CÁTEDRA +media

Pilar Carrera y Carmen Ciller (eds.)

MATERNIDADES

POLÍTICAS DE LA REPRESENTACIÓN

Directora de la colección: Pilar Carrera

1.ª edición, 2021

Ilustración de cubierta: Iñaki Saiz Roiz

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Las autoras, 2021
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2021
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 6.443-2021
I.S.B.N.: 978-84-376-4280-2
Printed in Spain

Maternidad e Insumisión

Margarita Ledo Andión

Duras se refirió a dar a luz como la gran culpabilidad de abandonar al bebé en su salida a la vida. Por eso señala como primer signo el grito de dolor, ese no querer. Y ella, que siempre lo recuerda todo, recuerda con gozo sentir la risa de su hijo y, con arrebato, sentir que esa risa se la lleva el viento. No, no lo tomemos como un recurso literario. Es la necesaria consciencia de la separación y de la pérdida lo que se nos está contando. Y es desde la separación y la pérdida como entraremos en la relación madre-hija e intentaremos anotar ciertos vínculos secretos que mantienen latente el deseo de insumisión.

Porque observó como singulares los casos de mujeres, Freud pudo anticipar la separación entre maternidad y feminidad, entre sexualidad femenina y procreación, señalan en la presentación de una de sus rúbricas las organizadoras de las jornadas *Femmes en Psychanalyse*[1] para llegar hasta

[1] Es el tema a debate que convoca la cuarenta y nueve edición de las jornadas de l'École de la Cause Freudienne, Paris, 17-18 de noviembre de 2019. Véanse en https://www.femmesenpsychanalise.com las secciones «Madre donna» y «Ravage et ravissement».

la tecno-estructura contemporánea que, finalmente, permite engendrar sin recurrir al falo, y constatar aquella «evaporación del padre» que enunciara Lacan. Así, a través de esa doble subjetivación, una marcada por el deber que dicta la cultura, la otra por el placer de ser o no ser, pensar la maternidad exige tomar posición, rodear tópicos, abandonar el estigma de la pieza que falta.

Buscamos esas pequeñas e incesantes transgresiones en torno a la expectativa de parir como final feliz de una aventura irrepetible, como ese instante en el que la misión para la que estamos programadas se materializa. Son actos apenas visibles pero que quizás nos indiquen el lugar en que un velo oculta otra variante de las formas de servidumbre y de control en la que la trampa de la biología vehicula la realidad del patriarcado, su ideología, su poder y un modelo civilizatorio en crisis, tal vez. Ojalá.

El vómito, los antojos, toda una serie de extrañas y rutinarias manifestaciones balizan el rechazo a la preñez al tiempo que se transforman en síntomas de desasosiego y en un modo de contradecir el tan traído y llevado «instinto maternal». Pero que, hasta la segunda ola del feminismo, no nos atrevimos a verbalizar y a teorizar. Lo hizo, recopilando su experiencia propia de niña y adolescente, primero, de activista y amante, después, Simone de Beauvoir en el segundo volumen de *El segundo sexo* (1949), con un capítulo en el que va describiendo y ejemplificando, bajo el peso de múltiples factores, actitudes variables además de tipos de madre (la invasora, la devota-masoquista, la narcisista, la dominadora, el sadismo caprichoso de la que quiere por

encima de todo que su hija sea un genio, etc.), para cuestionar el tal rol como vocación natural y para hacernos pensar a propósito de la maternidad como nuestro inapelable destino fisiológico.

Porque, como valor incorporado desde la noche de los tiempos —y hago memoria de una frase repetida por no pocas feministas de los setenta—, subinterpretando y dándole la vuelta al mensaje simoniano de que uno de los aspectos del programa consiste en encerrar a la mujer en su maternidad, en negarle el derecho a la singularidad: «Ella engendra en la totalidad de su cuerpo, no en la singularidad de su existencia» (Beauvoir, 1949, 158), parir era lo único que nadie podía hacer por ti, un cambio de estado al que no te deberías negar, una experiencia que rozaría lo sublime.

Siempre aquella sonrisa

En esos mismos felices setenta, Iona Wieder realiza un filme, *Accouche* (1977), en el que las prácticas más degradantes (abusos, mutilaciones, reconstrucción del himen), lo que ahora nombramos como «violencia obstétrica», a la par que el índice elevado de mortalidad al parir, además de señalar con el dedo el escaso valor que la sociedad le otorga a la mujer, nos hace reparar en esa forma impuesta como modo de dar a luz, el cuerpo en cruz, *à merci*, a merced, entregada al abismo, sin capacidad de reacción, exclama una de las protagonistas de la película. Ahora, en 2020,

cineastas como Sergei Dvortsevoy nos acercan al significado preciso de aquella otra reflexión, la de Simone de Beauvoir, con un filme, *Ayka* (2018), en el que la precariedad, la indefensión, la reducción de la persona a su «muerte social» te revuelve las tripas. De Ayka, emigrante ilegal desde Cazaquistán a Moscú, nace un bebé-consecuencia de una violación, que primero abandona en la maternidad y luego entrega en pago de la deuda que contrajera con una mafia de su lugar de origen. El sueño de Ayka era montar un pequeño taller de costura en Moscú. El abandono y la venta del bebé son, en ambos casos, un acto de insumisión a la regla y, sobre todo, un ejercicio de transgresión del cacareado «instinto» que solo se quiebra en la escena final, cuando solloza al dar de mamar por única y última vez a la criatura. El pan de la esclavitud más radical atraviesa todo el edificio neoliberal en descomposición. Y, con él, hace trizas la idea de maternidad que cada nicho del sistema —el familiar, el educacional, el afectivo, el profesional— se encargó de tatuar.

Separándonos de este *déjà vu,* nos adentramos en esa arena movediza de la relación madre-hija: odio y exigencia, exceso y defecto, apego atávico y urgencia en la separación; nos tambaleamos en los intersticios de un espacio que simultanea carencia y sobredosis, dificultad de expresión e irrupción del grito, borrado y emergencia, a través de su construcción en obras que activan una modalidad-fuente de la escritura femenina: la autoficción.

Este viaje a pie lo articulamos entre foto, cine y literatura; en cómo las Thompson —en un particular excurso—

devienen heroínas por un acto de justicia sobre lo abyecto; en cómo Michelle Citron se adentra en sus referentes autobiográficos con *Daugther Rite* (1978); en cómo la Duras adolescente observa a su madre en *L'amant* (1984), o con su hermano en la obra de teatro *L'Éden Cinéma* (primera representación en 1977).

Son ellas, estas obras, las que nos acercan a situaciones marcadas por la fragilidad económica y emocional, la negación del deseo, el rol del espejo en el que una hija se debe mirar, el indefinible plus de «sustancia» que esta espera de la madre, la transferencia de episodios sicóticos junto a la obsesión con el qué dirán, el miedo a quedarse sola y a sentir que la complejidad de la condición de madre necesita convertirse en materia literaria o cinematográfica para hacerse ver, hacerse querer y detestar, hacerse comprender en su dolorosa condena reproductiva, arriesgarse a ensayar una y otra vez actos insumisos. Aunque sean efímeros.

Insumisión ante su propia historia en la madre que «autoriza» a su hija la película que, a través de la «ficción necesaria», se adentra en aquello de lo que nunca se habla. Y la figura tenebrosa de la madre-guardián del hogar, programada para callar y para servir, hasta el punto de mantener oculto todo lo que pasa en casa. Mater fidelísima a su papel de esposa que consiente los abusos y la tortura de puertas adentro, que vulnera todos y cada uno de los derechos de su prole y borra el cacareado instinto para defender lo de toda la vida: la obediencia debida al marido. Y demostrarlo en esas fotos con las niñas mostrando siempre aquella sonrisa.

> Buceando en la memoria a la búsqueda de imágenes de la familia, siempre nos detenemos en lo mismo: un cumpleaños, una boda, una fiesta de hace mucho tiempo. O tal vez en una nebulosa escena sagrada de la Virgen María con su hijo, la congregación solemne de pastores alrededor de una cuna improvisada o una reunión inesperada de reyes (Williams, 1994, 12 [T. de la A.]).

En 1994 Naciones Unidas invita a celebrar el año internacional de la familia y en la Barbican Art Gallery Val Williams, Carol Brown y Brigitte Lardinois seleccionan una serie de materiales de la última década para una exposición fotográfica conmemorativa: *Who's Looking at the Family?*

Organizada en secciones que beben de los últimos proyectos de un gran número de autores del nuevo documentalismo, entre los que encontramos nombres como Paul Reas, Martin Parr, Bruce Gilden, Thomas Ruff, etc., y algunas autoras posmodernas, como Ouka Lele, el efecto-*shock* se produce al final de la contemplación rutinaria, con disposición de fotos modelo «sala de estar», de un álbum casero, de esos que aparecen en los mercadillos al aire libre y que conocemos como fotografía encontrada. Son imágenes que no parecen pertenecer a nadie. Excepto cuando se trata de investigar en la vida de una familia, los Thompson,

a partir de un suceso excepcional : en la primavera de 1988, las hermanas June y Hilda, a sus treinta y tantos años, matan a tiros a Tommy, su padre.

Pero volvamos a la sala de exposiciones con el retrato de las pulcras cabecitas de June y Hilda a los seis y a los cuatro años, la *snapshot* de Hilda y June posando con su perro Beauty, con las dos niñas Thompson y su conejito-mascota and *so on* para, al final, ver el lugar del crimen, la polaroid, la foto que constata. Y no puedes sino, o eso fue lo que a mí me aconteció, recomenzar, volver a mirar y al salir adquirir el *best-seller, Murder in the Heart,* de Alexandra Artley. La jueza del caso las absolvió. Ellas, June y Hilda, habían sufrido a lo largo de sus vidas más de lo que pueda significar cualquier condena, argumentó. Su padre —con el silencio cómplice de Mrs. Hilda Thompson— había abusado violentamente de ellas, de niñas a adultas, un día tras otro.

Cuenta Alexandra Artley que, a causa del estado de fascinación y desasosiego que estas imágenes le producían, tardó en ponerse a trabajar con el álbum familiar, con unas fotos escrupulosamente organizadas en sobres blancos y rotuladas por June Thompson. «Durante mucho tiempo —comenta—, no quise acercarme a estas fotografías y la razón consistía en que las niñas no solo parecían absolutamente normales, sino que ellas podrían haber sido yo o mis amigas a esa misma edad».

Y más adelante Artley (1993, 139-240) nos sitúa ante esta verdad escalofriante: «Para mí, siempre desconfiada en relación a la apariencia visual como un modo de conocer la

verdad, estas fotografías familiares tan convencionales confirmaban que una puede sonreír y sonreír y ser una víctima».

La verdad de la ficción

> Tanto en el tema como en el tratamiento que le da Citron hay belleza porque a medida que se va haciendo más personal es más político. La complejidad formal de la película viene de la mano de la complejidad del tema (Feuer, 1980, 12-13 [T. de la A.]).

«Me parezco a mi madre y no tengo nada que ver con ella», exclama Michelle Citron, la autora de un filme en primera persona con la voz como un insistente elemento disruptivo, *Daugther Rite,* construido con referencias autobiográficas, interviniendo la materialidad de las películas caseras para darnos a entender el sentido de lo que no se ve en ellas, elaborando escenas ficcionales en estilo documental con dos personajes, Maggie y Stephanie, en las que densifica un sinfín de entrevistas sobre las relaciones madre-hija.

Esta madre que lee las cartas y los diarios de sus hijas, que les indica cómo deben vestir, que cuida e invade, es la madre que corta en seco a la hija de quince años cuando le va a contar que el hombre que ahora tiene por pareja la forzó o que no le pregunta por qué pone un candado en su cuarto.

Esta voz que acusa y se distancia de lo que vemos es el hilo discursivo que nos conduce a la necesidad de dejar la

madre atrás, un punto clave en el feminismo de los setenta desde el que Citron se expresa. Siguiendo a la autora, comenta Marta Pérez Pereiro (2019, 200), «ao presentar a imaxe como un pasado selectivo ideal, as home movies anuncian o que está ausente e son, ao tempo, actos de auto-revelación, de auto-engano e de asunción propia».

Tanto por la dificultad de entrar en los asuntos que aborda como por el modo de formalizar esta obra cinematográfica, *Daugther Rite* es una visita obligada. Como lo es la compilación de materiales, de entrevistas, que la autora realiza y que se inscriben en un proceso de varios años hasta llegar a la experiencia de la visita de Michelle a su madre para darle a leer el guion mientras se plantea cuestiones de autocensura o de relatos embellecidos que hacen de la cobardía una heroína, mientras mamá va leyendo el manuscrito a lo largo de tres noches, con su silencio, sus medidos y escasos comentarios cuando lee la ficción como real, con la lágrima que no deja escapar:

> «Cómo se te ocurren esas cosas?», pregunta la madre.
> «Al leer libros. Al hablar con la gente».
> «Resulta confuso».
> A la defensiva, la hija suelta, «estoy tratando de hacer muchas cosas, mamá [...]. Explorar la línea entre ficción y experiencia vivida. En el estrecho margen entre ambas es donde la verdad respira».
> «Cariño, eso es terriblemente intelectual».
>
> (Citron, 1999, 19 [T. de la A.]).

Porque si el filme se esfuerza en exhibir su construcción, su marchamo de obra, para nosotras, espectadoras, esa madre que cuida y camina con las niñas de la mano hacia la cámara mientras *dada* las filma es cada una de las madres en su preciso y ritualizado papel. Porque nuestra percepción, que se activa desde la cultura patriarcal y quiere resquebrajarla, ve a esas dos niñas como la evidencia del relato de los abusos que en la cocina, mientras preparan una ensalada, nos trasladan Maggie y Stephanie. Porque la contradicción —de sentimientos, de actitud, de idea de felicidad— ente madre e hija es lo que nos permite comprender y no dejar de respirar. Sentir que, en algún momento impreciso, emerge la verdad de lo real.

De hijas a madres

> El ruido de la ciudad resulta tan próximo, tan cercano, que se oye su roce contra la madera de las persianas. Se oye como si atravesaran la habitación. Acaricio su cuerpo en ese ruido, en ese paso. El mar, la inmensidad que se recoge, se aleja, vuelve.
>
> Le había pedido que lo hiciera otra vez y otra. Que me lo hiciera. Lo había hecho. Lo había hecho en la untuosidad de la sangre. Y, en efecto, había sido hasta morir. Y ha sido para morirse (Duras, 1984, 25).

Analizadas como trilogía, con la madre como núcleo organizador de la trama y como objeto permanente de observación por parte de la hija, desde *Un Barrage contre le*

Pacifique (1950) o *L'Éden Cinéma,* representada por primera vez en 1977, y hasta *L'Amant* (1984), la escritura durasiana suele leerse a través de figuras de estilo que pasan por el engarce de diferentes temporalidades, por la voz que describe, por el lenguaje abrupto como señal de eterna frustración, por la ausencia/presencia de nombre propio para los personajes que, en no pocas ocasiones, circulan de una obra a otra y, por fin, por la elipsis. La elipsis. La elipsis. Que es, tal vez, la mejor identificación del acto de recordar, de narrarse, de sobrepasar la quiebra, de volver atrás.

Incorporar determinadas marcas que deja la experiencia del mundo en la construcción —paulatina o por corte— de la subjetividad es lo que realiza la autora a lo largo del tiempo, para ir liberando hacia la escritura lo que permanece latente, opaco, por veces olvidado, mientras hace de ese olvido otro modo de recuerdo. Es lo que Marguerite Duras denomina un giro hacia la sinceridad, hacia relatar lo que mantuvo oculto de esa adolescencia con mamá como su preciado material.

En ellas, en determinadas actitudes y acciones se manifiesta el ir y venir que conlleva el esfuerzo de sobrevivencia, el temor a los efectos de la deshonra en la madre que no quiere saber, que hace la vista gorda, porque lo que persigue es «casar» a su hija; una madre en desequilibrio permanente, que día tras día transgrede sus obligaciones: indolente, desesperanzada y fuerte a la vez, pasiva u obcecada, empeñada de manera incesante a causa de las deudas de juego de su hijo mayor, su *chichí,* y reafirmada en la idea

de asesinar a los funcionarios del catastro colonial que le arruinaron la vida, que traen la muerte al campesinado del hermoso valle del Mekong.

Cada uno de los títulos mencionados parten del mismo origen: la Indochina colonial, racista, desigual, en la que la madre gasta todo lo que va ahorrando pieza a pieza, como maestra primero, y como pianista en las sesiones del cine Edén, para adquirir tierra y ponerla a producir. La corrupción, una de las caras del capitalismo, son esos funcionarios de la administración que le venden un lugar en el que el Pacífico arrasa cada temporada la cosecha. Y ella, la niña y sus dos hermanos, forman parte de esa madre calificada como aterradora/devastadora en su violencia llevada al límite, que convence a los campesinos instalados en la miseria de que una presa puede derrotar al Pacífico y traer la abundancia, la salud, una escuela..., una madre melancólica siempre, que la hija mima ocultándole lo que no quiere conocer mientras observa cómo deriva hacia la rabia, la indignación, la confrontación con el océano, la alienación, el agotamiento absoluto, el bucle de la locura de la sin razón, como forma latente de resistencia, como amenaza permanente.

Esa madre que presiente que su hija de quince años y medio empieza a vivir su propia sexualidad, que sospecha unas veces y otras no quiere saber, que la deja vestirse así, de modo estrafalario, para ir al instituto porque en ese desierto que no cesa de tierra salada está la pobreza, porque le queda esa pequeña que «crece y que quizás un día sabrá cómo traer dinero a casa. Por eso, ella no lo sabe, la

madre permite a su hija salir vestida de niña prostituta» (Duras, 1984, 16).

Juro que no pasó nada

Al comienzo del filme de Dominique Auvrey *Marguerite telle qu'en elle-même* (2002), el hijo de la Duras le pregunta por qué, ella que escribió sobre todas las formas de amor, nunca lo hizo sobre el amor maternal. La madre le replica que ella, en sus libros, habló mucho del amor maternal, de ese amor calamitoso que no cesa nunca, de ese amor incondicional, al abrigo de todo y contra el que no hay nada que hacer. Puedes hacer lo que sea —le dice—, matar, ser un sátiro, ser un criminal, que te amaría igual.

¿Cómo se engarza esta afirmación con el personaje de múltiples aristas que la hija, Suzanne, y el hijo, Joseph, le van explicando a las espectadoras de teatro en *El cine Edén?*

¿Cómo entender esta escena, minuciosamente descrita en *O amante?* ¿Es solo el temor de la madre a que su hija no se case y no pase a formar parte de la sociedad?

> En sus crisis, mi madre se arroja encima de mí, me encierra en la habitación, me pega puñetazos, me abofetea, me desnuda, se me acerca, huele mi cuerpo, mi ropa, dice que encuentra el perfume del chino, llega más lejos, mira si encuentra manchas sospechosas en la ropa y aúlla, la ciudad entera podría oírla, que su hija es una prostituta, que va a echarla fuera de casa, que desea verla reventar y que nadie querrá saber

nada más de ella, que está deshonrada, una perra vale más. Y llora preguntando qué puede hacer sino echarla fuera de casa para que no la infeste.

Detrás de las paredes de la habitación cerrada, el hermano.

El hermano contesta a la madre, le dice que tiene motivos para pegar a la niña, su voz es sigilosa, íntima, mimosa, le dice que es preciso saber la verdad, a no importa qué precio, es preciso saberla para evitar que esa chiquilla se pierda, para evitar que la madre se desespere. La madre golpea con todas sus fuerzas. El hermano pequeño grita a la madre que la deje en paz. Va al jardín, se esconde, tiene miedo de que me mate, tiene miedo, siempre tiene miedo de ese desconocido, nuestro hermano mayor. El miedo del hermano pequeño calma a mi madre. Llora por el desastre de su vida, su hija deshonrada. Lloro con ella. Miento. Juro por mi vida que nada ha ocurrido (Duras, 1984, 32).

De lo programado y lo vivido, en ese espacio mórbido las cosas acontecen casi siempre a la inversa. La madre quiere que la niña haga matemáticas y ella quiso ser escritora. La repudia en el tú a tú pero la defiende con vehemencia y adoración ante la directora del colegio, porque le gusta que les guste a todos. Se enorgullece de su rebeldía y, al mismo tiempo, deplora la deshonra, esa forma mayor de rebeldía. Tiene predilección por aquel hijo mayor que le roba y le hace asumir sus deudas, que lleva la pobreza hasta la ruina; fascinación por ese delincuente que ama a pesar de todo, que no puede dejar de amar,

del que siempre dice que es el más inteligente de sus hijos, que si él quisiera..., un sentimiento que le transfiere a ella, a su hija, que lo repite ahora, cuando ya es Marguerite Duras.

Con ella, con esa hija, también vivió algún momento de intimidad, contradictorio como toda su relación, en la que una y otra eran el espejo. Vio en su dedo el diamante delator y comenta que le recuerda un solitario que le regaló su primer novio. El señor Oscuro, matiza la niña. Ríen. Se quedan mirando la una a la otra. Cuando la madre le habla «con mucho amor» es para decirle que bien sabe que se acabó, que en la colonia nunca se podrá casar. Le pregunta si les gusta y la niña dice que sí, que a pesar de todo les gusta.

De lo vivido sin programar se nos pone en la boca el conflicto sin nombre —Lacan nos lo aproxima como *ravage* y/o *ravissement,* devastador por un lado, tal vez arrebatado a un tiempo, siempre violento— entre madre e hija y, sobre todo, con un *être à trois* que en la obra de la Duras es Mr. Jo, otras veces Joseph, el hermano mayor.

Ser a tres, que tan bien conocemos cuando se convierte en acontecimiento, aun sin leer los *Seminarios:* ¿recuerdan a Hildegard? ¿y, más cerca, el caso Asunta, la niña que llegó a Compostela desde la China, adoptada por una abogada y un periodista? Los dos cumplen condena acusados de envenenarla paulatinamente y darle muerte cuando transita de la pubertad a la adolescencia. Rosario Porto se suicidó el 19 de noviembre de 2020 en la prisión de Brieva. Entre las conjeturas, los psicólogos de urgencia

hablaron del conflicto materno con la hija que crece, del computador paterno con dudosas sesiones fotográficas de la niña, una niña sabia que más de una vez contó que la estaban aniquilando, que sobraba.

Es con esta formulación, desde la dialéctica materialista, con la que la escritora Marguerite Duras abre el espectro de la distorsión sobre la maternidad programada e introduce el desafecto a la falta de futuro y a la norma, más el sufrimiento, la indignación que no cesa y que repunta sobre esa hija como sadismo caprichoso y como devoción masoquista.

Carne de mi carne

Rogamos que estén atentos a lo que vamos a comunicarles sobre ella, nos dice el personaje de Suzanne sobre el escenario. Se representa *El cine Edén*. La madre es un objeto silente a la que hija e hijo, el personaje de Joseph, tocan, abrazan, se hunden en su cuerpo. Nunca tendrá la palabra sobre sí misma, indican las acotaciones, es una madre «desencarnada» insisten las estudiosas.

Joseph: Nos llevaba con ella al Edén.
Dormíamos en almohadones alrededor del piano.

(Música.)

Nunca pudo separarse de sus hijos, la madre. Dondequiera que fuese.
Ella nos llevaba aferrados a su cuerpo.

SUZANNE: Sin Dios, la madre.
Sin dueño.
Sin medidas. Sin límites, tanto en el dolor que recogía por todas partes como en el amor por el mundo.

(Duras, 2008, 13-14).

La historia, con algunas variantes, es la misma, pero la forma y el modo de mirar al objeto «madre» varía. La ternura se muda en desesperanza, el pan de la pérdida en inacción. La madre, observa Suzanne, quiere quedarse sola. Y en su monólogo, la hija recoge la necesidad de olvidar a la madre, esa demente, de liberarse del amor que sentimos por ella.

> Quiere volver a empezar. Vender a sus hijos, volver a empezar. Quiere vencer la injusticia, la madre, la injusticia fundamental que rige la historia de los pobres del mundo. Todavía (Duras, 2008, 82-83).

Y con temporalidades en bucle, organizadas como fragmentos de recuerdos que determinan el significado, vamos de hechos futuros al pasado, del pasado a este momento, cuando la madre muere entre el ruido del viento del Pacífico, cuando sus ojos están «colmados de una sombra violeta, tierna. Su boca... Sus manos. Sus manos de campesina del Norte... sus manos». La voz fuera de campo de la hija nos va entregando el retrato de esa madre que iba al fotógrafo con sus hijos para comprobar que crecían y para enseñárselos a la familia. Otra necesaria ficción.

Artley, Alexandra, *Murder in the Heart A True-life Psychological Thriller,* Londres, Hamish Hamilton, 1993.

Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe,* vol. 2, París, Gallimard, 1949 [traducción en castellano, Madrid, Cátedra, 2017].

Citron, Michelle, *Home Movies and Other Necessary Fictions,* Minneapolis, University of Minesota Press, 1999.

Duras, Marguerite, *El amante,* trad. de Ana M.ª Moix, Barcelona, Tusquets, 1984.

— *El cine Edén,* trad. de Silvio Mattoni, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2008.

Feuer, Jane, «Daugther Rite: Living With Our Pain, and Love», *Jump Cut,* núm. 23, octubre de 1980.

Pérez Pereiro, Marta, «Filmar a tribo», en Margarita Ledo Andión (coord.), *Para unha historia do cinema en lingua galega,* vol. 2: *A foresta e as árbores,* Vigo, Galaxia, 2019.

Williams, Val, «Who *is* Looking at the Family?», en *Who's Looking at the Family?,* Londres, Barbican Art Gallery, 1994.