el mito materno, de la mamá o nueva mamitis) paralela a la demonización de maternidades deficitarias. Se creó una polaridad entre la Madre Perfecta y la Mala Madre (afroamericana, latina o blanca trabajadora) con arquetipos como las madres crack, abusadoras, negligentes y asesinas bien aquejadas del *Síndrome Medea* o adolescentes, llamadas *Prom Moms* (Douglas & Michaels, 2004).

A finales de los años 90 el documental autobiográfico, en cuanto que ejercicio mnemónico, se vinculó a las *películas de memoria* centradas en el hecho de recordar. Éstas presentaban una duplicidad temporal pasado-presente y como rasgos principales la subjetividad, indiscernibilidad temporal y performatividad. La subjetividad sitúa al personaje que recuerda en primer término. El tiempo es indiscernible porque no busca representar el pasado, sino actualizarlo conforme a una lógica vinculada a afectos. La performatividad deriva del acceso a la memoria dentro de una acción o proceso (Del Rincón, Torregrosa y Cuevas, 2017, pp.182-185). En estas películas se registra la presencia de la imagen-tiempo e imagen-cristal de Deleuze. En tanto que películas de memoria, estos documentales reactualizan el pasado en la imagen-tiempo por exploración de una de sus capas. Estos documentales ejemplifican la imagen-cristal en la fusión indiscernible entre la imagen virtual del pasado y la imagen presente (Deleuze, 1987, p. 149 y 173)

El siglo XXI trajo una variante dentro del documental autobiográfico que Jo Parnell definió con el término *documemoir*, extraído de la literatura, donde se crea una atmósfera en la que el autor habla de sí mismo y por sí mismo a través de su personaje. Se aproxima a la narrativa oral, cruza los límites de psicología, sociología, narrativa de supervivencia, trauma y testimonio (Parnell, 2014, p. 90). El *documemoir* se considera un método en desarrollo con rigor científico que representa la memoria poliédrica del pasado común, revisado desde personas significativas, lugares cruciales, objetos auténticos y documentos originales (Ding, 2014).

El *documemoir* permite aprovechar herramientas de análisis de la psicología social, donde en los años 60 Ainsworth designó los tres primeros tipos de lazo afectivo con la figura materna o *apego* (seguro, rechazante, preocupado) a los que Main y Salomón añadieron en 1986 el apego temeroso y que Sagrario Yárnoz define como:

seguro, que aúna una idea positiva de sí mismo y una idea positiva de los demás; *evitativo-rechazante*, con una idea positiva de sí mismo y una idea

negativa de los demás; *preocupado*, con una idea de sí negativa y positiva de los demás; y *evitativo-temeroso*, con una idea tanto del *self* como de los otros negativa. (Yárnoz, et al, 2001, p. 162)

Esta tipología se vinculó a los modelos para determinar los patrones sociales de los constructos personales de Kelly (1955). Los constructos socio-cognitivos aportados en 1988 por Malatesta y Wilson establecieron un mapa complejo de sesgos de conducta internalizados de padres a hijos que persistían como patrones de personalidad. En la década de los 90, Yárnoz y Páez determinaron que esos patrones, o modelos internos activos de conducta (teoría de Bowlby), podían ser diferenciados y reestructurados en edad adulta con nuevas experiencias (Yárnoz, Páez, 1994, p. 11).

3. Metodología

El elemento común y valioso a todos los ejemplos seleccionados es la temática de reconstrucción del vínculo madre-hija. En este texto se plantea su revisión en función de instrumentos y taxonomías que provienen tanto del análisis audio-visual como de la psicología social y su inserción dentro de la resignificación contemporánea de la maternidad.

El primer objetivo es observar qué rasgos se toman de los subtipos documentales participativo, reflexivo, diario de viaje filmado, diario de vida cinematográfico y, más en concreto, autobiográfico, autobiografía próxima colaborativa y película de memoria.

El segundo objetivo es abundar a través de estos ejemplos en un subtipo documental necesitado de estudio, el *documemoir*.

En tercer lugar, habida cuenta que el punto de partida autobiográfico de estos *documemoirs* es la relación madre-hija y su vínculo de apego, se recurre como vía de acceso de análisis de sus protagonistas y directoras a la taxonomía del apego proveniente de la psicología social.

El cuarto objetivo es interpretar la actualidad de estos films en un contexto social que demanda la revisión de la maternidad, desde la perspectiva de género y el compromiso político, frente al mito patriarcal de una única maternidad normativa.

Las hipótesis de partida respecto de los ejemplos analizados son que, en ellos, las cineastas proceden a una mixtura de subtipos documentales al servicio de una acción paralela que añade profundidad y sutilidad al ejercicio autobiográfico. El rigor recopilatorio de etnografía doméstica que estos ejemplos ilustran demuestra cómo el subtipo *documemoir* es un vehículo pertinente para trascender en su temática de lo subjetivo a lo universal. Estos trabajos incluyen la historia de un aprendizaje psicológico recibido de su figura de apego principal (su madre). Las narrativas personales que elaboran pueden ser coherentes, propias de un adulto seguro, o revelar un apego inseguro, bien sea rechazante, preocupado o temeroso.

Por último, cabe esperar que estos ejemplos sean aportaciones valiosas a la discusión sobre maternidades no-normativas y al acercamiento a un reflejo social más realista de la maternidad. Estos *documemoirs* parecen alinearse con la necesidad urgente que tienen las maternidades contemporáneas de desmontar el *Mommy myth* y de disolver los roles de género heteropatriarcales que las entorpecen.

4. Resultados

4.1. *Stories we tell* (2012, Sarah Polley)

Stories we tell es un relato autobiográfico que busca resolver una sospecha familiar, la paternidad biológica de su realizadora, y para ello reconstruye la vida amorosa de su madre y sus vínculos familiares. Sarah es la menor de los cinco hijos de la actriz canadiense y directora de casting Diane Polley. Creció en la familia formada con el actor británico Michael Polley y en contacto con dos hermanastros de su primer matrimonio con John Buchan, cuya custodia había perdido a raíz de un primer adulterio. Esa pérdida motivó su decisión

de ocultar a todos la identidad del padre biológico de Sarah. Muerta Diane, Sarah decidió conceder función de narrador a todos los que la conocieron. Sarah es consciente de que no se parece a su padre, pero también del parecido extremo con su madre y asume su rol al cuidar que esa familia reconstituida afronte la verdad, el duelo y el perdón.

En su *enquête* autobiográfica Sarah registra rasgos de diversos subtipos documentales. Construye una autobiografía próxima colaborativa a partir del texto literario dramatizado de Mike Polley, el padre que acompañó su crecimiento, su propio hilo narrativo como hija y, en menor medida, la lectura en voz *en off* de la correspondencia de su padre biológico Harry Gulkin. A esto se añade las narrativas de hermanos (incluida la nueva hermana que descubre), familia extensa y amistades. Ese ánimo antropológico exhaustivo es propio del subtipo participativo de Nichols (2001), de empleo frecuente para abordar momentos críticos. Este subtipo participativo permite aportar al auto-conocimiento de la autobiografía otras perspectivas desde la etnografía doméstica (Renov 1999, p. 141). Incluye la generación de nuevos documentos con carácter probatorio (Test de ADN), la recopilación de archivo familiar y la dimensión subjetiva que guía la reconstrucción de recuerdos con actores.

Como película de memoria *Stories we tell* presenta los rasgos de subjetividad al situar a la propia Polley en primer término interrogando, dando instrucciones y paso a la voz de otros. El segundo rasgo, la indiscernibilidad temporal, se evidencia en la despreocupación por la cronología temporal de las aportaciones subordinadas a una temporalidad afectiva donde el guión se conforma con la toma de decisiones de indagación del pasado materno. La performatividad de las películas de memoria atraviesa todo el film como proceso activo de recordar. En ese recordar se destacan grabaciones y fotos pasadas que reactualizan el pasado como imágenes-tiempo, explorando las capas que rodearon la concepción y nacimiento de Sarah. En su arriesgado debut en dirección y guion *Away from her* (2007) Polley mostró un recurso repetido en *Stories we tell*. Registró en imagen de calidad Super-8 el instante

crucial en que la protagonista propuso matrimonio a su esposo. Ese plano en *close-up* recurrente, se identifica con un plano de afecto al decir de Gilles Deleuze (Rodríguez, 2013, p. 110). En *Stories we tell* ese plano se inserta en una imagen-cristal de su madre interpretando en un casting el cover de jazz *Ain't Misbehaving* (1929). Esa imagen virtual del pasado se reitera y fusiona con imágenes del presente de su hija en un set de grabación.

Stories we tell es un *documemoir* que combina entrevistas a familiares y amigos maternos con grabaciones de su infancia en Super-8 y falsas *home movies vintage* con actores profesionales, correo electrónico en *voice over* y una narrativa conductora (Waites, 2015, p. 543). Las *home movies* añaden “montaje en la cámara [...], interacción entre realizador y actores-participantes [...]; planos generales; inestabilidad de la cámara, [...] predominio del rodaje en exteriores; y mínima construcción narrativa” (Cuevas, 2003, p. 130).

Trindade localiza cinco perspectivas: la historia, la investigación de la directora, la realización del film, el proceso de contar historias y una larga narrativa teórica, epistemológica y ontológica. La reconstrucción de actores, de idéntico peso que las *home movies*, es su rasgo más interesante (Trindade, 2018, pp. 32 y 36). Este recurso fue empleado en la segunda ola del feminismo por Michelle Citron en *Daughter Rite* (1978) que homenajeaba a *Nana, Mom and Me* (1974) de Amalie Rothschild. En los años 90 se falsifica material de archivo familiar para reconstruir vivencias sin documentar en *Halving the bones* (Ruth Ozeki Lounsbury, 1996) o *Persecución (Bontoc Eulogy)*, Marlon Fuentes, Bridget Yearian, 1995).

Polley comparte la voluntad revisionista de Citron, buscando en *home movies* el lenguaje no verbal que revelase lo que no contaban. En tanto que *documemoir*, *Stories we tell* crea el ambiente propicio para visitar el trauma de la pérdida prematura de la madre y la memoria poliédrica que resuelva sus misterios. Polley rechaza la idea del film como ejercicio terapéutico narcisista, pero es evidente que funciona como una terapia

familiar (Porton, 2013, p. 36). Su intervención en archivos familiares es un ejercicio de contramemoria. Repara lo desapercibido por la “autoridad hermenéutica previa” (los progenitores) con un contraarchivo, un “nuevo relato (autobiográfico) sobre la familia” (Veliz, 2019, p. 7).

Ese relato alternativo está sesgado por el vínculo de apego con la madre desaparecida y el padre que la educó. La reflexión sobre cómo contar determinados temas: la pérdida prematura de la madre, su infidelidad, parece tener un largo recorrido en su trayectoria profesional.

Sarah Polley (Toronto, 1979) pertenece a una familia actoral famosa en Canadá, fue actriz infantil de Disney y ‘Canada’s *sweetheart* televisiva. Luego fue musa de Isabel Coixet en *La vida secreta de las palabras* (2005), y en *Mi vida sin mí* (2003), donde encarnaba a una madre que muere dejando dos niñas huérfanas, es decir, interpretando la muerte de su madre cuando ella tenía 11 años. Su ópera prima absoluta en la dirección, *Away from her* (2006), adaptaba un relato de Alice Munro sobre la infidelidad de una esposa con Alzheimer con un amor de juventud. Su segunda ficción, *Coge este vals* (Take this waltz, 2011) fue atacada como apología del adulterio, por sus diálogos hiperrealistas que coincidieron con su divorcio del productor de cine David Wharney. A continuación, en *Stories we tell*, documenta la infidelidad de su madre en Montreal en la que fue concebida.

La preocupación por realizar una semblanza justa de los progenitores que acompañaron su crianza, la aceptación y gratitud hacia lo que fueron e hicieron son señales de un estilo de apego seguro, con visión positiva de sí y de sus padres, percibidos como benevolentes y cuidadosos. La identificación especular con su madre, por parecido físico y su doble condición de actriz y madre, explica su retrato múltiple como vía de redención pública.

Stories we tell aborda la necesaria revisión de la maternidad como constructo social. Diane Polley (entonces Buchan) fue la primera mujer en Canadá a quien se retiró por infidelidad la patria potestad de sus hijos. Esa experiencia de condena social le llevó a anteponer los intereses de su nueva hija sobre su

nuevo afecto por Gulkin, producto de la insatisfacción marital con Polley. La revelación de esa difícil elección precipitó el divorcio de todas sus hijas, que no deseaban replicar su infelicidad conyugal. Un tribunal la había juzgado madre incapaz y el *new momism* etiquetaba su desviación moral de madre egoísta, narcisista y negligente. Pero Diane Polley supo constituirse en un modelo de rol de madre de energía desbordante y alegría contagiosa entregada a la solidez de su unidad familiar. La revisión de su biografía a la luz de la autobiografía de Sarah aportó a su familia un capital de honestidad emocional que permitió dinámicas de relación más auténticas y un saldo positivo en la crisis de crecimiento creativo y personal de la cineasta.

4.2. *Hija* (2011, María Paz González)

La realizadora chilena María Paz González (Temuco, 1981) eligió el documental autobiográfico *Hija* para debutar en la dirección. La estructura de *road-movie* permite a su madre el reencuentro con los orígenes familiares perdidos, al ser dada en adopción, como prólogo al ansiado reencuentro con la hermana de la fue separada. La motivación de la directora es conocer a su padre y revisar la narrativa en torno a él que recibió de su madre.

La propia directora declaró su preocupación genérica:

Mi intención era trabajar una especie de *metamelodrama*, de tomar esos elementos estéticos de los cuentos de hadas, el tema con un puente y los cisnes, [...] no que hubiera una primera persona que hablara desde el drama o melodrama intrínseco, sino que lo mirara con cierta distancia y esa distancia fue planteada para ser construida en el guion y en el montaje (Pinto, 2012).

A ese metamelodrama se une el carácter festivo de la *road-movie* y el humor en el trato de ambas que alivia la carga del doble rol de directora y personaje. Ambas se identifican en ese común denominador de “hija” con carencias paternas que la madre sobrelleva con una estrategia ficcional de cuento de hadas y la hija con el rodaje del documental (Colectivo Miope, 2011).

María Paz González valoró, como Polley, llevar a su madre a un estudio de grabación para registrar su diálogo. El fracaso de esta estrategia proporcionó, en cambio, un sustrato nutricional alineado con solidez al *documemoir* y los rasgos que le emparentan con las películas de memoria. Primero la subjetividad, del que recuerda en primer término, sus vacilaciones y su exposición. Es la opción contraria a la tomada por Josephine Landertinger Forero, en la coproducción colombiano-portuguesa *Home, el país de la ilusión* (2016), que deja su narrativa personal y su persona fuera en la biografía de su madre, pese a las vivencias compartidas.

A diferencia del documental autobiográfico pionero en Chile, *Fragmentos de un diario inacabado* (Angelina Vásquez, 1983), aquí no se precisa la personificación vicaria del cuerpo ausente de la directora en otras voces o el empleo de la escritura como ortopedia textual (Donoso, 2018, p. 37). De hecho, su presencia es casi constante como agente y entrevistadora.

El segundo rasgo, la indiscernibilidad temporal, acompaña las decisiones de esa indagación, tomadas según una lógica afectiva. La performatividad de esta búsqueda incluye las expectativas incumplidas que la directora decide grabar igualmente. La escaleta en base a acciones evita de forma deliberada la *voz en off* y los intelectualismos meta-cinematográficos en favor de la sencillez y comprensión narrativas.

Hija comparte con los documentales autobiográficos chilenos de la generación postmemoria su revisión del trauma afectivo de los hijos por las decisiones paternas. La hija insta a su madre a “recordar, reflexionar sobre sus decisiones, reconsiderar sus motivaciones” (Llanos, 2016, p. 226) para que aflore su propia narrativa personal. La creación del ambiente que permita la revisión del trauma es un rasgo inequívoco del *documemoir*.

Hija se analizó a partir de los conceptos de experiencia y distanciamiento que Walter Benjamin emplea en el teatro de Bertolt Brecht y que incluyen otros conceptos: vivencia, ensoñación, *shock* y revelación (Tapia, 2014, p.7) María Paz González rechaza la ensoñación y la inmersión catárquica. Prefiere situar

mecanismos de distanciamiento que procuren al espectador el *shock* ante las revelaciones. Al filmar la búsqueda de la ficha de su padre en el registro permite al espectador ser testigo de cómo ella le pone cara por primera vez. Su madre no conservaba fotos suyas y esa pobreza de documentos probatorios debe compensarse con metraje observacional y la performatividad del film. Su padre participa por el audio de las llamadas telefónicas, un mecanismo *pars pro toto* que sustituye el encuentro (vivencia) imposible. El espectador asiste al dolor de la directora ante el oportunismo del padre, más interesado en una compensación económica que en conocerla. Se llega así al corazón del trauma: la ausencia paterna coincide con el drama social del ‘huacho chileno’, una pervivencia en las clases bajas del rol del conquistador que no reconocía sus hijos con indígenas. Otro mecanismo de distanciamiento es la “pobreza de la tramoya” que salpica la enunciación con indicaciones sobre escenas, planificación y guion (Tapia, 2014, pp. 46 y 48).

Ella y su madre van construyendo una autobiografía próxima colaborativa en los diálogos en el coche, hoteles y bares de carretera. El *documemoir* autobiográfico le pone a resguardo de la sospecha de manipulación del relato de otro en el tema sensible del “huacho”. Ambas relatan su propia historia, aportan una visión cotidiana menos hollada que la política y la reflexión identitaria comprende la fantasía que evita la victimización.

La totalidad de metraje de *Hija* funciona como un diario de viaje filmado, subtipo recurrente en las narraciones de desarraigo y retorno a una Arcadia perdida que, en este caso, es el vínculo de apego tejido con la madre. Es un apego inseguro preocupado con matices de dependencia, simbiosis emocional, pese a la distancia que la hija pone con los rasgos de la madre. La documentalista experimenta resentimiento ante esa fantasía de padre creada por la madre para ocultar su inconsistencia y abandono. La idealización del padre y la tristeza al confrontar su ruindad le permiten valorar la relación con su madre. El documental empatiza con esa maternidad sin apoyos, que afronta ese estigma del “huacho”, de la falta de reconocimiento.

4.3. *Amazona* (2017, Clare Weistkopf)

Amazona es una documental autobiográfico que responde a una motivación: que su directora Clare Weistkopf entienda por qué su madre los abandonó a su hermano y a ella en edad infantil. Reconstruye la vida de su madre Valerie desde que llegó a Colombia como una adolescente inglesa casada con Alberto, un abogado colombiano. Valería había vivido la libertad londinense y no se amolda en 14 años a la comunidad rural y machista de Armero. Al irse, su marido le retira la custodia de sus dos primeras hijas. Vuelve a Inglaterra, conecta con la comunidad *hippie* de Tulla en County Clare, Irlanda, donde conoce a James, padre de la documentalista y de su hermano Diego. Regresan a Colombia y prueban un año a cambiar su vida trashumante de artesanos por la pintura, pero solo se venden las obras de Valerie y James se deprime. Al separarse, James se va con los hijos a Bogotá, pero los descuida con una vida laboral de viajes constantes. Ese doble abandono es el trauma que el subtipo del *documemoir* le permite visitar. La humildad elegida de la vida de Valerie hace que solo se conserven unos fragmentos de *home movies* en una visita a su familia inglesa. Esta carestía documental se compensa con una autobiografía próxima colaborativa en entrevista-careo de la directora y su madre y unas breves aportaciones del hermano en una laboriosa rememoración de la itinerante vida familiar.

De nuevo el *documemoir* registra los rasgos de las películas de memoria, la subjetividad en la elección de las piezas del puzle que restaura la historia familiar y su narrativa que enjuicia y valora al recordar. La temporalidad indiscernible del comienzo está organizada de forma concéntrica en torno a episodios de gran carga emocional. Al final del film, la documentalista se adhiere al tipo participativo de etnografía doméstica en el registro diacrónico de la convivencia restaurada con su madre, de la que recibe sabiduría telúrica y el decantado de su visión de terapia personal.

Aunque no lo declare así, al igual que en el ilustre precedente de *Nana, mom and me* (1974) de Amalie Rothschild, su propio proyecto de maternidad es la

chispa que alimenta su trabajo con la conexión de la experiencia, de algo que se conoce de forma íntima. En ambos trabajos el proyecto inicial se prolongó en búsqueda de respuestas y sin orillar conflictos propios de las tensiones de la relación madre-hija (Erens, 1975, pp. 14-15).

El reproche se dirige hacia su nefasto nomadismo y a una imagen-tiempo concreta de sus once años, esa capa del pasado en que su madre les abandonó para internarse en la selva con su nueva pareja Miguel, para olvidar así la prematura muerte de su hija mayor Carolina, también documentalista. Una vivencia similar relata la ficción *Mamá está en la peluquería* (*Maman est chez le coiffeur*, Léa Pool, 2008). En ella, una madre infeliz en su matrimonio suspende sus obligaciones de cuidado hasta afianzarse en una nueva vida. Idéntica suspensión de cuidado registra la aspirante a escritora de la cinta georgiana *Scary Mother* (*Sashishi deda*, Ana Urushadze, 2017).

Esa suspensión de cuidado supone un doble abandono para Clare que, aunque prohijada por su hermanastra Liliana, asumió de forma ineficaz el rol de madre con su hermano menor Diego que cayó víctima de la droga. Eso explica el estilo de apego inseguro preocupado que ha desarrollado. Evalúa como negativa la crianza de su madre y le preocupa cómo ésta afectará a su próxima maternidad. Ama y admira a esa madre libre que vive en la reserva biológica de Tanimboca y que le presentó a su marido Nicolás Van Hemelryck, su productor cinematográfico en ese viaje al trauma. Pero experimenta resentimiento y desea una disculpa por las consecuencias que sus decisiones vitales acarrearón en sus hijos. Plantea una confrontación similar a *Child of the commune* (*Communekind*, Maroesja Perizonius, 2004). Ni su madre Valerie, ni su hermano Diego, creen que hubiera sido mejor tener una *Perfect Mom*. Weistkopf finaliza esa abreacción, o proceso de liberarse psíquicamente del trauma de su abandono infantil al revivirlo y verbalizarlo, con una resolución agridulce.

4.4. *Look at us now, mother!* (2016, Gayle Kirschenbaum)

El argumento de *Look at us now, mother!* (2016) se resume en el ajuste de cuentas vital de la directora con el maltrato recibido de su madre Mildred. Esta autobiografía recurre primero al subtipo documental participativo que expone la rutina vital de su madre septuagenaria en Boca Ratón, al sur de Florida. Con ánimo probatorio, la sigue al gimnasio y al salón de belleza registrando su obsesión por la apariencia. Recoge testimonios de sus amistades que la describen como inagotable, “efervescente” y sin pelos en la lengua. Añade entrevistas con parientes que dan testimonio de su niñez y aportan fotos. Aborda su autobiografía próxima colaborativa con el testimonio de sus hermanos varones sobre su infancia y adolescencia. Fotos y *home movies* apoyan sus testimonios que confirman el maltrato psicológico sufrido por Gayle por parte de su progenitora que atacaba su pretendida fealdad con humillaciones y menosprecio por sus elecciones de ropa y afectos. Afectos como su perro Chelsea, protagonista de *A dog's life: a dogumentary* (Gayle Kirschenbaum, 2004), que trataba su dificultad para el compromiso emocional de pareja (Altschiller, 2005, p. 181).

El documental aquí tratado se reseñaba con un título emblemático del auge del mito materno, *Queridísima mamá* (Mommie dearest, Frank Perry, 1981), drama biográfico basado en las memorias de Christina Crawford publicadas en 1978, a la muerte de Joan Crawford, su maltratadora madre adoptiva (Gerrie, 2015).

Este diario de viaje filmado contiene los rasgos comunes a las películas de memoria y el *documemoir*. La subjetividad de la omnipresente perspectiva de la documentalista impone una temporalidad personal guiada por episodios de gran carga afectiva. Entre ellos están unas imágenes-cristal de rechazo o vergüenza, como la humillación en la fiesta de vecinos, con el relleno del bikini que su madre le obligaba a llevar flotando en la piscina a la vista de todos. Otro ejemplo es narrado con voz en *off* que actualiza, como imagen-tiempo, el episodio en que su madre arrojó el contenido de su

armario por la ventana. La rememoración, por último, demanda la performatividad de entregarse a un proceso de recabado y reproducción de recuerdos.

Este *documemoir* logra crear el ambiente de resignificación del trauma, con una Mildred complacida del protagonismo que le destina su hija, cuya terapia psicoanalítica deriva en terapia propia. Su obsesión narcisista por la apariiencia suponía una alerta de madre desviada para el *new momism*. Pero esa fijación estaba ligada al deseo de asimilación a la población norteamericana triunfante común a los judíos coetáneos que le impelía a despreciar la nariz semítica de su hija, su pelo crespo y a buscarle una boda ventajosa. Su fallida imposición lleva al distanciamiento. A eso se suma el apego inseguro evitativo-rechazante, dominado de una idea positiva de sí y negativa de los demás, resultado de la desatención de una madre volcada en la supervivencia familiar y la desconexión emocional de un padre depresivo y suicida que llevó a Mildred a desconectar de sus emociones. La voluntad de perdón de Gayle es acorde con un estilo de apego inseguro ambivalente-preocupado que considera a los padres benevolentes y punitivos, sostiene una idea negativa de sí y positiva de los demás, valora las relaciones de apego y se preocupa en exceso de la familia. La autodefinition de Gayle es opuesta a los rasgos de la madre y sus síntomas depresivos motivan la terapia psicológica. Gayle se identifica, en cambio, con las figuras masculinas, tanto sus hermanos, como sobre todo ese padre que creció bajo el rechazo paterno por lo mismo: decepcionar la expectativa de género al nacer. Con este *documemoir*-terapia resignifica la relación con su madre. Esta se convierte, a la muerte de su perro, en su vínculo de apego principal. La apreciación de ese vínculo como vivencia irreplicable comparte la intensidad del registro de los últimos días con su madre de Chantal Akerman (*No home movie*, 2015). La superación del trauma le permitió a Gayle iniciar carrera de conferenciante bajo el lema “No more drama with mama”.

5. Discusión

El documental autobiográfico ha servido a las directoras examinadas para debutar tras la cámara o en la dirección documental y superar crisis de transición a la maternidad o la edad madura. Sarah Polley colectivizó la reedición del duelo por la temprana muerte de su madre y revisó las construcciones sociales del binomio madre-esposa infiel en la contención de su extensa y bien cohesionada familia. González resignificó la relación con su madre desde su común condición de ‘huachas’. Gayle Kirschenbaum y Clara Weistkopf retoman la convivencia con ellas, pero es Kirschenbaum quien logra de su progenitora un mayor compromiso con su bienestar psicológico y una resolución del trauma más satisfactoria. El uso del documental autobiográfico, *documemoir* y película de memoria, se presenta como necesario a todas las autoras para abordar el tema de la maternidad desde una perspectiva que revalida el lema de los años sesenta ‘lo personal es político’. Al universalizar vivencias particulares de la maternidad, ponen de relieve que continúa siendo una opción vital que sitúa a la mujer, invariablemente, en conflicto con su destino individual. La forma de resolver ese conflicto determina la construcción de personalidad de su proge.

La politización y subyugación sociales de la conducta materna la ha llevado a debate en otras obras no ficcionales de gran complejidad audiovisual como *Mater Amatísima. Imaginarios y discursos sobre la maternidad en tiempos de cambio* (María Ruido, 2017) que emplea filmación propia, *home movies*, *found footage* documental, fragmentos de cine o noticias del juicio mediático a Rosario Porto. En ellas, se describe un espacio de la maternidad ambivalente, nido y trampa, donde se negocia el vínculo de apego y la posterior separación madre-hija. La monstruosidad de esa *Mater amatísima*, de resistente pregnancy social, y su exceso de emocionalidad, se observa con más facilidad en el espacio doméstico donde se naturaliza y que los medios han contribuido a idealizar (Araüna y Quílez, 2021: 115).

Estos retratos denuncian la falta de apoyo de estas madres en sus decisiones sobre maternidad. Esa precariedad chocaba con los estándares de exigencia del *new momism* o mito materno. Dos de ellas sufrieron la pérdida de la custodia de sus hijos y fueron declaradas públicamente fracasos maternos.

La revisión de estas maternidades no normativas cobra vigencia en estos últimos años donde han proliferado en las redes sociales, dentro de la cuarta ola feminista, movimientos contestatarios respecto de la maternidad heteropatriarcal. Laura Baena comenzó en 2014 con la cuenta de twitter @malasmadres la comunidad emocional 3.0. de El Club de Malas Madres que representa hoy a más de un millón de madres. Estos movimientos tratan de desmontar el mito maternal exponiendo sus aspectos silenciados, el condicionamiento de un parto experimentado con mayor dolor del necesario, como hace Myleine Guiard-Schmid, que invoca a diosas obscenas como la griega Baubo para reclamar el derecho de la mujer madre al placer en *Histoires d'entrejambes* (Guiard-Schmid, 2020).

Se señaló con acierto que la proliferación discursiva de maternidades alternativas a las heteronormativas responde a una realidad social que visibiliza sexualidades disidentes y procura cambios legales que contemplen los cambios de roles de género y las nuevas configuraciones familiares (Rodríguez & Cingolani, 2018: 130).

Por otro lado, al respecto de la cuarta parte de las mujeres nacidas en los años 70 que no serán madres, se habla de generación NoMo, término acuñado por Jody Day (2016) que participa del documental *[m]otherhood* (2018). En él, Inés Peris Mestre y Laura García Andreu indagan en los condicionantes sociales del lenguaje, las representaciones visuales, los vaivenes históricos de la libertad de las mujeres respecto de su maternidad o el instinto maternal denunciado como mito por la filósofa Elisabeth Badinter (Peris y García, 2018). Su estructura alrededor de la poeta y comedianta Kate Fox contiene el testimonio de maternidades arrepentidas, que lamentan las

limitaciones sociales, como la fotógrafa alemana Sarah Fischer, autora *The Mother Bliss Lie: Regretting Motherhood* (2016) o la socióloga Orna Doth.

Todas las documentalistas citadas operan como “advocate change agents” al denunciar la opresión de los discursos y construcciones ideológicas (French, 2019: 17).

6. Conclusiones

El presente trabajo ha permitido distinguir en estos ejemplos una mayoritaria adscripción al subtipo participativo que realiza etnografía doméstica de acopio documental y recurre a la entrevista hasta llegar a la autobiografía próxima colaborativa. Incluye rasgos del subtipo reflexivo al reconstruir *home movies* con actores o recurrir a estrategias ficcionales como el meta-melodrama. Por añadidura, en la medida que desarrollan y profundizan en el subtipo del *documemoir*, se reafirma la tendencia a la mixtura de subtipos documentales para construir una acción al servicio de la reflexión introspectiva necesaria al documental autobiográfico. El *documemoir* permite reconstruir el género documental bajo el propósito de una memoria personal feminista, extendiendo la genealogía de *Daughter Rite*, de los films de reconstrucción en términos de B. Ruby Rich que aprovecharon en su beneficio recursos de documentales probatorios y de los films de correspondencia (Mayer, 2011: 15). La pertinencia del *documemoir* para la autobiografía se demuestra en su capacidad para abarcar comunicaciones en *voice over*, narrativa en voz en *off*; la subjetividad, indiscernibilidad temporal y el carácter procesual de la performatividad de las películas de memoria que explota la *road-movie* y el diario de viaje filmado. En algunos casos, la relación con el pasado reactualizado se traduce en imágenes-tiempo e imágenes-cristal o planos de afecto. Este amplio abanico de recursos evidencia la rica complejidad del subtipo *documemoir*.

Los ejemplos seleccionados son documentales acerca del vínculo de apego madre-hija. La trasposición de una taxonomía de la psicología social a la

narrativa filmológica resulta esclarecedora de los matices posibles en la representación filmica de ese vínculo. Su propia narrativa personal y la de su maternidad aparecen sesgadas por las emociones que esa figura materna evoca. La empatía hacia esa maternidad depende del saldo evaluativo de la propia vida y es más frecuente en el apego seguro (Polley) y algo más costoso en el estilo ambivalente preocupado (González, Weistkopf y Kirschbaum).

Los *documemoirs* analizados responden a la necesidad esgrimida dentro de la cuarta ola feminista y la sociedad contemporánea de desmontar el *Mommy myth* construido a finales del siglo XX. Las directoras rehabilitan las madres consideradas desviadas de la norma o delincuentes que retratan. Al señalar la falta de apoyo social que experimentaron, reclaman la autonomía de la experiencia de una maternidad real libre de idealizaciones patriarcales.

Referencias bibliográficas

- Altschiller, D. (2005). A dog's Life: a Dogumentary review. *Library Journal*, 130 (20), 181-2.
- Anderson, C. (2005) Autobiography and documentary. En I. Aitken. *Encyclopedia of Documentary Film*. Ciudad: Routledge. <http://cw.routledge.com/ref/documentary/autobiography.html>
- Araüna, N.; Quílez, L. (2021). Prácticas feministas en el cine documental español contemporáneo. Reflexiones a partir del análisis de *La casa de mi padre* (Francina Verdés, 2014) y *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018). *Arte, Individuo y Sociedad*, 33 (1), 105-119. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/67516>
- Colectivo Miope (2011). *Entrevista a María Paz González. HIJA o "todos desde O'Higgins"*. *CineChile Enciclopedia del Cine Chileno*. Recuperado de: <http://cinechile.cl/entrevistas/entrevista-a-maria-paz-gonzalez-hija-o-todos-desde-ohiggins/>
- Cuevas, E. (2003). Imágenes familiares: del cine doméstico al diario cinematográfico. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 45, 128-140.
- Day, J. (2016). *Living the Life Unexpected*. Bluebird.

- Ding, L. (2014). *Some conceptual concerns in producing Ancestors in the Americas*. Center for Educational Telecommunications. Recuperada de: <http://www.cetel.org/docu.html>
- Del Rincón, M. Torregrosa, M. Cuevas, E. (2017) La representación fílmica de la memoria personal: las películas de memoria. *ZER*, 22 (42), pp. 175-188. DOI: 10.1387/zer.17842
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine II*. Barcelona. Paidós
- Donoso, C. (2018). Estrategias del desexilio: la marca de los objetos en la construcción de un relato común, *Estudios Avanzados*, 28, pp. 34-55. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/152676>
- Douglas, S. J. Michaels, M. W. (2004) *The Mommy myth. The Idealization of Motherhood and how it has undermined women*. New York. Free Press. Edición de Kindle.
- Eakin, P. J. (1999). *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca: Cornell University Press.
- Erens, P. (1975). Making and Distributing Nana, Mom and me. *Feminist Art Journal*. Vol, 4 (2). Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/pdf/community.28036291.pdf>
- French, L. (2019). Women documentary filmmakers as transnational 'advocate change agents'. *Interdisciplina*, 7 (17), 15-29. <http://dx.doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2019.17.67536>
- Gerrie, A. (15 de noviembre de 2015). Gayle Kirschenbaum: Filmmaker tells of life with the mother from hell. *Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/gayle-kirschenbaum-filmmaker-behind-documentary-look-us-now-mother-why-she-made-film-about-growing-abusive-parent-a6735201.html>
- Landertinger, J. (2016) *Home, el país de la ilusión*. Colombia-Portugal: Josephine Landertinger, Pedro Neves, Edward Poveda, Tomás Poveda, Solangel Rios.
- Lejeune, P. (2008). Cine y Autobiografía, problemas de vocabulario. En Martín Gutiérrez, G. (ed). *Cineastas frente al espejo*. (pp. 13-26). Madrid: T&B Ediciones.
- Llanos, B. (2016) Políticas del afecto y memoria política en el documental de la segunda generación de Argentina y Chile, *Nuestra América*, 10 (15), 221-229. DOI: 10.47195/PM16
- Malatesta, C.Z. & Wilson, A (1988) Emotion cognition interaction in personality development: A discrete emotions functionally analysis. *British journal of social Psychology*, 27, 91-112. DOI: 10.1111/j.2044-8309.1988.tb00807.x

- Mayer, S (2011). Cambiar el mundo, film a film. En Mayer, S. y Oroz, E (dirs. ed.) *Lo personal es político: feminismo y documental. Una compilación de ensayos sobre documental y feminismo*. Pamplona: Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía – Gobierno de Navarra, pp. 12-42.
- Mendoza, D. Y. (2017) Cine Experimental y Documental Personal: Directores y Directoras que resignifican su yo a través del Cine. *Wimblu*, 12 (2), 43-65. <http://dx.doi.org/10.15517/wl.v12i2.31489>.
- Merás, L. (2021). El vínculo mortal. La relación madre-hija en Quién te cantará (Carlos Vermut, 2018). *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 22. 373-396. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.vi22.11736>
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington. Indiana University Press.
- Pinto, I. (2012). Entrevista a María Paz González, *La Fuga*, 13. Recuperado de: <http://2016.lafuga.cl/entrevista-a-maria-paz-gonzalez/521>
- Porton, R. (2013) Family Viewing. An interview with Sarah Polley. *Cineaste*, Summer 2013, 36-40. Recuperado de. https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/sites.stedwards.edu/dist/d/1568/files/2013/11/StoriesWeTell_Interview-1-1byux8n.pdf
- Réalisatrices Équitables. (2016). Les dames du Doc. Marilú Mallet. *Dames des Vues*. Recuperado de: <https://realisatrices-equitables.com/dames-des-vues/realisatrice/marilu-mallet/>
- Renov, M. (1999). Domestic Ethnography and the Construction of the ‘Other’ Self. En Renov, M. & Gaines, J. *Collecting Visible Evidence*. (pp. 140-155). Minneapolis: University of Minnesota Press,
- Rodriguez Agüero, E. & Cingolani, M. (2018). Relatos disidentes sobre experiencias de maternidad. Una lectura desde el punto de vista feminista de las escrituras en primera persona que circulan en plataformas digitales. Los casos de: “Mamá Mala” y “Las dos mamis, activismo virtual”, *Estudos em Comunicação*, 27 (1), 127-141. DOI: 10.20287/ec.n27.v1.a08
- Tapia, N. (2014). *Experiencia y distanciamiento, según Benjamin, en el documental autobiográfico Hija*. TFG Univ. Chile. Facultad de Artes. Recuperado de: https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/116843/tesinana_talie.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Trindade, P.H. (2018). (Auto) biografía e *performance* em *Stories we tell* (2012) de Sarah Polley. *Doc On-line*, Septiembre 2018 (24), 29-41. DOI: 10.20287/doc.d24.dt02
- Vásquez, A. (1983) *Fragmentos de un diario inacabado* [Película] Finlandia: Coproducción Finlandia-Chile.

- Veliz, M. (2019) El documental autobiográfico. Intervenciones sobre el archivo familiar. *Arkadin*, 8, e002, 1-8. DOI: 10.24215/2525085Xe002
- Waites, K. J. (2015) Sara Polley's *documemoir* *Stories we tell*: the refracted subject, *Biography*, 38 (4), 543-555. DOI: 10.1353/bio.2016.0004.
- Yárnoz, S.; Alonso-Arbiol, I.; Plazaola, M.; Sáinz de Murieta, L. (2001) Apego en adultos y percepción de los otros. *Anales de Psicología*, 17 (2), 159-170. Recuperado de: <https://revistas.um.es/analesps/article/view/28711>
- Yárnoz, S., & Páez, D. (1994). Los modelos internos activos en la autoevaluación, la evaluación de las relaciones afectivas y el procesamiento de la información. *Boletín de Psicología*, 42, 1-21.

Referencias filmográficas

- Akerman, Ch. (1977) *News from home* [Película]. Bélgica: Coproducción Bélgica-Francia-Alemania del Oeste (RFA); UNITE 3, Paradise Films, Institut National de l'Audiovisuel.
- Akerman, Ch. (2015) *No home movie* [Película]. Bélgica-Alemania: Liaison Cinématographique, Paradise Films.
- Benning, S. (1989). *Living inside* [Película]. EE.UU: Sadie Benning.
- Berliner, A. (1994). *Nobody's business* [Película]. EE.UU: Cine-Matrix, Independent Television Service.
- Brakhage, S. (1959). *Window, water, baby moving* [Película]. EE.UU: Stan Brakhage.
- Citron, M. (1978). *Daughter Rite* [Película]. EE.UU: Iris Films.
- Coixet, I. (2005). *La vida secreta de las palabras* [Película]. España: El Deseo, Mediapro.
- Coixet, I. (2003) *Mi vida sin mí* [Película]. España-Canadá: El Deseo, Milestone Entertainment, Antena 3 Televisión, Vía Digital.
- Chopra, J. (1972). *Joyce at 34* [Película]. EE.UU: Phoenix Films.
- Deren, M. Hammid, A. (1943) *Meshes of the afternoon* [Película]. EE.UU: Maya Deren Experimental Films.
- Fuentes, M.; Yearian, B. (1995). *Bontoc Eulogy* [Película]. EEUU: Marlon Fuentes.
- González, M.P. (2011). *Hija* [Película]. Chile: Maria una vez. Blume (Chile), Panchito Films (Chile), Carapulkra Films (Perú).
- Guiard-Schmid, M. (2020). *Histoires d'entrebambes* [Película]. Francia-Bélgica: Folle allure & Ateliers Graphoui.

- Hoffmann, D. (1994). *Complaints of a Dutiful daughter* [Película]. EE.UU: Jan Miller Corran & Deborah Hoffmann.
- Kirschenbaum, G. (2004). *A dog's life: a dogumentary* [Película]. EE. UU. Gayle Kirschenbaum.
- Kirschenbaum, G. (2016). *Look at us now, mother!* [Película]. EEUU: Kirschenbaum Productions.
- Mallet, M. (1982) *Journal inachevé, vision subjective de l'exil* [Película]. Canadá: Coproducción Canadá-Chile.
- Mekas, J. (1969) *Walden: Diaries notes and sketches* [Película]. EE.UU: Filmmakers Distribution Center.
- Moffatt, T. (1990) *Night cries: a rural tragedy* [Película]. Australia: The Australian Film Commission.
- Ozeki, R.L. Ozeki, R. (1996) *Halving the bones*. [Película]. Japón: Sara Diamond.
- Perizonius, M., (2004). *Communekind* [Película]. Holanda: Lemming Film Nederlandse Christelijke Radio-Vereniging (NCRV)
- Peris, I. y García, L. (2018). *[m]otherhood*. [Película]. España: Suica Films.
- Perry, F. (1981). *Mommie dearest* [Película]. EE. UU: Paramount Pictures.
- Polley, S. (2007) *Away from her* [Película]. Canadá: Foundry Films, The Film Farm, Capri Releasing, HanWay Films, Echo Lake Productions.
- Polley, S. (2011) *Take this waltz* [Película]. Canadá: Joe's Daughter, Astral Media, The Harold Greenberg Fund.
- Polley, S. (2012). *Stories we tell* [Película]. Canadá: National Film Board of Canada.
- Pool, L. (2008). *Maman est chez le coiffeur* [Película]. Canadá: Equinoxe Films.
- Rothschild, A. (1974) *Nana, mom and Me* [Película]. EE.UU: Amalie R. Rothchild.
- Ruido, M. (2017) *Mater Amatísima. Imaginarios y discursos sobre la maternidad en tiempos de cambio*. [Película]. España: Fundación BBVA.
- Urushadze, A. (2017). *Scary Mother* [Película]. Georgia: Artizm.
- Weistkopf, C. (2017) *Amazona* [Película]. Colombia: Nicolas Van Hemelryck. Clare Weistkopf.