

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

Maternidades autobiográficas en el cine documental colombiano

Valeria Urán Sierra

Tutora: Alicia del Rosario Ortega Caicedo

Quito, 2026

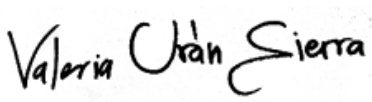
Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Valeria Urán Sierra, autora del trabajo intitulado “Maternidades autobiográficas en el cine documental colombiano” mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación, mención en Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 24 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

26 de marzo de 2026

Firma: 

Resumen

Esta tesis aborda el problema sobre cómo la maternidad, históricamente configura como un mandato social, una institución patriarcal y una experiencia homogénea ligada al instinto maternal, es presentada y resignificada en el cine documental contemporáneo. La investigación parte de la pregunta central: ¿De qué manera el cine documental autobiográfico dirigido por mujeres en Colombia construye narrativas sobre maternidad? para responder a ella, analizo tres películas colombianas: *Amazona* (2016), *Clara, retrato de una mujer ausente* (2022) y *Ana Rosa* (2022). La metodología que empleé para realizar el análisis se titula Red Conceptual de la Acción (RCA), basada en la hermenéutica de Paul Ricoeur, que permite examinar las acciones, motivaciones y diálogos entre madres e hijos en los filmes, complementada con entrevistas a las directoras para profundizar en sus decisiones autorales.

Uno de los hallazgos más destacados es que estos documentales no buscan establecer un juicio sobre la buena y la mala madre, sino que exploran la relación madre e hija como un espacio de tensión, ambivalencia y búsqueda personal. La investigación concluye que el cine documental autobiográfico se convierte en un dispositivo afectivo y político que permite a las cineastas reconstruir genealogías femeninas fragmentadas, reconciliarse con la figura materna y consigo mismas, y cuestionar los imaginarios tradicionales. De este modo, las películas desplazan el debate sobre la maternidad del terreno del mandato natural al de la experiencia vivida, abriendo nuevas preguntas sobre el cuidado, el deseo y la memoria en contextos de diversidad y disidencia.

Palabras clave: Cine documental autobiográfico, maternidad, relación madre-hija, narrativas visuales

A mí madre y a mi abuela Rosalba, y en memoria de mis abuelas Rosadeli, Pastora,
Maringracia y María Ramos. Todas marías y rosas.

Agradecimientos

Agradezco profundamente a los amigos y las amigas, también al amor, quienes me sostuvieron en todos los momentos de furia y ansiedad. Escribí porque ustedes me leyeron.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero: Amazona: <i>ecografía</i> visual y narrativa de hija y <i>mujer-madre</i>	23
1. Maternidad nómada: narrativa visual y corporalidades.....	23
2. La hija habla a la madre: autobiografía fílmica.....	33
2.1. De directora y protagonista: la voz de la hija y su cámara	36
2.2. El viaje de la madre	43
2.3. La selva amazónica y la cabaña de Valerie	45
3. Hacer una película sobre mi mamá	47
Capítulo segundo: Clara: maternidad disidente y crianza homoparental	53
1. Tuve dos mamás: Clara y Libia.....	53
1.1. El matricidio de Clara.....	61
1.2. El mito de la madre y su instinto maternal	63
2. Maternidad disidente y su monstruosidad	66
2.1. Madres lesbianas y crianza homoparental	69
2.2. La culpa de las mujeres madre	73
3. Hacer una película sobre mis mamás.....	75
Capítulo tercero: En la intimidad de Ana Rosa: corporalidades cautivas y silenciadas. 81	
1. El mito familiar y el silencio de los hombres	81
2. La lobotomía como tecnología de castigo y control.....	91
3. Una película sobre mi abuela.....	97
Conclusiones.....	103
Obras citadas.....	109
Anexos.....	115
Anexo 1: Matriz de análisis: Red conceptual de la acción (RCA)	115

Introducción

¿Qué decir de la maternidad? ¿De la de mi madre y de la de todas? No sé, nunca he gestado, parido y cuidado de alguien. Las experiencias que conozco de cerca son una mezcla de contradicción y ambivalencia. Unas son deseadas, otras parecen producto del mismísimo azar. Pero en algún punto, todas parecen reducirse al caos, el llano, el dolor corporal y los reproches. Todas las mujeres sabemos de sobra que la maternidad es un abismo. Algunas nos acercamos tímidamente. Simulamos. Huimos. Pero, hay quienes simplemente se arrojan al vacío. Se sujetan al cuerpo de sus cachorros y sobreviven. Otras se agarran de lo que sea y también sobreviven.

Desde hace varios años, la maternidad se ha convertido en tema recurrente en mis conversaciones, es decir, las maternidades, en suma. Pero, en el último año, tratando de desenredar esa gran madeja de cuidados, vínculos y afectos, decidí detenerme por un momento en la relación que tiene la madre con su hija, en particular sobre lo que tiene para decir la hija de la maternidad de su madre. Mi interés por los vínculos filiales entre mujeres y la maternidad se despertó hace seis años, durante la pandemia. Me sumé a un grupo de WhatsApp para mujeres: el objetivo de ese escenario era acompañarnos las unas a las otras en medio del confinamiento. Varias mujeres estábamos siendo víctimas de violencia intrafamiliar y de género. Un día cualquiera, muy tarde en la noche, llegó un video de una mujer joven denunciando que le habían quitado a su bebé en el hospital porque, al parecer, había nacido en medio de un *parto ilegal*. A medida que avanzaba el video, comprendí que el personal médico en Colombia no está a favor del parto en casa porque considera que no es seguro y hay un alto riesgo de que la madre o su bebé fallezcan.¹ Así que esa fue la razón para retener a su hija. *Necesitaban* examinarla, saber si se encontraba en buen estado de salud.

¹ El parto en casa y atendido por parteras solo está permitido dentro de las comunidades indígenas y afros por su tradición cultural. Sin embargo, pese a que la partería urbana y campesina aún no han sido reconocidas por el Estado colombiano, hay regiones del país en las que se le práctica, ya que hay mujeres que por temor a ser víctimas de violencias obstétrica deciden parir en casa con el apoyo de mujeres que se han formado en partería dentro de comunidades indígenas y negras, o fuera del país, principalmente en países como Alemania, donde la partería hace parte de su sistema de salud occidental. También es importante señalar que, la partería en Colombia fue reconocida por la Unesco como patrimonio cultural inmaterial en 2023. Ver más: <https://www.cancilleria.gov.co/newsroom/news/parteria-conocimientos-habilidades-practicas-fue-declarada-patrimonio-cultural>.

Dos de nosotras se pusieron en contacto con ella y consiguieron que le regresaran a la bebé. Unos días después me inmiscuí en el caso, entrevisté a la chica y a las parteras. Ellas me contaron durante la entrevista que esta madre se encontraba *huyendo* de la *violencia obstétrica*² a manos del personal médico. Era la primera vez que escuchaba mencionar ese tipo de violencia. Apunté el término en mayúscula sostenida en mi libreta y esa misma noche llegué a mi casa a investigar. Hablé con un par de médicos ginecobstetras al respecto: uno negó su existencia y el otro la justificó. Días después publiqué un reportaje con su historia, acompañada de la siguiente pregunta: ¿quiénes deciden dónde y cómo parimos las mujeres?

El caso también me llevó a hablar con mi madre sobre mi nacimiento. Quería todos los detalles. Ella me contó que, durante la gestación, la acompañó una partera, y entonces aproveché para preguntarle: ¿por qué no quiso un parto asistido por ella? Según me dijo, era más seguro con las enfermeras y los doctores. Una *solo* paría con una partera cuando estaba muy lejos del hospital, en una *emergencia*. Entonces, si ella creía eso ¿por qué esta mujer prefirió parir en su casa, acompañada por parteras?

Esa pregunta me llevó a una historia más antigua, una sospecha que atraviesa nuestros cuerpos desde hace siglos. Históricamente, la bruja era la partera, la médica, la adivina o la hechicera —las madres e hijas del pueblo—, cuyas prácticas y temas de incumbencia (Burckhardt 1927, 319-20 citada por Federici 2010, 309) eran el cuerpo, la sexualidad, la reproducción humana y la salud colectiva. “Con la persecución de la curandera del pueblo, se expropió a las mujeres de un patrimonio de saber empírico, en relación con las hierbas y los remedios curativos, que habían acumulado y transmitido de generación en generación” (Federici 2010, 310). En ese destierro simbólico de las parteras comenzó también la desposesión de los cuerpos de las mujeres: el saber que había sido comunal y femenino pasó a manos de los médicos, el Estado y la ciencia moderna patriarcal. La bruja entonces, encarnó una forma de autoridad que excedía lo doméstico y cuestionaba las jerarquías emergentes del orden moderno. Su capacidad para intervenir en el proceso de gestación, parto, aborto o sanación la situó en un espacio de autonomía incompatible con los proyectos de control social, económico y moral que se fortalecieron

² El sistema de salud en Colombia no reconoce la violencia obstétrica, como parte de las violencias ejercidas por parte del personal de salud durante la atención de la gestación y el nacimiento, a diferencia de países como Venezuela, Argentina, México o Chile. El país no cuenta con leyes que mencionen explícitamente esta agresión, entendida en varios países de la región y la Organización Mundial de la Salud (OMS) como una violencia basada en género. En 2022 se expidió la *Ley de parto digno y respetado*, a través de la cual se formulan acciones para garantizar una mejor atención.

entre los siglos XV y XVII. No es casual que esta figura haya sido objeto de persecución: la caza de brujas no solo eliminó prácticas comunitarias de cuidado, sino que también reconfiguró el poder sobre los cuerpos femeninos y la relación entre mujeres: madres, hijas y abuelas, desplazándola hacia las instituciones estatales, eclesiásticas y médicas.

Entonces, empecé a intuir que eso que había vivido esta mujer, mi madre y lo que recién descubría como *violencia obstétrica*, no era una situación aislada, hace parte de un proceso histórico de control sobre el parto, el nacimiento y la maternidad. En el relato de las parteras que entrevisté había algo de esa memoria antigua, una resistencia silenciosa que sobrevivía pese al desprestigio y a la persecución. Comprendí que no se trataba solo de un conflicto contemporáneo entre hospital y casa, sino de una disputa histórica por el saber y el poder sobre el cuerpo de las mujeres.

Sin embargo, la persecución de las parteras que describe Federici (2010) no terminó en las hogueras, sino que se reconfiguró en los quirófanos, en los protocolos de atención hospitalaria y en las jerarquías médicas que aún determinan el modo en que nacemos y ejercemos nuestra maternidad. Lo que antes se castigaba con la acusación de la brujería, hoy se sanciona con el lenguaje de las leyes y la ciencia. En ambos casos, el cuerpo materno permanece bajo vigilancia.

Por eso, la historia misma y la de esta mujer terminaron por generarme nuevas inquietudes, así que decidí ir a lo profundo, escarbar un poco más. Tres meses después iba rumbo al departamento del Cauca, una de las regiones de Colombia en las que aún se practica la partería y cuentan con hospitales que trabajan de la mano de parteras y médicos tradicionales. Mi plan era poder documentar esas experiencias, hablar largo y tendido con ellas y ellos. El primer día me hospedé en casa de Elisa, una de las parteras, quien además era enfermera, profesora de la Facultad de Enfermería de la Universidad del Cauca y pulseadora...pul-se-a-do-ra. Según me dijo, tenía el don de ingresar a lo profundo de la consciencia humana a través del pulso cardíaco, el latido del corazón a través de las venas. Sentí curiosidad, qué podría contarme sobre mí. Me dijo que, si quería, en cuanto finalizara mi recorrido ella podría pulsearme. La curiosidad me ganó. Acepté.

Me tomó por el brazo, puso sus dedos en una de mis muñecas y luego de unos minutos me dijo: te voy a hablar de tus ancestras. Me preguntó por la relación con mi madre, mis tías, mis primas, mis abuelas y tías abuelas. Le dije que no éramos muy cercanas. Después de volver del viaje, me prometí visitarlas un poco más y llamarlas de vez en cuando. Han pasado cuatro años desde entonces y cada vez que voy a sus casas de visita, siempre les pido que me muestren sus álbumes familiares. También me gusta

preguntarles por sus madres, abuelas, tías y hermanas; si ellas querían ser madres y por qué la mayoría de mis tías abuelas decidieron no casarse ni tener hijos. Algunas prefirieron vivir solas, trabajar la tierra para sí mismas, en algún cabaret de coperas y tuvieron siempre por compañía, incluso hasta hoy, una perra o una yegua. De ellas se decía que eran mujeres recias. Creo que también soy una de ellas.

En los últimos años, el cine documental colombiano dirigido por mujeres se ha distanciado de cierta manera de los horrores de la guerra, para explorar las complejidades que anteceden al universo femenino, al mismo tiempo que denuncia las desigualdades de género y construye narrativas que desafíen la mirada heteropatriarcal que reproducen algunas de las producciones realizadas por hombres en el país.

En América Latina, las investigaciones sobre cine, género y maternidad han evidenciado un interés por analizar cómo las mujeres han utilizado el lenguaje audiovisual —especialmente el documental y las producciones híbridas entre ficción y no ficción— para cuestionar las representaciones tradicionales de la madre dentro de las culturas patriarcales. Estos estudios coinciden en señalar que la cinematografía latinoamericana está marcada históricamente por figuras maternas asociadas al sacrificio, la abnegación y el cuidado incondicional. Sin embargo, las producciones contemporáneas realizadas y analizadas desde perspectivas feministas han comenzado a construir maternidades atravesadas por el deseo, el trauma, la violencia, la memoria y las tensiones intergeneracionales entre madres e hijas.

Dentro de ese campo, uno de los antecedentes más relevantes es *De crímenes de familia a crímenes de Estado. La figura de la madre en la lucha contra la violencia de género en Crímenes de familia* (2020) y *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (2020) de María Soledad Paz-Mackay y Argelia González Hurtado. Esta última, realiza un análisis comparativo entre una película de ficción argentina y un documental mexicano con el fin de comprender cómo ambas producciones representan a madres que enfrentan feminicidios, violencia de género e impunidad estatal. En una línea similar, *Las Madres de Mayo en Argentina. Un análisis cinematográfico de Madres* (Walger, 2007) de Sonia López Hernández y María Teresa López Martínez destaca el potencial del cine documental como herramienta de memoria histórica y resistencia política a partir de los testimonios de las Madres de Plaza de Mayo. Ambos estudios coinciden en que el documental latinoamericano ha convertido a las madres en sujetas políticas y de denuncia, aunque también advierten la persistencia de ciertas representaciones idealizadas de la figura materna.

A estas investigaciones se suman trabajos como *Prácticas feministas en el cine documental español contemporáneo. Reflexiones a partir del análisis de La casa de mi padre (2014) y Mater Amatísima (2018)* de Núria Araña y Laila Quílez, donde se explora cómo el documental autobiográfico y performativo permite a las realizadoras narrar experiencias íntimas, vínculos familiares y desigualdades de género desde perspectivas feministas. Del mismo modo, investigaciones como *Maternidades en vilo: madres e hijos en los largometrajes de Claudia Llosa (2024)* de María José Punte —aunque centrada en cine de ficción— aporta elementos fundamentales para pensar la representación visual de la maternidad y las relaciones maternofiliales desde el trauma, la corporalidad y la memoria. También destacan trabajos como *De niñas, monjas y “malas”. Figuras de maternidad en el cine argentino del siglo XXI* de Marcela Visconti y *Redes pasionales, redes filiatorias: el imaginario maternal en Guacho (1954)* de Lucas de Demare de María Aimaretti, que muestran cómo el cine argentino contemporáneo ha comenzado a desmontar la figura tradicional de la madre sacrificada y a representar maternidades más ambiguas, conflictivas y atravesadas por el deseo y la contradicción.

Por otra parte, trabajos como *La maternidad en el cine y la ficción contemporáneas (2017)* de Ana Lazuna Avello y Belén Ester Casas, así como *Las madres de hoy en el cine mexicano (2024)* de Luis García Orso y *Josefina Vincens: maternidad, melodrama y cine popular en México (2024)* de Maricruz Castro Ricalde, examinan maternidades marcadas por el aborto, el duelo, la crisis identitaria y el deseo, alejándose nuevamente, de modelos tradicionales. En Colombia, aunque son escasas las investigaciones sobre maternidad y cine documental realizado por mujeres, trabajos como *Directoras de cine colombianas: cinco miradas sobre migración y desplazamiento (2021)* de Natalia Campo Castro y *Modos de representación de la mujer en los documentales sobre ejecuciones extrajudiciales en Colombia a través del análisis fílmico (2021)* de Pablo Calvo Castro, Laura Alexandra Eusse Garcés y Alberto Alejandro Alzate Giraldo han abierto discusiones alrededor de relatos vinculados con la memoria, la violencia y el conflicto armado. Sin embargo, persiste un vacío frente al análisis de la maternidad y la relación madre e hija dentro del documental autobiográfico hecho por mujeres en Colombia.

Es por esta razón que esta investigación, recurrirá al cine documental como dispositivo de representación visual, particularmente en producciones como *Amazona (2016)*, de Clare Weiskopf; *Clara, retrato de una mujer ausente (2022)*, de Aseneth Suárez y *Ana Rosa (2022)* de Catalina Villar dirigidas y protagonizadas por mujeres, con

el fin de estudiar y articular las experiencias de las mujeres madres y las hijas, encarnadas en estas historias bajo un abordaje tan íntimo que recurre a la autoexploración a través de la autobiografía, que se caracteriza por su vocación introspectiva, privada, cercana y que, bajo las lógicas de la producción cinematográfica, toma la cámara con sutileza y la lleva hasta dentro, hasta lo profundo, como si se tratara, según Lagos (2011), de una *ecografía*. En ese sentido, explorar la relación madre e hija dentro del documental autobiográfico resulta fundamental, porque permite comprender cómo se construyen y tensionan los vínculos afectivos entre mujeres atravesados por mandatos de género, memorias familiares y experiencias de cuidado, a la vez que posibilita analizar la maternidad como identidad y territorio en conflicto.

Para ello, esta investigación dialoga con un cuerpo teórico interdisciplinar compuesto por estudios de cine, teoría feminista y análisis del documental autobiográfico. Desde la teoría cinematográfica se retoman los aportes de Teresa de Lauretis sobre el cine como tecnología de género y espacio de producción de subjetividades, así como las reflexiones de Laura Mulvey acerca de la mirada masculina y la representación de las mujeres en el lenguaje audiovisual. Asimismo, esta investigación dialoga con Bill Nichols y Pablo Piedras para pensar las características del cine documental y las formas autobiográficas, junto a las reflexiones feministas de Julia Lesage acerca del potencial político del documental realizado por mujeres. Finalmente, el análisis incorpora autoras como Judith Butler, Joan Scott y María Lugones, cuyas contribuciones permiten comprender la maternidad, el cuerpo y las relaciones de género como construcciones sociales, culturales y políticas atravesadas por relaciones de poder.

Por tanto, esta investigación tiene como objetivo estudiar la manera cómo el cine documental autobiográfico dirigido por mujeres en Colombia, construye narrativas sobre la maternidad a partir de estas tres producciones cinematográficas. Para ello me propuse: 1) identificar la narrativa visual entorno a la maternidad nómada y decolonial en el documental autobiográfico colombiano en *Amazona* (2016); 2) analizar la narrativa visual entorno a la maternidad disidente y el género desde el documental autobiográfico colombiano *Clara, retrato de una mujer ausente* (2022) y 3) comprender la narrativa visual alrededor de la corporalidad y los vínculos filiales femeninos a partir de *Ana Rosa* (2024). En conjunto, este análisis permite examinar cómo el documental autobiográfico colombiano se ha convertido en un espacio privilegiado para pensar la maternidad desde la experiencia íntima, la memoria y la reflexión crítica sobre los mandatos sociales que históricamente han definido lo que significa ser madre.

Por eso, para dar cuenta de esa relación *madre-hija* que estos documentales construyen a través del diálogo, la escucha y la confrontación íntima, me apoyaré en la metodología propuesta por el investigador colombiano Jorge Prudencio Lozano (2018): la Red Conceptual de la Acción (RCA), basada en la hermenéutica de la acción de Paul Ricoeur³. Un esquema metodológico que me permitirá examinar cómo las protagonistas —entendidas aquí como agentes— se configuran a partir de sus acciones, motivaciones y finalidades dentro del relato audiovisual (Ver anexo 1). El análisis de su propuesta se centra en dos criterios de representación visual. El primero de ellos, recurre a los caracteres temporales de la historia para comprender los hechos que se desarrollan dentro de un lapso específico de tiempo, mientras se construye la trama y la interpretación de las acciones individuales y colectivas de las protagonistas. Mientras que el segundo, centrado en los recursos simbólicos, corresponde a los marcos culturales, afectivos y sociales que hacen posible interpretar las acciones, y permiten comprender el sentido de las relaciones que se configuran dentro de la narración audiovisual (Lozano, 2018).

Esta herramienta resulta pertinente para analizar el vínculo entre madre e hija representado en los documentales, el cual se ha construido principalmente a partir de conversaciones, recuerdos compartidos y silencios inscritos en circunstancias específicas; atravesados por recursos simbólicos, situados en caracteres temporales como la época y el contexto histórico y vital en que ocurren los hechos. A partir de esta matriz, analizaré las interacciones entre madres e hijas a lo largo del documental, en diálogo con una lectura crítica sobre las representaciones visuales, narrativas de la maternidad y los recursos simbólicos que estas producciones movilizan. Para la selección de los documentales se tuvieron en cuenta tres criterios fundamentales: que fueran dirigidos por mujeres, protagonizados por sus directoras y que exploraran —desde la experiencia materna— la relación entre madres e hijas. Asimismo, este abordaje se complementa con conversaciones sostenidas con sus directoras, centradas en las decisiones cinematográficas y autorales que dieron forma a las películas como en el momento vital, emocional y personal que atravesaban durante el rodaje.

La importancia de esta investigación, titulada *Maternidades autobiográficas en el cine documental colombiano*, radica en su aporte a la comprensión de cómo el cine

³ Para Paul Ricoeur, la acción es toda capacidad que tiene el ser humano, a diferencia de los animales, porque interviene “sobre un sistema de relaciones con otros seres humanos, animales y objetos [...] es un fenómeno en el que se despliegan tanto la identidad de los individuos como la intersubjetividad” (ver Lozano 2018).

documental autobiográfico dirigido por mujeres en Colombia se ha convertido en un espacio significativo para pensar críticamente la maternidad en torno a una genealogía femenina. Este estudio permite examinar cómo las realizadoras utilizan la autobiografía fílmica para explorar los vínculos entre madres e hijas, así como las tensiones, silencios y ambivalencias que atraviesan la experiencia materna. Todo lo anterior a partir de un contexto cinematográfico en el que han predominado relatos de maternidad asociados principalmente al conflicto armado, mientras que estas obras desplazan la mirada hacia la intimidad de la vida familiar y los afectos, proponiendo nuevas formas de representación que cuestionan los imaginarios tradicionales sobre lo que significa ser una *mujer madre*, en especial desde la mirada de las hijas.

El abordaje teórico de este trabajo articula distintas tradiciones conceptuales para pensar la maternidad y sus representaciones en el cine documental autobiográfico. Por un lado, se retoman categorías como maternidad, maternidad nómada y maternidad homoparental para dar cuenta de formas de matenar que desbordan el modelo hegemónico y permiten leer las experiencias presentes en *Amazona*, *Clara*, *retrato de una mujer ausente* y *Ana Rosa* como configuraciones diversas, situadas y, en muchos casos, disidentes. Estas nociones dialogan con reflexiones en torno a la corporalidad, el disciplinamiento, la abyección y la disidencia, lo que permite comprender cómo el cuerpo materno ha sido históricamente regulado por normas sociales, médicas y culturales, pero también cómo puede convertirse en un espacio de resistencia y resignificación. Por otro lado, el análisis se apoya en el campo del cine documental autobiográfico, al que se llega a partir de aportes provenientes de la teoría literaria sobre la autobiografía, para luego establecer un puente con lo audiovisual. Este desplazamiento permite entender la autobiografía no solo como relato escrito, sino como práctica estética y política que, en el cine, se construye a través de imágenes, la memoria y la experiencia encarnada. En conjunto, estos marcos teóricos posibilitan una lectura que vincula las formas de narrar con las formas de habitar la maternidad, entendiendo el cine como un espacio donde ambas dimensiones se tensionan, se cuestionan y se reinventan.

En ese sentido, el estudio resulta relevante porque contribuye a visibilizar narrativas de maternidad que se apartan de los modelos normativos y moralizantes que históricamente han marcado la representación de las mujeres. Al analizar estas películas desde una perspectiva crítica, la investigación muestra cómo el cine documental autobiográfico no solo registra experiencias personales, sino que también abre un campo de reflexión sobre los mandatos sociales, culturales y afectivos que han definido la

maternidad. De esta manera, el trabajo aporta al desarrollo de los estudios sobre cine documental, género y representación en Colombia y América Latina, al tiempo que propone nuevas rutas para pensar la maternidad como una experiencia compleja, plural y en permanente disputa dentro de las narrativas audiovisuales contemporáneas.

Capítulo primero

Amazona: *ecografía visual y narrativa de hija y mujer-madre*

La capacidad de dar a luz es algo biológico; la necesidad de convertirlo en un papel primordial para la mujer es cultural (Saletti 2008).

1. Maternidad nómada: narrativa visual y corporalidades

La maternidad ha sido históricamente concebida como uno de los pilares fundamentales del orden social moderno, y un mandato simbólico, económico y afectivo que organiza la expectativa sobre el cuerpo, el tiempo y la vida de nosotras las mujeres. La maternidad no opera únicamente como una experiencia biológica o biográfica, sino como un régimen de sentido que organiza las formas *legítimas* de ser mujer. Los discursos médicos, jurídicos, religiosos y culturales han construido y reproducido una narrativa que reduce la maternidad a una expresión de entrega total: al cuidado incondicional y a la presencia permanente en la vida de los hijos (Vivas 2020, 23). Esta narrativa restringe nuestras formas de comprender la feminidad, vinculándola de manera casi exclusiva con el imperativo del *sacrificio*.

Pareciera que la maternidad funciona más como una obligación moral que como una elección. Por ello, ante la más mínima desviación o coqueteo con otro tipo de destino, se activa de inmediato —en la sociedad que conocemos— el juicio, la corrección o la expulsión simbólica de las *mujeres madre*.⁴ Pensar la maternidad implica, por tanto, no solo interrogar los vínculos afectivos que la constituyen, sino el entramado de poder que la sostiene y la regula. Un ejemplo de ello es el cine, que ha desempeñado un papel central en la consolidación de imaginarios sociales sobre la misma. A través de narrativas melodramáticas, relatos de redención y representaciones *ideales* del cuidado, la figura de la madre ha sido asociada recurrentemente a la abnegación, la pureza afectiva y la renuncia de sí. Esto refuerza una lectura *lasciva* del vínculo materno-filial, donde el cuerpo y el deseo de nosotras se subordina por completo a su función reproductiva.

⁴ *Mujer(es) madre* es el término que emplearé en adelante con la intención de priorizar la condición de *mujer* sobre la de *madre*, subrayando así que la maternidad es una experiencia o un rol posible —y no una esencia o una identidad trascendental que determina o agota la existencia femenina.

Aun cuando el cine ha intentado problematizar la maternidad, varias de esas representaciones han operado dentro de marcos institucionales que reafirman el parir, gestar y cuidar como un destino ineludible para las mujeres. Esto deja un escaso margen para imaginar maternidades disidentes: sin culpa, sin patologizar sus procesos corporales y sin rodear sus experiencias de castigos sociales. Algunas pensadoras feministas como Adrienne Rich consideran que, si la maternidad se impone como institución, ocultamos las tensiones, las ambivalencias y las violencias que atraviesan la experiencia (Rich 2019, 292). En ese sentido, en el cine en general se reflejan los imaginarios de maternidad que contribuyen activamente a su estabilización simbólica como institución y destino, delimitando los contornos de lo que puede llegar a ser una maternidad *legítima* y de lo que debe quedar relegado al silencio y al conflicto moral.

En este escenario, historias como la del documental *Amazona* (2016), de Clare Weiskopf, emergen como artefactos narrativos que desestabilizan los sentidos hegemónicos de la maternidad, al situar en el centro del relato a una madre que no se ajusta al ideal normativo de cuidado, presencia y sacrificio. Además, su experiencia está lejos de inscribirse en una lógica de redención o de absolución de la figura materna, sino que construye un relato atravesado por un conflicto que permanece abierto y sin sentencia. *Amazona* muestra la tensión persistente entre la autonomía femenina y el deber materno, entre el deseo individual y la responsabilidad socialmente impuesta.

El filme construye su relato a partir del viaje de la directora, Clare Weiskopf, por la Amazonía colombiana para reencontrarse con su madre, Valerie: una mujer de origen inglés que decidió abandonar la vida urbana y la crianza cotidiana de sus hijos para vivir en la selva, pese al desacuerdo de ellos. A partir de este encuentro, la película reconstruye la historia de una relación marcada por la distancia, la ausencia y el desamor. Valerie comparte su postura frente a las ideas convencionales de la maternidad, defendiendo su derecho a vivir conforme a sus deseos; mientras Clare, embarazada de su primera hija, intenta comprender el impacto de las decisiones maternas en su vida. Sin embargo, el documental no se limita a narrar esa ausencia, sino que configura un espacio de confrontación afectiva y simbólica donde la figura materna aparece como una anomalía que exige explicación.

Algunas de las preguntas que van y vienen como látigos durante el documental, que alcanzan a la madre y a la hija, que las aíslan y ponen a una frente a la otra, se resumen así: ¿Qué es eso que tiene para decir la hija sobre la maternidad de su madre? y ¿qué ideas fabricamos las hijas sobre la maternidad a partir de la experiencia de nuestra madre? Estos

cuestionamientos tienen tanto de íntimos como de políticos, porque revelan que a través de los hijos y las hijas también se disciplina y enjuicia a la madre, lo que se convierte en otra forma de regulación de la maternidad. Este mecanismo de control es, precisamente, lo que Carolina León (2019, 16) describe al afirmar que

pocas experiencias humanas están más reglamentadas en leyes no escritas que la maternidad; la transmisión de esas leyes —así como la vigilancia de su cumplimiento— es trabajo de toda la sociedad, incluyendo a las propias mujeres; quien se convierte en madre es objeto de vigilancia (y quienes no, también) [...] y está controlada por lo que Adrienne Rich llamó la “institución de la maternidad”.

Aunque la directora Clare Weiskopf manifestó que no considera su obra estrictamente autobiográfica, la posición desde la que se narra —el intento de comprensión de su propia historia materna— y los materiales que emplea la sitúan inevitablemente en el terreno del *yo*. Esta dimensión autobiográfica trasciende lo meramente estilístico para convertirse en el dispositivo crítico que permite fisurar, desde la experiencia íntima, los mandatos impersonales de la institución materna.

Frente a esto, narrada en primera y segunda persona, *Amazona* desborda las convenciones del documental tradicional por su carácter íntimo y autobiográfico. Para ello, recurre también a formatos visuales y escritos que provienen del *yo* —como la carta y el retrato, así como las grabaciones en video caseras y el álbum familiar—. Esta aproximación se alinea con la definición de Phillipe Lejeune (1991, 48), quien se ha dedicado a teorizar alrededor del *yo* narrativo, al decir que la autobiografía es “el relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, haciendo énfasis en su vida individual y, en particular, sobre la historia de su personalidad”.

De este modo, la directora se vincula emocionalmente con la historia de su madre, porque también está narrando la suya. Cada vez que las hijas hablamos en detalle de nuestras madres, inevitablemente terminamos hablando de nosotras mismas, como si fuera una experiencia común. Por eso, Clare no se sitúa tras bambalinas ni recurre a la tercera persona como distancia narrativa en este filme. La decisión de hablar en primera persona y volcarse al relato autobiográfico me confirma la necesidad que tenemos algunas hijas de pensar la maternidad, y en particular la de nuestras madres. Por esta misma razón, el presente documento tendrá también un tono íntimo y personal: *meteré la cucharada*⁵ cada vez que la historia de mi madre y la mía encuentren conexión con este relato.

⁵ En Colombia, esta expresión significa intervenir, participar o inmiscuirse en una conversación sin permiso.

Además, es importante destacar que la directora no solo busca construir una historia que contribuya a las más recientes discusiones sobre maternidad. Con esta puesta en escena, Clare parece estar propiciando un escenario de conversación entre madres e hijas. Esta acción, nos permite pensar la autobiografía como un gesto performativo, tal como lo plantea Catherine Russell (1999, 1), para quien, “sí el [la] cineasta o videasta entiende que su historia personal está implicada en formaciones sociales más amplias y procesos históricos [...] la identidad ya no es un yo trascendental o esencial que se revela, sino una ‘puesta en escena de la subjetividad’, una representación del yo como performance”.

Un ejercicio similar intento realizar con esta investigación. Todo este documento es un pretexto, no solo para acercarme a mi madre, sino para volcar a otras mujeres a preguntarse por el vínculo que tiene con las suyas, y cómo concebimos la maternidad: ¿por qué le tememos tanto?

El documental comienza con el plano abierto de un sobrevuelo de la Amazonía colombiana: una manigua espesa, verde, infinita, surcada por un río que parece una serpiente de agua dulce. La decisión de Valerie de vivir en lo profundo de la selva llega tras un recorrido vital y *nómada* por distintas regiones de Europa y Colombia —primero con el padre de dos de sus hijos y su última pareja—, y luego de la muerte de su primera hija: Carolina, durante la avalancha de Armero⁶ en 1985. Al escuchar su voz narrando su propia historia, queda claro que ese duelo profundo y devastador constituye un punto de inflexión en su vida, una pérdida que la lleva a buscar otras motivaciones para seguir viviendo:

Remando en nuestra canoa, mi pareja Miguel y yo, empezamos un viaje de más de 1.500 kilómetros por los ríos Yaricaya y Putumayo, hasta el gran río Amazonas. Creíamos que los peligros en el camino, no son nada más ni nada menos que los peligros que existen en la vida. Cuando nos negamos a tomar riesgos y cerramos la puerta a lo inesperado, a lo desconocido, sofocamos nuestra vida y nuestra existencia se convierte en una aburrida rutina.

El vicio de escoger siempre lo seguro ahoga nuestra vida y es un insulto a nuestra energía vital, que se renueva cada vez que confiamos en ella, cada vez que tomamos un riesgo. De ahora en adelante, la canoa sería nuestro hogar y se movería con nosotros. Habíamos dejado atrás todo lo demás. No puedo evitar sentir una estimulante sensación de libertad. Mientras, surgió en mí, un recuerdo profundo que me invadió y se apoderó de mí. ¡Éramos nómadas de nuevo! (Weiskopf 2016, 37:30, voz en off de Valerie)

⁶ El 13 de noviembre de 1985, tras un deslave del volcán Nevado del Ruiz, el municipio de Armero fue arrasado. Cerca de 350 millones de metros cúbicos de lodo y piedra cayeron sobre el pequeño pueblo. Cerca de 23.000 personas murieron o desaparecieron. (Señal Colombia, 2024).

Al proponer una lectura disidente de la madre como *maternidad nómada*, la película pone en jaque las prácticas de la maternidad como institución. *Amazona* confronta esta forma de expresión cuando nos cuenta la historia de una *mujer madre* que renuncia a la vida sedentaria, a los rituales del cuidado continuo y a la corresponsabilidad cotidiana que cimentan el *pacto materno moderno*. Clare se sitúa en una encrucijada entre el deseo de comprender a la madre al tiempo que la enjuicia. A lo largo del documental, mientras reconstruye la historia de Valerie a la par de la suya, la cuestiona. Es en esa tensión donde se revela lo que Julia Lesage (1978, 517) describe como una “trama de vínculos femeninos contruidos”, ejercidos dentro de un ámbito ajeno a los hombres, en el que “las niñas crecen en un continuo emocional con sus madres y las demás mujeres de su entorno íntimo [...] [donde] sus vínculos con otras mujeres son profundos” (Lesage 1978, 517, traducción propia).

En un momento de la película, Clare reflexiona: “Cuando era niña me encantaba el olor de mi mamá. Yo tenía la idea de que las familias viajaban juntas, permanecían unidas para siempre. No entendía por qué había que separarse. Para mí, ella [su madre] era lo más importante” (Weiskopf 2016, 12:55). Más adelante, confiesa también: “Me hacía mucha falta mi mamá, pero como estaba viajando era difícil comunicarse (42:40). Entre sus reproches, insiste en el sentimiento de soledad que la embargó durante casi toda su adolescencia, en especial cuando su cuerpo empezó a cambiar y le llegó su primera menstruación. Valerie no estaba, entonces fue Liliana, su hermana quince años mayor, y la segunda después de Carolina, quien ocupó ese lugar simbólico: “era como una madre para mí” (43:10).

Puedo afirmar que Valerie ejerció una *maternidad nómada*, porque su forma de crianza rehúye del mandato del cuidado constante y desobedece los modelos tradicionales que confinan la maternidad al territorio doméstico y al cuerpo como instrumento de servicio. Su nomadismo físico, simbólico y emocional, desbordan la idea de madre sedentaria, contenida y previsiblemente disponible. Valerie se desplaza, se expande; su maternidad no se ancla en la inmovilidad ni en la presencia continua, sino a la búsqueda del sentido mismo de la vida. Ese movimiento constante incomoda a la creencia de que el amor materno solo se expresa mediante la presencia física y la atención ininterrumpida de la madre.

Para pensar este desbordamiento, me parece útil recuperar el concepto de *sujeto nomade*, propuesto por Rossi Braidotti (2000), quien describe esta forma de subjetividad como una forma de identidad no fija, que se desplaza con libertad entre formas variables

de expresión, entre tiempos, espacios y afectos. Vincular la maternidad y el nomadismo implica comprender que la experiencia no comienza solo en la transformación corporal, sino que ésta es en sí misma un punto de llegada, un proceso de tránsito, una vivencia que se reconfigura continuamente a partir de la experiencia vital de quien la encarna. La *mujer madre* no ejerce siempre de la misma manera su maternidad y, siguiendo a Braidotti (52), no puede reducirse a una *localización* estable ni a una identidad fija, sino que esta se desplaza, se transforma y también se desborda. No es un cuerpo sin órganos, como lo define la autora, sino un cuerpo atravesado por devenires instintivos, corpóreos e identitarios (195).

Valerie no está peleada con su maternidad, pero tampoco cree que les pertenezca a sus hijos y por consiguiente, a un hombre. Ella gestó, parió y cuidó a su manera cuatro hijos: Carolina y Liliana, concebidos en su primer matrimonio con Alberto, un abogado colombiano; y Clare y Diego, de su relación con Jim, un europeo. La directora relata que su madre terminó viviendo en Colombia después de enamorarse y casarse con Alberto. Dejó toda su vida en Inglaterra para vivir en Armero, un pequeño pueblo que ahora solo trae recuerdos fatales. La relación entre Valerie y su primer esposo duró poco, se cansó de pasar tanto tiempo encerrada y lejos de todo.

La directora recuerda cuando su madre le contó que “dejó a Alberto porque se sentía atrapada y escogió su libertad” (Weiskopf 2016, 10:43). Sin embargo, mientras escuchamos las motivaciones de la madre, vemos en pantalla algunas fotografías suyas cargando a sus primeras dos hijas mientras sonríe con fuerza, y en otras su rostro se ensombrece por una tristeza. Finalmente, Valerie se separa de Alberto y él se queda con la custodia de las hijas, vacía la casa y deja a la madre apenas con un colchón. Al separar así a las niñas de su madre y negarle el derecho de estar junto a sus hijas, el padre la obliga de esta manera a volver a Inglaterra con las manos vacías. Años después ella conoce a Jim, el padre de sus dos últimos hijos, iniciando con él una nueva etapa de nomadismo — ahora— en familia.

La directora narra que su infancia fue un constante ir y venir por varias regiones de Europa. Vivían dentro de una carreta tirada por un caballo y sobrevivían de la venta de artesanías. Hasta que un día, cuenta Clare, su madre les propone viajar a Colombia porque ella quería regresar. Una vez allí, se instalaron en una zona rural de Pandi, Cundinamarca, un pequeño pueblo a pocas horas de Bogotá. Durante ese tiempo, vivieron de las pinturas que la pareja elaboraba y del perejil que la pequeña Clare, de cuatro años, vendía en el mercado. Sin embargo, esa aparente armonía se resquebraja: Valerie deja a

Jim y junto a los niños viajan sin un rumbo fijo por todo el país. Clare, no obstante, nunca estuvo contenta con esa vida nómada. Tampoco disfrutó su estancia en Pandi, ya que, según relata, en esa casa no había energía eléctrica ni agua potable, y se sentía muy sola por el aislamiento del lugar. Años después, Valerie le confiesa a su hija que terminó con su padre porque “Jim no estaba feliz y no nos dejaba ser felices a nosotros” (Weiskopf 2016, 25:26). Con esta decisión, la madre escoge su libertad y bienestar, una elección que, como muestra el documental, no siempre resulta tan clara para todas las mujeres.

A diferencia de Valerie, mi madre no supo cómo dejar atrás su relación con mi padre. Estuvieron juntos durante treinta años y, desde hace tres, intenta separarse de él. Mi madre se casó muy joven, tenía 23 años cuando contrajo matrimonio con mi padre, quien apenas tenía 22. Ella había alcanzado a terminar la secundaria; él solo había concluido la primaria. Él trabajaba como jornalero en una plantación de plátano y café; ella se ganaba algunos pesos en una tienda de alquiler de películas. Allí fue donde se conocieron y tuvieron un noviazgo de tres años. Se casaron y, tras otros tres años de vida matrimonial, nació yo, su primera hija. Tres años más tarde llegó mi hermano. Solo hasta ahora me doy cuenta de que el número tres siempre ha estado presente de manera reiterativa en sus vidas y, por ende, en la mía. Mi padre siempre ha sido un hombre de mal carácter, con muy poca paciencia, que castiga con vehemencia a sus hijos. Mientras que mi madre goza de una paciencia infinita, pocas veces se enoja y su sueño de siempre, según me cuenta, fue ser mamá. La mayor parte del tiempo se la pasó esquivando los malos tratos de mi padre y evitando que la llamaran *mala madre*.

Esta misma presión por ajustarse a un modelo inalcanzable —junto a la sombra del juicio y el anhelo por comprender a la madre— es el núcleo que *Amazona* explora con la cámara en medio de un espacio íntimo. Por tanto, el documental se configura como una exploración visual y afectiva que escapa al modelo hegemónico de maternidad y de familia, al proponer otras formas de habitar los vínculos y el cuidado. A partir del diálogo persistente entre madre e hija, la película habilita un territorio intermedio donde Clare desmonta las ideas que, como mujeres e hijas, heredamos sobre la maternidad como destino. En este espacio liminal ella —y varias de nosotras— puede desmontar la noción de una maternidad fija, uniforme y estable. Para Clare, acercarse a Valerie constituye un intento por desentrañar el origen de las decisiones que no entendió de niña, incluso ahora que es una adulta y está gestando a otra hembra dentro de sí, al tiempo que reconoce la distancia que existe entre ambas:

Clare: Pero yo sí siento y he soñado con que la estabilidad... que el hijo tenga una base a donde volver, así no sea física.

Valerie: Ah, pero nosotros siempre hemos tenido contacto. Siempre. Tu siempre has sabido dónde estoy, toda la vida hemos estado comunicadas. Entonces todo el tiempo tú has podido acudir a mí para todo.

Clare: Pero no es eso, uno si necesita un centro. Yo siento que no tenía ese centro, qué pena, pero yo no lo sentía. (Weiskopf 2016: 01:09:23)

Precisamente, son estas rupturas –las decisiones de Valerie para preservar su autonomía, aunque eso contradiga el *mandato materno*— donde *Amazona* despliega su potencia crítica. Su figura se sitúa en una intersección entre los modelos de la *buena* y la *mala madre*, categorías que, a partir de lo que plantea Stuart Hall (2010) en su teoría de la representación, funcionan como sistemas de significación cargados de expectativas normativas: la potencia radical del filme, sin embargo, radica en que Valerie se niega a ocupar la posición-sujeto⁷ que las estructuras conceptuales compartidas de nuestra cultura han diseñado para las madres. Al no sujetarse a las reglas del código dominante –el de la maternidad sacrificada—, ella evidencia que el sentido de ser mujer y madre es relacional y depende de la diferencia de su elección personal, no en una verdad absoluta o fijación final. Su nomadismo no es solo físico, sino una fuga del sistema de representación que intenta clasificarla y regular su conducta. Este sistema es el que Hall describe así:

El sentido no está en el objeto o persona o cosa, ni está en la palabra. Somos nosotros [y nosotras] los [y las] que fijamos el sentido de manera tan firme que, después de cierto tiempo, parece ser una cosa natural e inevitable. [...] El sistema es construido y fijado por un código, que establece una correlación entre nuestro sistema conceptual y nuestro sistema de lenguaje”. (Hall 2010, 451)

Mientras la sociedad insiste en imponer una maternidad dócil, estable y sacrificada, Valerie encarna una maternidad móvil, disruptiva y *nómada*. Desde la lectura de Silvia Federici (2010), su historia puede entenderse como la fuga a una vida subordinada por los imperativos reproductivos que históricamente han restringido la autonomía femenina. La autora argumenta que “el resultado de estas políticas fue la esclavización de las mujeres a la procreación [...] sus úteros se transformaron en territorio político, controlados por los hombres y el estado” (Federici 2010, 153). Por tanto, al romper con el mandato del sacrificio y la estabilidad, Valerie no solo toma una decisión

⁷ El término posición-sujeto, derivado de la teoría de Michel Foucault, alude a un doble proceso productivo del discurso: 1) genera figuras específicas de conocimiento (ej.: el loco, la madre abnegada”) que personifican sus reglas; y 2) produce un lugar o identidad desde el cual ese discurso se interioriza y cobra sentido para el individuo. Por lo tanto, ocupar una “posición-sujeto” implica localizarse en el punto donde un discurso determinado resulta más inteligible y, mediante esa identificación, *sujetarse* a su poder, su conocimiento y su regulación.

personal, sino que recupera su cuerpo como terreno de resistencia, subvirtiendo la función que el sistema le asigna como mero instrumento de reproducción.

Desde esta perspectiva, la idea de maternidad que nos trae este documental puede habitar un espacio de forclusión⁸ simbólica, concepto que la teórica feminista Rita Segato (2013) recoge del psicoanálisis para explicar cómo, desde la colonialidad que atraviesa los sistemas sociales, *otros* deciden qué formas de expresión del género y la corporalidad son aceptables. La maternidad de Valerie es expulsada de este orden simbólico por apartarse del modelo idealizado, y desestabilizar las lógicas de género que sostienen el orden social. La propuesta de Segato (2013) ayuda a comprender cómo ciertas maternidades se vuelven ilegibles o intolerables para el orden simbólico moderno, por eso la sospecha que recae sobre ella —impulsada por su propia hija— convierten su autonomía en un signo de desvío, casi una herejía contemporánea que recuerda a las antiguas figuras de la bruja o de la mujer indisciplinada.

Desde su experiencia como madre, Adrienne Rich (2019) plantea que el mayor reto que tenemos las mujeres es el de conciliar nuestra decisión y libertad con las demandas de la maternidad como institución; aunque el conflicto no termine ahí, y menos la tensión entre hijas y madres. La autora señala otra de las paradojas y contradicciones alrededor del vínculo: “cualquiera que sea el perdón que hayamos otorgado a nivel racional, el amor y la fuerza materna individual, la niña que está en nosotras, la pequeña que creció en medio de un mundo controlado por hombres se siente todavía, a ratos, profundamente huérfana de madre” (299). Y, es esa orfandad intermitente que describe Rich, que no se reduce únicamente a la ausencia física, sino a un vacío simbólico que atraviesa generaciones, la que genera una distancia entre lo que las madres pudieron ser y lo que las hijas esperábamos: “Una rivalidad innecesaria y trágica en cuanto mujeres” (296).

La primera vez que yo me sentí huérfana de madre fue cuando nació mi hermano. Mientras ambos permanecían en el hospital, a mí me llevaron a casa de mi abuela paterna para que me cuidara. Fue allí donde conocí la tristeza. Perdí el apetito y lloraba de manera inconsolable por las noches, convencida de que mi madre no volvería. No quería

⁸ Jacques Lacan define la forclusión como el mecanismo defensivo psíquico radical por el cual un significante fundamental es rechazado y expulsado del orden simbólico (ver Lacan, 1984). En cambio, Gayatri Spivak, traslada el término al ámbito sociopolítico para analizar cómo ciertos sujetos o grupos son excluidos de los sistemas de representación y narrativa hegemónicos, de modo que su voz y agencia quedan forcluidas: imposibilitadas de emerger como inteligibles dentro del orden discursivo simbólico (ver Spivak 1998).

levantarme de la cama, y las pocas veces que lo hacía, era para asomarme a la ventana que daba a la carretera. Contenía el aliento cada vez que un carro se detenía frente a la casa, esperando verla bajar. “Tal vez en la naturaleza humana no exista nada más vigoroso que la corriente de energías entre dos cuerpos semejantes, uno de los cuales ha descansado en la bienaventuranza amniótica del otro; uno de los cuales ha sufrido por dar luz al otro. Estos son los elementos para la reciprocidad más profunda y la separación más dolorosa (Rich 2019, 299).

Pienso que todo empieza en el cuerpo y es necesario llevar el diálogo hasta ese territorio, porque es, quizás, el primer lenguaje entre madre e hija: un lenguaje ausente de palabras, hecho de respiración y latidos. Rich (2019) considera que entre ambas circula un saber secreto, un conocimiento que se transmite piel a piel. Podría decirse que la orfandad de la que ella habla no es solo simbólica, sino profundamente física: es la ausencia del cuerpo que nos sostuvo y la voz que nos arrulló desde el vientre. Tal vez por eso la distancia entre madre e hija duele en el cuerpo, porque fue ahí donde empezó todo. Para Clare, saber que el cuerpo de su madre —su primer nido— se alejaba de ella sin que pudiera hacer nada, la hizo creer que se precipitaba a un abismo. Un hueco que la hija intenta, una y otra vez, llenar con su propia carne, con su propio cuerpo.

Braidotti (2000) nos propone pensar el cuerpo como una cartografía de intensidades y no como una frontera biológica. En el caso del cuerpo materno, esto implica reconocer que la gestación, el parto y el cuidado no son solo hechos naturales, sino experiencias afectivas subjetivas (Braidotti 2000, 44). En *Amazona*, el cuerpo embarazado de Clare y su cámara apuntando hacia su madre revelan esa doble inscripción: filma, con su propio cuerpo, la memoria de dos cuerpos, el propio y el que la precede. Y es en este intercambio de miradas donde se reactiva lo que Rich (2019) explica, “una mujer que, nacida entre las piernas de su madre, ha querido, reiteradamente y de formas distintas, regresar a ella, volver a poseerla y ser poseída de nuevo por ella, encontrar la confirmación mutua de otra mujer, con otra mujer, que hijas y madres se desean, luchan por separarse y son posibles e imposibles (291).

Desde esta perspectiva, la noción de *maternidad nómada* permite comprender que las formas de crianza de Valerie no están sujetas a la presencia y vigilancia constante de los hijos y las hijas. Así, la película que Clare realiza intenta reconstruir la materialidad del vínculo con su madre: una búsqueda audiovisual, persistente y visceral, que nace de un vacío corporal y afectivo. Esta búsqueda puede entenderse como un intento de sanar la *miseria* simbólica que, según Alessandra Bocchetti (1996) en Saletti (2008), surge de

la debilidad del vínculo entre mujeres y de una relación *madre-hija* desprovista de sentido auténtico. Frente a un orden simbólico patriarcal que nos *trae al mundo*,⁹ el gesto de Clare es un acto de resignificación. La madre, si bien pare a su hija, esta no le pertenece; es apenas una mediadora, una presencia que acompaña hasta cierto punto a la criatura que salió de su entraña, como lo haría cualquier mamífera que acepta el desprendimiento como parte de su ciclo vital. Es esta ambivalencia constitutiva del vínculo madre-hija donde Adrienne Rich (2019) identifica una de las paradojas más dolorosas para ambas: “las madres a veces han sido capaces de entregar a sus hijas algo más valioso que ser madres todo el tiempo. Pero es el peso de la adversidad quien se cobra el tributo: la ironía de que, para luchar por la supervivencia física de su hija, la madre debe ausentarse casi siempre de ella (322).

Si bien Clare no lo explicita en el documental, en la entrevista para esta investigación, reconoce que las decisiones de su madre también le mostraron que la hija puede aspirar a “ser más que una simple mamá” (Weiskopf 2025, entrevista personal). Ahora que tiene dos hijas, Clare sabe que, si ella no elige su propia libertad y felicidad, las estará confinando a la idea de maternidad como destino, y no como una decisión. Esta comprensión encierra una paradoja fundamental: para estar verdaderamente presente para sus hijas, Clare debe *ausentarse* de la expectativa del sacrificio total. En cierto modo, debe *ser como Valerie* en la defensa de su autonomía, pero desde un lugar que permita una negociación distinta del cuidado, para que el vínculo no este mediado únicamente por el dolor y la renuncia. Por eso, yo también debo confesar que me hubiera gustado que mi madre fuera más valiente, porque “como hijas queremos madres que deseen nuestra libertad y la suya. No necesitamos ser el recipiente de la frustración de otra mujer” (Rich 2019, 322). En esa frase resuena el anhelo que conecta mi historia con la de Clare: que la valentía de una madre —ya sea para irse o para quedarse en sus términos— no sea leída como abandono, sino como el primer acto de un cuidado más amplio, que incluye el cuidado de sí misma.

2. La hija habla a la madre: autobiografía fílmica

⁹ Al decir “nos trae al mundo”, la autora se refiere a que existe una diferencia crucial entre nacer de un cuerpo de mujer y ser traídas al mundo, ya que “traer al mundo” responde a las formas simbólicas por las cuales el patriarcado, a través de la institución materna, define la manera de nacer y de relacionarnos. (ver Bocchetti 1996).

No somos madres “o” hijas. Para
perplejidad nuestra, para nuestro
asombro y confusión, somos
ambas cosas (Rich 2019).

¿Qué hubiésemos querido recibir, como hijas, de nuestras madres? ¿Y qué podemos ofrecerles nosotras ahora, desde el lugar de hijas? Quizá la respuesta sea perdón, gratitud y confianza si seguimos a Adrienne Rich (2019) cuando afirma que “lo más importante que una mujer puede hacer por otra es iluminar y ampliar el ámbito de sus posibilidades” (321). La mayoría de nosotras crece en un mundo hostil y misógino que separa a las madres de sus hijas —apenas en el nacimiento o cuando empiezan a crecer— porque nuestros afectos e intereses deben volcarse de inmediato hacia los hombres, y no pueden permanecer junto a otra mujer. Es así como “las mujeres se convierten en un tabú para las mujeres, no sólo desde la perspectiva sexual, sino también como camaradas, cocreadoras, conspiradoras” (329).

Ser hija, con cuerpo de hembra, me ha permitido intuir los procesos de expansión y transformación del cuerpo materno: los cambios en el cerebro, los ritmos del descanso, la alteración del sueño, la disposición física y emocional ante el mundo. Todo el cuerpo cambia y, con él, la forma en que percibimos el amor, la culpa o el deseo. Observo desde los márgenes, me pregunto tímidamente por su experiencia y la imagino. Solo hasta hace muy poco comencé a observar el vínculo que tengo con mi madre y a preguntarme qué tan atada estoy a ella. Recuerdo que, durante mi infancia, me bastaba con decir: soy hija de Patricia, como si el nombre de mi madre bastara para afirmar mi existencia. Era, simplemente, la criatura que había salido de su entraña.

Cuando las hijas nos preguntamos por la relación que tenemos con nuestras madres, a menudo descubrimos que sabemos muy poco de las mujeres que son. Podemos mencionar sin dificultad su plato favorito, describir la ropa que suelen llevar o hacer un listado gustos y disgustos a partir de los regaños y la aprobación que recibimos de ellas. Pero es solo con el paso del tiempo y los avatares de la vida —o hasta que nosotras mismas nos convertimos en madres— que empezamos a descifrarlas, a hacer las paces con la madre y a tender puentes imposibles. Hace poco, una colega me contaba que, después de parir a su hija, concluyó que existen dos momentos cruciales que nos llevan a las *mujeres hijas* a replantearnos tanto la maternidad como su vínculo materno: cuando dejamos de ser solo hijas para convertirnos en madre, y cuando decidimos construir una familia. Porque es en ese momento cuando nos preguntamos cómo hemos entendido la maternidad

en nombre del amor y el compromiso, y nos vemos obligadas a volver la mirada hacia la *mujer madre*. Son ellas quienes nos muestran, por primera vez, cómo se construyen los vínculos filiales y sociales, tomando en cuenta que, “durante siglos, las hijas recibieron fuerza y energía de madres que no lo eran biológicamente, que combinaron una preocupación por los valores prácticos de la supervivencia con una inclinación hacia horizontes más lejanos, y una compasión por la vulnerabilidad con una insistencia en nuestras fuerzas ocultas” (Rich 2019, 327).

Esa comunión entre madres e hijas se rompe cuando las mujeres quedan presas de la cultura patriarcal (Saletti 2008). Nos han arrebatado nuestras formas de maternar y cuidar a la humanidad: primero intervino la iglesia, después los medios de producción junto a la medicina, estructuras de control erigidos por varones. Según Esther Vivas (2019), antes de estos procesos, las mujeres criábamos en comunidad, nos sosteníamos unas a otras, al tiempo que compartíamos conocimientos basados en nuestra experiencia. Sin embargo, la separación que el sistema patriarcal hizo de las mujeres, madres e hijas se agudizó tras la Revolución Industrial, cuando las mujeres empezaron a transitar entre su casa y la fábrica, solas y con todo el peso de la crianza y el modelo de familia nuclear. En palabras de Vivas (2019, 83):

La maternidad, como construcción social y cultural, se ha convertido en un destino ineludible para las mujeres. La capacidad biológica femenina para gestar, sometida a los dictados del patriarcado, ha devenido un yugo. Las mujeres hemos desaparecido tras la figura de la madre, en una sociedad que identifica feminidad con maternidad. [...] Las madres hemos sido siempre, de un modo u otro, sujetos subordinados.

Sus cuerpos y el *fruto de sus vientres* se convirtieron en el sustento esencial del sistema capitalista. Por eso, cuando las hijas sentimos el deseo de reencontrarnos con nuestras madres, volver a la matriz, al útero en el que nos formamos, lo que estamos buscando, es “recuperar el eslabón [...] que se perdió por cuenta de la apropiación masculina de la maternidad” (Saletti 2008, 178). Adrienne Rich (2019) explica que, cuando las *mujeres hijas* buscan recuperar el vínculo con la *mujer madre*, están reclamando el lazo que les fue arrebatado. La hija quiere recuperar el vínculo que fue trivializado por lo que Rich llama los “Anales del Patriarcado” (299). Busca trascender “el sufrimiento que compartimos como madre e hija, decirlo todo al fin” (298), porque dentro de nosotras aún hay una niña que “todavía desea ser alimentada por su madre, aspira a la ternura y a la aprobación, anhela un poder femenino ejercido en su defensa

[...] los brazos fuertes de una mujer rodeando otro cuerpo en los instantes de miedo y dolor” (298).

Esta búsqueda por recuperar el eslabón perdido no se queda en un nivel abstracto, sino que encuentra su relato encarnado en *Amazona*. A lo largo del filme Clare le cuenta a su madre de todas esas veces que la extrañó. Le evoca los momentos en los que se sintió sola y asumiendo, siendo apenas una adolescente, el cuidado de Diego, su hermano menor. Le habla del aborto espontáneo que la sorprendió cuando estaban juntas al Putumayo, pero del cual no quiso hablarle en ese momento. También le comparte una memoria sensorial que aún conserva de su infancia: el olor de Valerie, que siempre le gustó demasiado y la hizo sentir a salvo. Finalmente, le confiesa su deseo reiterado de haber tenido una familia tradicional y de que ella hubiera ejercido una maternidad más cercana a los modelos normativos e institucionales.

Sin embargo, Clare no es la única hija de Valerie. La historia incluye a dos hermanas mayores cuyas presencias en la película son fugaces, especialmente la de Liliana, la segunda hija. Clare apenas menciona que fue ella quien la orientó durante su primera menstruación, mientras su madre viajaba por el Amazonas, un gesto que muestra las formas de cuidado entre mujeres que suplen la ausencia materna. En cuanto a Carolina, la hija mayor, el documental narra su muerte durante la tragedia de Armero y las huellas profundas que este acontecimiento dejó en Valerie. Es precisamente después de esta pérdida que la madre decide romper con su vida anterior y trasladarse a la selva, un gesto que reconfiguró su maternidad y transformó de manera irreversible la historia afectiva con Clare. Desde ese lugar, el filme se convierte en un intento por reconstruir una memoria familiar fragmentada: al narrar quién es su madre, Clare habla también —aunque de forma indirecta— en nombre de sus hermanas y de las ausencias que atraviesan esa genealogía materna.

2.1. De directora y protagonista: la voz de la hija y su cámara

La narración cinematográfica de *Amazona* no se articula únicamente desde la primera persona. Buena parte de su potencia reside en que la voz de la hija no se dirige al espectador, sino que interpela directamente a la madre. Así, el relato se construye desde una segunda persona que descoloca la forma clásica de la autobiografía: no se trata de decir *yo soy*, sino *tú fuiste, tú hiciste, tú te fuiste*. En ese desplazamiento, la película abandona la lógica del testimonio unidireccional y se convierte en una forma de escritura fílmica que oscila entre la interpelación y la tentativa de escucha. Esta fusión entre la

primera y segunda persona transforma la autobiografía en un espacio de negociación y ejemplifica la tendencia del cine documental contemporáneo que, como señala Lagos (2011,65):

Ha demostrado claramente su radical divorcio de la pretendida objetividad atribuida casi por defecto al documental (diríamos que al menos hasta sus manifestaciones clásicas e incluso modernas, tales como el *Direct Cinema* y el *Cinema Verité*), y se ha decantado decididamente hacia la vocación subjetiva e introspectiva de las formas narrativas autobiográficas, hasta el punto en que hoy estas producciones de naturaleza “yoica” incluso predominan cuantitativamente en espacios de exhibición y distribución de cine documental.

Hablarle a la madre implica aceptar que el relato propio no se construye de manera autónoma, sino en diálogo con una vida ajena que condiciona la posibilidad de narrarse. Por eso, en *Amazona* no queda del todo claro dónde empiezan y terminan la vida y el relato de la hija y la madre. Ambos se confunden y coexisten. La directora recurre a esta metodología dialógica para buscar su identidad y crear un escenario de intimidad, delimitando el espacio-tiempo de su voz y la posición de la cámara para evocar un yo forjado a partir de la observación de la propia historia de vida (66). De este modo, la película rompe tanto el tiempo lineal del cine como el tiempo cronológico de la experiencia (Sitney 1979, 246).

Cuando conversé con Clare Weiskopf sobre los desafíos de dirigir y protagonizar su película, me reveló que en algún momento tuvo que recurrir a recursos de la ficción para separar su rol de directora del de protagonista. No tuvo más remedio que hacer de Clare un personaje, sin poder escapar —según lo que propone Lejeune (2008) desde el campo literario— a la inevitable *condena de la ficción* a la que parece estar sometido el cine documental. Para eso, tuvo que planificar su comportamiento y sus apariciones en pantalla, preguntándose qué diría sobre sí misma en tanto personaje, en contrapunto con la manera en que su madre se presentaba frente a la cámara, además de gestionar su voz como directora: “yo era un personaje y debía ser tratada como tal [...] para el bien de la película” (Weiskopf Clare 2025, entrevista personal).

Por eso, según me dijo, su primera decisión fundamental fue definir “qué contar y qué no contar, [...] esta es mi verdad, pero está la verdad de ella [su madre] y lo que hace la película es que abre preguntas más que cerrar y decir: ‘no, es que ella fue terrible madre’ [...]. Sino que para mí era importante como directora darle también la palabra a ella, abrir el espacio para que ella fuera un personaje” (Weiskopf Clare 2025, entrevista personal). Esta aproximación dialógica, según Bill Nichols (1997), la sitúa entre la modalidad

participativa –donde el cineasta interactúa visiblemente con el sujeto— y la modalidad reflexiva –que pone en evidencia el proceso de construcción del relato. Además, confiesa que este recurso fue el mejor que encontró para resolver los “temas narrativos y técnicos, y pude tramitar algunas de mis emociones” (Weiskopf Clare 2025, entrevista personal). Para Lagos (2011), una paradoja central en estos “registros íntimos de filmación, es el hecho de que los esfuerzos del realizador por capturar la propia vida con la cámara, en general lo relegan a transformarse en un mero espectador de la misma; al no poder situarse simultáneamente en ambos lados del aparato” (68). Pero ¿qué sucede cuando la directora encuentra la forma de situarse también dentro de la escena? Clare resuelve esta paradoja al no limitarse a la voz narrativa, sino al incorporar su propio cuerpo como un elemento performático clave, convirtiéndose en un personaje que actúa dentro de su propio documental.

Desde esta perspectiva, la película abandona la organización basada en una posición externa de observación y asume una lógica autorreferencial, donde el acto de filmar hace parte del mismo relato. Esta superposición de roles –directora, hija y personaje— transforma la puesta en escena y genera lo que Stella Bruzzi (2006) define como *documental performativo*¹⁰: una puesta en escena que busca producir imágenes a partir del encuentro entre sujeto filmado y la situación que genera el rodaje. Clare, como *directora-protagonista*, articula su aparición en el filme mediante una performance consciente, actuando simultáneamente su lugar de hija, de realizadora y de sujeta en búsqueda, siempre con la conciencia del encuadre que condiciona la narración de su historia. Tal como lo concibe Bruzzi (2006), el documental performativo hace visible la construcción y contradicción del relato como parte constitutiva de sentido.

Si bien la directora no inscribe *Amazona* dentro del género autobiográfico, reconoce que la película está narrada desde el *yo* y se apoya en diversos dispositivos audiovisuales de autoinscripción. Entre ellos se destaca la voz en *off*, cuya función es doble y refleja el propio desdoblamiento de Clare entre directora y personaje. Por un lado, articula como hija lo que tiene que decir sobre las acciones de la madre, sosteniendo a

¹⁰ Para Stella Bruzzi, el documental performativo es un modo en el que la intervención activa del realizador, la puesta en escena consciente y el encuentro –a menudo conflictivo— entre el cineasta y el sujeto filmado se convierten en el centro mismo del significado. A diferencia de los modos que aspiran a la transparencia o la observación objetiva, el documental performativo celebra su propia construcción, haciendo de la negociación, la performance y la subjetividad los pilares de su verdad. La *realidad* no se captura, sino que se produce en el acto performativo de filmar, donde la cámara es un agente que altera y es alterado por la situación. Este enfoque es crucial para analizar obras donde el cineasta se sitúa como protagonista y donde el proceso fílmico es inseparable del contenido, como en el caso de *Amazona*. (ver Bruzzi 2006).

menudo un diálogo fuera de cuadro. Por otro, opera como *voice-over* cuando Clare actúa como narradora extradiegética —en línea de lo analizado por Sarah Kozloff (1988) sobre la narración en el cine—, en una función cercana al pensamiento en voz alta que le permiten introducir reflexiones, confesiones y preguntas que no surgen en el diálogo capturado por la cámara. Este dispositivo, en sus dos modalidades, dota al filme de un tono íntimo cercano al de la correspondencia íntima. El resultado es una especie de carta construida en tiempo presente, donde las imágenes funcionan como un texto que habla desde el *yo* y la cámara como soporte de una escritura íntima. La voz en *off* y el *voice-over* le permiten así a Clare encarnar la experiencia y mantener un diálogo constante con su madre, incluso —y especialmente— cuando toma la distancia física y emocional de situarse detrás de la cámara.

De manera similar, el montaje en este documental puede entenderse como un texto fílmico construido desde el *yo*, porque permite organizar recuerdos, archivos familiares, fotografías y escenas cotidianas a partir de una lógica experiencial más que cronológica, privilegiando la subjetividad de quien narra sobre la linealidad de los hechos. Esta operación se inscribe, a partir de lo que Philippe Lejeune (1991) teoriza en el género literario, como una ampliación del pacto autobiográfico en el cine, donde la identidad de la autora, narradora y personaje se construye de forma situada: “la identidad del narrador y del personaje principal que la autobiografía asume queda indicada, en la mayor parte de los casos, por el uso de la primera persona [...] pueden coincidir las identidades del narrador y del personaje principal sin que la primera persona sea empleada” (Lejeune 1991, 48). Al mismo tiempo, esta escritura audiovisual del *yo* se aproxima a las formas de la autoficción,¹¹ una práctica que diluye las fronteras entre lo histórico y lo ficcional, posibilitando que la *directora-protagonista* reescriba su experiencia desde el vínculo afectivo entre hija y madre (Reisz 2006, 86). Así, el uso del *yo* en *Amazona* se percibe como fragmentado, afectivo y profundamente dialógico. La directora se da la licencia, como confesó en entrevista, para jugar con la *realidad*: “el documental es una ficción [...] yo cuento lo que yo quiero contar, con *Amazona* fue así, [...] yo decidí contar eso sobre la relación entre madre e hija” (Weiskopf Clare 2025, entrevista personal).

Desde este lugar, *Amazona* vuelve sobre la vida de Valerie, antes de que el vínculo materno con la directora definiera su lugar en la historia. A los 23 años, ella salió de Inglaterra rumbo a Colombia, dejando atrás el mundo que conocía para entrar en el de

¹¹ La autoficción es un relato cuyo autor, narrador u protagonista comparten una misma identidad nominal y cuyo título genérico indica que se trata de una novela. (Ver Lecarme 1994).

Alberto, su primer esposo. Mientras viajaba en el avión hacia ese país desconocido, la atravesó la urgencia de escribir y dejar constancia de los pensamientos que en ese momento la habitaban. Ella sabía que se dirigía a un lugar que era ajeno a su vida en Europa, y donde solo creía conocer a Alberto, con quien esperaba casarse y formar una familia en ese país. Su destino quedó en manos de su esposo durante varios años. Por eso, mientras el avión abandonaba Londres, decide compartir con sus padres los miedos que la invadían. Valerie intuía que pasarían años, hasta poder volver a verse en esas luces y edificios, tal como describe en su carta:

Domingo 7 de febrero de 1960.

Queridísimos mamá y papá:

No sé cómo explicar la extraña y terrible sensación que tuve cuando el avión empezó a moverse. Miré hacia abajo, y mientras las luces se volvían cada vez más pequeñas, y veía más de Londres, me di cuenta de la importancia de lo que estaba haciendo; y entendí lo que mi abuela quiso decir cuando dijo que yo era valiente. Supe entonces, que aquellas luces alegres que titilaban allá abajo eran el símbolo de la vida que yo había tenido durante 23 años, y de la felicidad y del amor que hasta entonces yo había conocido. ¿Y por qué lo estaba abandonando? Por Alberto y su mundo. Un mundo que ni siquiera conocía. (Weiskopf 2016, 03:56, voz en *off* de Valerie)

Al incluir este episodio de la vida de su madre, la directora nos permite reconocer la valentía y fortaleza de Valerie, comprendiendo en buena medida las motivaciones detrás de sus decisiones. Se trata de una mujer que sigue su instinto y sus más profundos deseos. Podría decirse entonces, que todas y cada una de las decisiones que Clare le reprocha —especialmente el haber ido de un lado a otro sin rumbo fijo por largos periodos de tiempo, hasta internarse en la selva para siempre— han estado vinculadas a una búsqueda que trasciende su vínculo materno. Por tanto, Valerie no nació únicamente para ser mamá de cuatro hijos, y como lo expresa en varios diálogos con Clare, tampoco cree que las madres, los padres y la familia, deban hacerse responsables del destino de sus hijos y sus hijas. Cómo ella mismo sentencia en el filme: “yo soy una simple mamá” (Weiskopf 2016, 54:02).

De esta manera, el filme construye una cinematografía que se asemeja a una correspondencia epistolar. *Amazona* (2016) es una película escrita con imágenes: una carta filmada cuya destinataria es Valerie, convocada una y otra vez por la voz, la mirada y el cuerpo de su hija. Esta estrategia cinematográfica permite que el documental opere como un intercambio íntimo, donde el recuerdo es un mensaje enviado y recibido entre generaciones, y a la vez, como una interpelación a los mandatos que históricamente han

configurado la maternidad. Estos mandatos, siguiendo a Marcela Lagarde (2005, 119), la han enfrascado en estereotipos que operan mediante la fijación de significados que reducen a las *mujeres madres* a categorías rígidas –verdaderos *cautiverios*— que definen su rol en la sociedad. Por lo tanto, la maternidad no puede reducirse a una experiencia biológica; es ante todo una construcción cultural moldeada a través de sistemas de poder, entre ellos, el colonialismo y la modernidad que se inscribe dentro del patriarcado.

Cuando Clare recuerda que su madre, desde niña, anhelaba viajar y “para eso se inventaba un juego: se agachaba, abría las piernas y se asomaba a ver el mundo al revés. Era una manera de transportarse, de estar en otro lugar, de viajar. Nunca le tuvo miedo al cambio, a la aventura, también hay algo de eso en mí” (Weiskopf 2016, 03:26), reconoce no solo la pulsión de aventura que moviliza las decisiones de Valerie. En ese gesto de la infancia, Clare identifica también la ruptura con el cautiverio simbólico de la *madre-esposa* que describe Lagarde, un mandato que prescribe a la *mujer madre* a la renuncia de su individualidad y singularidad como destino. Al señalar que esa fuerza también habita en ella, Clare reconoce que su genealogía materna está atravesada por la desobediencia, y que la lectura moral de la maternidad no debe reducirse a las experiencias de vida de la madre. Esta toma de conciencia se alinea con la propuesta de Luce Irigaray (1994), citada por Saletti (2018), para quien, a fin de arrebatarse al patriarcado la maternidad y disolver el artificio institucional construido a su alrededor, “las mujeres deben reclamar su herencia, su patrimonio, su pasado y genealogía” (179). Esto resulta crucial, pues el sistema patriarcal las han “convertido en monstruo devorador por efecto retroactivo del consumo ciego que de ella se hace dentro de su vientre” (11).

La *realidad* que Clare y Valerie construyen durante el documental se edifica a través de la cercanía y confidencialidad que desarrollan ambas como protagonistas, evidenciada en una serie de conversaciones fluidas a lo largo del filme. La primera de ellas transcurre cuando Clare le pregunta a su madre si es consciente del rumbo que está tomando la historia sobre la maternidad que construyen juntas. Esa pregunta parece abrir, por fin, el espacio para nombrar lo que hasta entonces había permanecido en el silencio, dando paso al siguiente diálogo:

Clare: Y tú, ¿cuál crees que es el tema de la película que estamos haciendo?

Valerie: No sé, entre mamá e hija

Clare: ¿Entre mamá e hija qué?

Valerie: Para entender la relación que tenemos. ¿Por qué? Hay algún secreto

Clare: Sí, es un secreto.

Valerie: ¿Cuándo salga entonces voy a tener un choque?

Clare: De pronto. ¿Por qué crees que estoy haciendo esta película?

Valerie: Para entender la relación que tenemos nosotras. (Weiskopf 2016, 01:04:13)

En este breve diálogo —donde Clare pregunta a su madre cuál cree que es el tema de la película y el por qué ahonda en su relación— se condensa una operación íntima y política a la vez: la necesidad de nombrar la relación madre e hija más allá del juicio que a menudo la rodea. No se trata solo de entender “la relación que tenemos”, como responde Valerie a la pregunta de su hija, sino de interrumpir el juicio que empezó contra la madre, en una lógica que parece exigirle a Clare evaluar, medir y condenar Valerie. Como señala la propia directora: “uno siempre está juzgando a la mamá [...] una no le perdona ni media [...] yo creo que es un asunto social que nos han metido tan dentro, que es muy difícil perdonarle a la mamá cualquier error” (Weiskopf Clare 2025, entrevista personal). El documental, por tanto, no busca verdades absolutas ni legitimar una forma del gesto materno. Su propósito, más bien, es recrear un espacio donde la madre pueda hablar y ser vista por su hija más allá de la función que la define.

En ese sentido, el diálogo entre ambas, encarna de manera concreta lo que Luce Irigaray propone como una reescritura de la relación madre e hija por fuera de la ley del padre: un intento por sustraer este vínculo del orden simbólico patriarcal que lo subordinó, para devolverle a la *mujer madre* y la *mujer hija* su cuerpo, su historia y su deseo propios (Irigaray 1994). Esta reapropiación del lazo materno supone también la recuperación de una genealogía femenina negada, de tal forma que las mujeres puedan reinscribir su subjetividad fuera de la lógica de la filiación exclusivamente masculina. Estas ideas dialogan con las reflexiones de Julia Kristeva (1984), quien sitúa la relación madre e hija en un territorio previo y, a la vez, conflictivo con el orden simbólico: la *chora*, un espacio semiótico prelingüístico, corporal y pulsional, censurado por la ley patriarcal que organiza el lenguaje y la cultura. La exclusión de este espacio funda una relación ambivalente que persiste en torno a lo materno, donde la madre aparece simultáneamente como origen y amenaza. Como también advierte Adrienne Rich (2019), esta ambivalencia estructura la experiencia de las hijas, para quienes el vínculo con la madre resulta indispensable. De este modo, la relación madre e hija se configura como un núcleo inestable y conflictivo, atravesado por el deseo de retorno a lo materno y la imposibilidad simbólica de habitar plenamente ese lazo dentro del orden social vigente (Kristeva 1984; 202).

2.2. El viaje de la madre

Los viajes de Valerie funcionan como columna vertebral para el documental. Marcan el ritmo del relato y le permiten a Clare ir enlazando, uno a uno, sus propios cuestionamientos sobre la maternidad. A medida que el filme avanza, el reproche de la hija se desplaza, ya no habla solamente la niña herida por la ausencia de la madre, sino la mujer adulta que intenta deshacerse de la maternidad que rechaza de su madre para poder imaginar la suya propia. Ese movimiento está atravesado por el miedo: Clare teme parecerse a Valerie, teme repetir ese gesto errante que asocia con el abandono. Por eso, el juicio se vuelve más severo. El destino de su hermano menor, Diego, aparece como prueba irrefutable de los estragos que, a sus ojos, produjo el constante ir y venir de la madre.

Cuando Clare recurre a la historia de Diego, amplía el conflicto y lo inscribe en una trama familiar más extensa. Señala la insatisfacción profunda de su hermano con la vida, y el peso que para ella significó hacerse cargo de él siendo apenas una adolescente, mientras luchaban por mantenerse los dos a flote. Luego de separarse de su madre, ambos se van a vivir con el padre, pero esa mudanza no implica cuidado ni estabilidad, ya que él también se ausenta durante largos periodos, dejándolos en una suerte de orfandad compartida, sostenida apenas por la presencia intermitente de la hermana mayor, Liliana, y las llamadas ocasionales de Valerie. Sin embargo, el reproche solo recae en la madre. En *Amazona*, no vemos a la hija interpelar al padre por sus ausencias con la misma insistencia; es sobre la madre donde recae el peso simbólico de las consecuencias, recordándonos que, incluso para nosotras, la maternidad sigue siendo un lugar reservado para las mujeres, a quienes envuelve con el manto de la culpa.

Entonces, el relato de Diego complejiza aún más esa herida: “Mi infancia fue siempre viajando [...] cuando uno tiene hijos, tiene que esperar para empezar su búsqueda” (Weiskopf 2016, 49:56) dice, condensando en esta simple frase, una vida direccionada por el movimiento. Recuerda haber subido a la Sierra Nevada siendo apenas un niño de cuatro años, quedarse allí durante meses, pasar hambre, enfermarse y desmayarse en el regreso por cuenta de una desnutrición. Para él, los viajes de su madre respondían a una búsqueda vital: “caminemos, viajemos, metámonos en la selva” (51:19), en la que hoy solo percibe contradicción y ambivalencia: la señala como un gesto egoísta, al tiempo que considera que se trató de una experiencia única que lo marcó para siempre. Y es esa dualidad, la que termina imponiéndose en todo su testimonio, incluso cuando

habla de lo mal que la pasó en cuanto llegó a Bogotá a vivir con su padre, y más aún cuando se despierta su adicción por las drogas.

Entonces, ocurre que, en ese cruce entre búsqueda y herida, entre el anhelo de libertad y la experiencia del abandono, el viaje de Valerie no admite una lectura unívoca: se configura como un gesto ambivalente, fundante y desgarrador a la vez que sigue reverberando en la memoria y en las voces de sus hijos, la sensación de pérdida y abandono. De forma que, en una de las conversaciones que sostiene madre e hija, cuando el documental está en su clímax, podemos evidenciar la forma cómo Clare hace uso del destino de su hermano menor, para seguir avanzando en el juicio contra su madre:

Clare: ¿Qué pasaría con él [Diego] madre?

Valerie: Pero ¿por qué tiene que ser mi culpa? No sé, yo no tengo culpa en eso.

Clare: Ustedes siempre hacían lo que querían. Eran super egoístas, los dos, tú y mi papá.

Valerie: Ajá [...]

Clare: Siempre estábamos viajando. Después de eso te fuiste para el Amazonas.

Valerie: Ah, porque tú ya no estabas.

Clare: Pero tu estabas con Diego

Valerie: Sí, pero él estaba conmigo y a la misma edad tuya [a los once años] decidió irse para la ciudad, que es natural. Los niños hasta los once años están con uno, pero si a los once quieren ir hasta la ciudad, entonces claro. Pero no quiere decir que uno también va a ir a la ciudad. (Weiskopf 2016, 01:08:50)

Así, el viaje de Valerie, columna vertebral del documental, se revela como el gesto ambivalente que funda y desgarrar la genealogía materna. A través de Clare, el juicio se desplaza de la niña herida a la adulta que teme, por un lado, repetir el abandono y, por otro, heredar una maternidad que niega el deseo. Este temor se radicaliza y encuentra su prueba irrefutable en el testimonio de Diego, cuyo relato de desarraigo, desnutrición y posterior adicción es movilizado por Clare para culpar a la madre, aun cuando su herida también fue alimentada por la ausencia paterna. Esta asimetría en el juicio —centrado en la madre— no solo expone el peso desproporcionado de la culpa materna, sino que también sugiere una diferencia crucial en el vínculo: mientras para Clare, como hija, el conflicto se juega en la identificación y el rechazo para construir su propia maternidad, para Diego, como hijo, la herida parece residir más en la carencia del cuidado concreto y en la ausencia de un centro estable, sin esa misma presión por definirse a través o contra el modelo materno.

Esta lectura se inscribe en la tensión que Adrienne Rich (2019) identifica entre la experiencia materna —múltiple y contradictoria— y la institución de la maternidad, que impone un modelo sacrificial. El gesto errante de Valerie desborda así la figura de la *buena madre* y expone el conflicto entre cuidado y deseo, un conflicto que, como señala

Marcela Lagarde (2005), se inscribe en el cautiverio simbólico de la *madresposa*. Finalmente, al dar la voz a esta ambivalencia y a sus distintos impactos según el género de los hijos, *Amazona* recupera, en términos de Luce Irigaray (1994), la posibilidad de pensar la maternidad fuera de la lógica patriarcal que la reduce a mera función. El relato de Clare y Valerie hace evidente que materner no es un destino natural, sino una experiencia singular y conflictiva donde se negocian –a menudo con dolor– los límites del deseo, la libertad y el vínculo, cuyas consecuencias son vividas de manera distintas por hijas e hijos.

2.3. La selva amazónica y la cabaña de Valerie

En *Amazona*, la selva amazónica funciona como un espacio liminal donde el encierro y la distancia se confunden; allí el hogar se vuelve escenario del reencuentro y del reproche. Para Valerie, la selva encarna una promesa de fuga del orden doméstico y urbano, un territorio donde es posible sustraerse de las normas que regulan la maternidad, la pareja y la vida familiar. En este sentido, la Amazonía aparece como un espacio ajeno a la maternidad institucional, un lugar donde el cuerpo se repliega sobre su propia experiencia, una elección que dialoga con la noción de subjetividad nómada propuesta por Rosi Braidotti (2000), para quien el nomadismo no implica una huida irresponsable, más bien una forma de resistencia a las identidades fijas y a los roles prescritos, entre ellos el de la madre como figura estable, sacrificial y siempre disponible.

Tampoco se puede perder de vista el hecho de que la selva no siempre es símbolo de libertad ni que tendremos la licencia para habitarla de esa manera. En el relato de Clare, a ese espacio natural le pasa lo que mismo que le ocurre a la maternidad, está colmada de matices. Allí donde Valerie encuentra sentido y expansión, la hija inscribe su experiencia de pérdida y abandono. Entonces, la selva descentraliza la maternidad, la desplaza del lugar normativo que por siglos se ha forjado a su alrededor. Allí las formas de reproducción de la vida distan de las de la ciudad y la ruralidad en general. La selva es indómita, salvaje, hostil, fascinante. Pero para la hija, la *maternidad nómada* de Valerie, no parece percibirla como el fruto de su emancipación como *mujer madre*, sino como fractura y herida.

Valerie: Yo digo que todas las mamás, incluyéndome, hacemos errores, pero eso es parte de la vida. Eso es parte y el problema de ser mamá. Uno hace errores, y después ¿lo culpan? Pero ya, eso es la vida. La vida es que yo no soy un ser perfecto y no soy un ser perfecto. Entonces, obviamente yo hice errores, pero esa era mi vida, y era mi vida con mi hijo en ese momento. (...) eso no fue un error, eso fue la vida.

Clare: Pero ¿no crees que te serviría para ti?

Valerie: ¿Serviría para mí?

Clare: Si, para analizar un poco esas cosas

Valerie: No.

Clare: Y aceptarlas.

Valerie: ¿Aceptar qué? ¿Qué mi vida fue mi vida? ¡no! Mi vida, fue mi vida. Eso es lo único que yo puedo aceptar.

Clare: Pero finalmente, ¿tú crees que has sido una buena madre?

Valerie: Si, he sido una buena madre.

Clare: Pero no crees que a veces la libertad no va con tener hijos.

Valerie: Lo único que importa con los hijos es que estén felices. No importa qué están haciendo, lo importante es que están felices. Estén con ella o no estén con ella y eso es lo que debe sentir toda mamá ¿no? (Weiskopf 2016, 58:57)

Desde una lectura feminista, la Amazonia es un espacio de desobediencia materna. Es el lugar donde la experiencia vívida de la maternidad se separa del mandato, dejando al descubierto los costos emocionales y materiales que esta ruptura impone a los hijos, en especial a una hija. Al mismo tiempo, la selva funciona como un territorio pre simbólico, corporal y no normado, donde la mujer intenta reescribir su relación con el deseo y con la madre que fue y ha dejado de ser (Irigaray 1994). Además, en diálogo con lo propone Braidotti (2000), pueden leerse como un gesto nómada que desarma la idea de una identidad materna coherente y unificada, al mismo tiempo que revela las asimetrías afectivas que ese nomadismo produce cuando se inscribe en vínculos concretos como el de la madre y la hija.

En este marco, el uso del cine documental autobiográfico resulta central. Las narrativas del yo, especialmente aquellas que construimos a partir de la experiencia, permiten dar cuenta de subjetividades en tránsito, que aún no encuentran refugio ni consuelo, y que, al parecer, a través de la representación visual, de la construcción de imágenes, consiguen reconciliarse con las ideas que han forjado y rechazado frente a temas relacionados con el origen de la humanidad, como la maternidad. La selva amazónica entonces, es un espacio de fricción permanente, allí coexisten la búsqueda de la libertad, la ruptura del lazo materno y la imposibilidad de conciliar plenamente el deseo de la madre con las demandas históricas y afectivas de la maternidad.

Por su parte, la cabaña dentro del relato podría decirse que, funciona como un símbolo de condensación del proyecto de vital de Valerie y, al mismo tiempo, uno de los espacios más tensos del relato: allí ocurre todo el juicio contra la madre. A diferencia del viaje, marcado por el movimiento y la errancia, la cabaña introduce la idea de arraigo y decisión, una forma mínima y autosuficiente que encuentra la *mujer madre* para vivir a su manera. Es un refugio construido, además, a través de su propio cuerpo y con el tiempo.

Su arquitectura podría decirse, materializa el deseo de Valerie de vivir al margen del orden urbano, doméstico y productivo. En ese sentido, la cabaña se imprime como un gesto de la reconfiguración materna que ha concebido esta madre: no gira alrededor del cuidado permanente de los hijos, sino de la supervivencia, su autonomía y la relación directa con la naturaleza, otra madre.

Para Clare, sin embargo, la cabaña no es un hogar sino el escenario en el que madre e hija se reencuentran para hablar de su vínculo. Ambas se encuentran en el confort de un lugar que las devuelve al útero de sus madres. La casa de madera las provee refugio, alimento y seguridad, y a su vez simboliza el origen y la separación entre madre e hija. Es una matriz de vida y un lugar de expulsión; cobijo y ruptura.

3. Hacer una película sobre mi mamá

La institución de la maternidad en mayor o menor medida halla culpables a todas las madres por haber fallado a sus hijos (Rich 2019).

Hacer una película sobre la madre responde al deseo que guardamos las hijas sobre contar nuestra historia y la de ellas, bajo nuestras propias lógicas. Buscamos expresar de una vez por todas, cómo hemos concebido la maternidad desde nuestra corporalidad y psiquis. Tenemos el deseo profundo por comprender el lugar que ocupamos dentro de una genealogía femenina siempre atravesada por la duda, la culpa, el silencio y el miedo. Para una hija, filmar a su madre es un gesto de retorno y salvación. Necesitamos volver al origen, al vínculo sobre el que se funda nuestra existencia y es allí, en ese deseo, donde la cámara se convierte en una mediación que permite reconstruir y representar las ideas que no alcanzan a nombrarse en el espacio doméstico, en la intimidad o la cotidianidad misma. El cine documental emerge como un territorio y una herramienta, que permite reescribir el lazo entre madre e hija, desplazando el juicio moral y reconociendo la contradicción y la tensión que le anteceden.

Cuando ponemos a la madre en el centro del relato y lo vamos hilando a la par con la historia de nosotras como hijas, intentamos no solo comprender a la mujer que hizo posible que hoy estemos aquí, teorizando sobre nuestro vínculo, sino pensarnos a nosotras mismas como mujeres, como sujetas situadas en una historia que comienza con ella, con nuestra madre. Por eso, el intento por hacer una película que narre la historia de una maternidad en particular se convierte en una forma de recuperar una memoria que

atraviesa la experiencia de todas, porque toma la voz de ambas: madre e hija, y propicia un dialogo nunca antes concebido. Nos permite reconciliarnos con nuestro linaje y origen, dejar de pelearnos con quienes somos, y reflexionar sobre el pasado de nuestras madres, mientras observamos nuestro presente y futuro como hijas. Y es allí donde radica la potencia del documental autobiográfico de Clare, quien en su rol de *hija madre y directora*, quiso hacer una película que “trascendiera el simple ‘chisme’, sino que las mujeres pudieran hablar de la relación que tienen con sus madres y sus hijas. Las mujeres salieron de las salas de cine hablando de eso, y no necesariamente de la película” (Weiskopf Clare 2025, entrevista personal).

Luisa Muraro (1998), citada por Lorena Saletti (2008) aprender a amar a la madre es una condición fundamental para la construcción de un nuevo orden simbólico. Según la autora, la cultura dominante ha tendido a reprimir y neutralizar el vínculo materno, vaciándolo de su potencia política y simbólica. Recuperar esa relación implica, entonces, restituir a la madre como figura originaria del sentido. Para Muraro (1998), el acto de hablar —entendido como traer algo al mundo— solo es posible en relación con la madre, ya que es a través de ella que se accede a la lengua y al orden simbólico que la sostiene. En este marco, la autora plantea la necesidad de reestructurar las relaciones familiares otorgando centralidad y visibilidad al vínculo *madre-hija*, un espacio en el que se juegan de manera decisiva la libertad y la identidad femenina, permitiéndonos contemplar la posibilidad de que, esta relación se pueda transformar “en proyecto social, postulando a las comunidades femeninas como estructuras sociales donde el concepto de genealogía femenina adquiere centralidad” (Saletti 2008, 180).

A estas ideas, reitero, también se suman las ideas de Alessandra Bocchetti (1996), citada por Saletti, quien sitúa el origen de la miseria simbólica de las mujeres, en la fragilidad de los vínculos que guardamos entre sí y, de manera particular, en la relación de las madres y las hijas. Para Bocchetti, no basta con nacer de un cuerpo de mujer, ya que ser traídas al mundo implica una operación simbólica que, históricamente, ha sido mediada por el orden patriarcal y no por las propias mujeres (Saletti 2008, 176-178). Por eso, la idea de crear entre mujeres, como sugiere Muraro, no resulta tan descabellada, es necesario crear un nuevo orden de significaciones que permitan restituir la maternidad como destino, en lugar de experiencia simbólica. Tanto para Bocchetti como para Muraro, es a partir de la relación con la madre, que las hijas aprender a hablar y a existir simbólicamente, y su recuperación es el primer eslabón para alcanzar al fin, la libertad femenina. En *Amazona*, esta tensión se expresa en Valerie, cuya búsqueda espiritual y

vital desborda esa noción de maternidad que, como advierte Saletti (2008), reduce los deseos de las mujeres a uno solo: el de ser madres, apelando al presunto “instinto materno” (177). El gesto de Clare al filmar a su madre es un intento por recrear la vida de la hija junto a la madre, e intentar reescribir su relación fuera del mandato patriarcal, aunque consiga en ocasiones, todo lo contrario.

La cámara opera, en suma, como un umbral entre dos cuerpos: el de la hija que observa y el de la madre que se expone. En ese espacio intermedio se tejen las más profundas tensiones, los silencios y las resistencias mutuas. La mirada de Clare no es neutra, sino profundamente situada: filmar a la madre implica asumir una posición ética y política, la de una hija que reconstruye una parte de su vida desde la vulnerabilidad, la duda y la distancia. Su mirada, al ser femenina y autobiográfica, no pretende poseer ni dominar el cuerpo filmado, sino suturar una herida. Es una escritura con imágenes que clama por una tregua. Así, la cámara se vuelve una extensión del cuerpo, en la herramienta que le permite pensar el vínculo y explorar las fisuras del afecto.

A su vez, el montaje de la película adquiere un sentido maternal: seleccionar recuerdos, tejer la historia a partir de fragmentos dispersos, coserlos y construir un lenguaje en imagen. Cada decisión en la edición constituye un gesto de cuidado, pero también de desprendimiento. Mediante esta operación, Clare narra su herencia materna desde el propio cuerpo: un cuerpo que ya no solo le pertenece a la hija, sino también a la mujer y a la nueva madre que está a punto de parir a su hija, Noah. De manera que, el trabajo del montaje —con el que ordena sus memorias— revela que el relato de la maternidad no se hereda intacto, sino que se reescribe con cada generación. Cada una de nosotras decide si mantiene las formas de materner de su madre o se inscribe en otras.

Amazona no es, por tanto, únicamente una historia sobre una hija y una madre. Es también una reflexión sobre el acto mismo de narrar esa relación: un gesto que enlaza memoria, cine y genealogía femenina. Al filmar y preguntar, Clare no busca cerrar un ciclo, sino abrir un futuro posible. La cámara deviene entonces en una herramienta de emancipación simbólica, un espacio donde la maternidad deja de ser destino para convertirse en elección, y donde narrar a la madre —desde el amor, la rabia y la distancia— es también una forma de inventarse a sí misma.

En ese sentido, insisto, hacer una película sobre la madre es también preguntarse por la propia maternidad. En *Amazona* (2016), esa pregunta atraviesa cada plano: ¿qué significa ser madre sin repetirse? ¿cómo serlo sin reproducir ciertos valores? Clare, al tratar de entender a Valerie, está delineando los contornos de su propio modo de materner

—ya sea de forma biológica, simbólica o creativa— y lo hace desde un lugar donde el deseo no se opone al cuidado, sino que lo complejiza. En ese tránsito, la película no solo desmitifica la figura de la madre, sino que reivindica la posibilidad de una maternidad elegida, una que no se define por la ausencia ni por la entrega, sino por la conciencia de sus límites.

Cada hija guarda un reproche para hacerle a su madre. Clare tiene el suyo; yo tengo el mío. Mi molestia aparece cada vez que me pregunto por qué mi madre no dejó a mi padre cuando empezó a maltratarla. Comprendo que abandonar a un agresor no es sencillo y que existen múltiples circunstancias que dificultan la decisión, pero aún me cuesta aceptar su elección. Su permanencia no solo la expuso a la violencia física y psicológica que ejerció ese hombre, sino que también me expuso a mí. Crecí aprendiendo que así se expresaba el amor y se vivía la maternidad, por eso: “Muchas hijas guardan rencor hacia sus madres por haber aceptado con demasiada pasividad ‘lo que sea’. La conversión de la madre en víctima no solo la humilla a ella, sino que mutila a la hija que la observa en busca de claves para saber qué significa ser mujer” (Rich 2019, 318).

Amazona, por tanto, no ofrece respuestas cerradas sobre la maternidad. La película insiste en lo problemático que resulta abordar y explicar este rol social. Al articular el relato desde el vínculo *madre-hija*, el filme desplaza la pregunta por la *buena o mala* madre hacia un terreno más incómodo: el de las consecuencias afectivas, simbólicas y materiales de las decisiones tomadas en nombre del deseo, la libertad y la búsqueda personal de la *mujer madre*. El viaje de Valerie —físico, espiritual y vital—organiza la memoria del documental, pero también evidencia que ninguno de los desplazamientos que realiza resulta neutral; cada uno genera un efecto sobre quienes la llaman madre. Así, la maternidad aparece como un campo de fuerza donde la autonomía individual, el mandato materno y las expectativas sociales se tensionan de manera constante, dejando al descubierto los límites y las fracturas de la idea moderna de la maternidad.

El feminismo ha propuesto diversas formas de reivindicar un espacio para la maternidad, buscando desmontar la *institución materna* que la regula. Su objetivo, como señala Saletti (2008, 178), es “desligarla de las representaciones hegemónicas que aseguran la permanencia de las mujeres bajo el control masculino”. Desde la cultura visual, *Amazona* pone en escena los límites de los discursos occidentales que fijan la maternidad como destino natural y de sacrificio para las mujeres. La figura de Valerie queda atrapada en un régimen de representación que oscila entre la exaltación romántica de la mujer que huye de la vida moderna y la condena moral de la madre que se ausenta.

Estas ideas dificultan imaginar maternidades que no estén inscritas en lógicas normativas y moralizantes que conciben la maternidad como un atributo innato, inseparable del cuidado, la protección y la transmisión de valores. Como advierte Nancy Houston (1995, 308), a las madres se les asigna una moral “natural y cotidiana”, indisociable del supuesto instinto maternal, desde la cual se espera que protejan, sustenten la vida y transmitan nociones claras de bien y mal a sus hijos (Houston 1995, 302). En ese sentido, la película no rompe del todo con las estructuras que critica, pero sí las vuelve visibles, exponiendo las tensiones que sostienen el ideal materno dentro de la modernidad occidental.

Finalmente, al situar esta historia en la selva amazónica, el filme obliga a pensar la maternidad en relación con el territorio y el poder. La selva no es solo un escenario simbólico de libertad o retorno a la esencial, sino un espacio históricamente atravesado por la colonialidad, la violencia y la extracción. La decisión de habitarla, aunque leída como un gesto de autodeterminación, se inscribe en una genealogía visual y política que ha concebido los territorios no occidentales como espacios disponibles para la búsqueda individual. *Amazona* deja abierta, entonces, una pregunta crucial que atravesó en varios momentos este capítulo: ¿hasta qué punto es posible pensar maternidades disidentes sin reproducir, al mismo tiempo, las lógicas coloniales, modernas y patriarcales que han configurado tanto los cuerpos de las mujeres como territorios exclusivos para la reproducción humana? Pienso que en esta pregunta se ubica parte de la potencia de crítica de este filme y el punto de partida para seguir interrogando las representaciones contemporáneas de la maternidad en el cine documental autobiográfico.

Así como el documental se basa en hechos reales, la autobiografía también. Sin embargo, ni un género ni un modo de representación visual, consiguen ser completamente fieles a la realidad. Ambos están mediados por las decisiones de quien dirige y construye la historia. Por eso resulta imposible que un documental sea estrictamente *verdadero*, entendiendo la verdad, como todo aquello que pasó, sino que más bien, parte de una serie de acciones que fueron desarrolladas por personas que no simulan tener otra identidad, más que la suya; así como en la autobiografía, se toman memorias y acciones que sucedieron, aunque no se recuerden con tal precisión y se comparten con las audiencias, quienes con el solo hecho de saber que buena parte de eso ocurrió, les basta. No es lo mismo saber que la historia está basada en hechos reales, que saber que todo el contenido es producto de la fantasía de alguien más.

Capítulo segundo

Clara: maternidad disidente y crianza homoparental

¿Qué ha sido de la relación imaginaria y simbólica con la madre, con la mujer madre;
¿qué ha sido de esta mujer más allá de su papel social y material de reproductora de criaturas, de nodriza?
¿De reproductora de fuerza de trabajo?
(Irigaray 1994).

1. Tuve dos mamás: Clara y Libia

Escribo estas líneas mientras acompaño el divorcio de mi madre. Sostenerla durante su proceso de separación no ha sido sencillo. Es un momento que me ha exigido no solo encontrar la manera correcta de contener su angustia a medida que avanza el proceso legal, sino que me ha llevado a morderme la lengua más de una vez, hasta sentir el sabor metálico de la impotencia cada que vez que presencio uno de sus muchos alegatos telefónicos con mi padre. Observo, con un nudo en la garganta, cómo retrocede ante él, cómo se postra nuevamente en los altares de la culpa y la abnegación, confirmando el poder inquebrantable que él aún ejerce sobre su psique. Respiro hondo y me repito como un mantra: solo deseo tomar su mano y acompañarla con ternura por esta senda. Solo eso. Soy una hija que acompaña a su madre a dar sus primeros pasos luego de una ruptura amorosa, en medio del duelo más grande de su vida. Busco tomarle la mano de la misma forma que ella tomó la mía cuando empecé caminar en la infancia, cuando me ayudó a levantarme después de abandonar el gaseo. Me identifico con Aseneth, la hija en *Clara, retrato de una mujer ausente* (2022), y mi madre es Clara, la madre de Aseneth. Somos las hijas y madres que se agarran fuertemente la una a la otra para florecer.

Tras ocho años en Europa, Aseneth Suarez regresa a Colombia con un doble propósito: reencontrarse con su madre, Clara, y hacer una película sobre su vida. Ese retorno implica, sobre todo, volver sobre un pasado familiar atravesado por un secreto: la relación amorosa que Clara mantuvo con Lilia, a quien Aseneth y sus hermanos crecieron viendo como una tía, sin saber que se trataba de la pareja de su madre. La verdad sale a la luz cuando Adolfo, uno de los hermanos mayores, tras haber pasado una temporada en Estados Unidos, decide revelar a toda la familia la naturaleza del vínculo entre ambas mujeres. A partir de ese momento, Aseneth tiene la imperiosa necesidad de conversar con

su madre, de derribar el silencio que Clara instauró después de que se enteraran quién era Lilia en su vida. Para la directora, siendo entonces una adolescente de 13 años, la vida cambió por completo: se reorganizaron los afectos y cada vez fue más difícil acercarse a su madre, quien se sumió en su trabajo y en un profundo silencio. El tema regresaba a la mesa familiar cada vez que una de sus hermanas mayores quería señalarla por haberles mentido durante los siete años que duró su relación.

La historia transcurre en Bogotá, en un sector popular de la ciudad, durante los años setenta, cuando la homosexualidad era considerada un delito en Colombia. Clara y Lilia, dos mujeres que vivían del comercio y del trabajo doméstico, construyeron su relación afectiva en un contexto de persecución legal, estigmatización social y precariedad económica. La maternidad de Clara se desplegó así bajo condiciones profundamente adversas: ser madre y lesbiana en una sociedad que criminalizaba el deseo entre mujeres. Para poder vivir su relación, debían ocultarse, fragmentar su vida afectiva y tener una doble vida. Por eso, la separación de Lilia y Clara no fue una simple ruptura amorosa, sino el repliegue forzado de su identidad y, con ella, de su maternidad en su dimensión íntima.

Aseneth recuerda las discusiones de su madre con sus hermanos mayores, discusiones que entonces no lograba comprender del todo. Siendo la menor, la exigencia que se le imponía a Clara parecía reducirse a un gesto imposible: dejar de querer a Lilia. Diez días después de que Adolfo revelara la verdad sobre la relación, fue asesinado en un intento de robo. Tenía veinte años y era temporada navideña. La muerte del hermano y el secreto revelado se superpusieron de manera brutal, sellando un silencio que se extendió durante años. *Clara, retrato de una mujer ausente* emerge, décadas después, precisamente para interrogar cómo la maternidad, cuando se vive bajo la criminalización del deseo y la presión social, queda atravesada por la pérdida, el miedo y la imposibilidad de decidir.

La película nace de una necesidad urgente que la propia hija expresa: “había decidido volver [a Colombia], creía que abrir y ventilar los secretos del pasado, era el camino para sanar los dolores que el silencio trae” (Suárez 2022, 07:17). Sin embargo, el camino se revela más tortuoso de lo previsto: “Siempre creí estar lista para enfrentarlo. Pero no sabía que antes iba a tener que sanar mis propias heridas” (44:40). Su documental se convierte entonces en el intento de componer, a partir de los fragmentos de memoria y verdad, la imagen de una *doble ausencia*: la de Clara y Lilia, sus dos mamás. Podría decirse que cada una, en distintos momentos y por diversos motivos, se fue borrando de la vida de Aseneth. El mandato social homofóbico, el dolor familiar tras la muerte del

hermano la naturaleza clandestina de un amor prohibido las fue separando, diluyendo progresivamente ese vínculo.

La maternidad de Clara se inscribe desde el inicio en una paradoja de profunda complejidad humana: fue madre por primera vez a los quince años dentro de un entramado de relaciones desiguales marcadas por violencias estructurales. Estas violencias —sociales, económicas y de género— se materializaron en la sobrecarga del cuidado, la dependencia y la agresión física. Las palabras de su hija Aseneth dan cuenta de esa precariedad constitutiva: “A sus 15 años llegó a su vida Francisco, un médico cuarenta años mayor que ella y que ya tenía otra familia. Él se convirtió en el padre de sus cuatro hijos mayores. Cuando aparecía la golpeaba, hasta que un día ella lo golpeó más fuerte y él no volvió” (Suárez 2022, 31:19). Posteriormente, su maternidad volvió a verse atravesada por el vínculo con un hombre casado y, de nuevo, ausente: “Luego vino mi padre: Rafael. Otro hombre casado, un vecino buena gente que al principio la apoyó y luego, cuando llegamos sus hijos, decía que tenía otras responsabilidades. Ella pasó todos sus embarazos trabajando fuertes jornadas. Su decisión siempre fue darnos la vida” (31:51).

Esta trayectoria permite comprender su experiencia no solo como una elección individual, sino como lo que la antropóloga Ochy Curiel (2013) califica de *maternidad disidente*: una práctica de crianza que se ejerce desde los márgenes y en fricción con el modelo hegemónico de la familia nuclear patriarcal. La autora argumenta que “la heterosexualidad no es una práctica privada sino un régimen político” que organiza la familia, el parentesco y la maternidad (Curiel 2013, 21). De modo que, aquellas maternidades que se ejercen fuera de este encuadre quedan expuestas al castigo, el silenciamiento y la ilegibilidad social. Este entramado normativo, como añade María Lugones (2008, 78), tiene su origen en el sistema moderno colonial de género, que impuso una forma específica y jerarquizada de familia, maternidad y sexualidad, relegando a la marginalidad a aquellas experiencias que no se ajustan a su matriz heterosexual. Así, la maternidad de Clara —lesbiana, popular, sostenida sin un padre proveedor y atravesada por la precariedad— se configura como disidente, pues su existencia misma es una fricción permanente con un orden que niega legitimidad a experiencias maternas que desbordan la norma familiar dominante.

La experiencia vital de Clara —y la maternidad que de ella se desprende— estuvo atravesada desde el inicio por una precariedad económica y emocional que organizó sus modos de cuidado, su relación con el trabajo y las formas mismas de crianza. Una de las

escenas más elocuentes del filme es la que condensa el empobrecimiento que marcó durante años la vida de la madre de Aseneth y expone, al mismo tiempo, los efectos de un régimen heterosexual que produce maternidades feminizadas, precarizadas y funcionales al orden social: “mi mamá no pudo estudiar y nunca tuvo un trabajo estable. Su profesión principal ha sido ser madre. Mi abuela hizo que cuidara de sus hermanos. Tuvo que cambiar pañales, limpiar y cocinar desde que era una niña” (Suárez 2022, 31:02). En este marco, la reflexión de Esther Vivas en *Mamá desobediente. Una mirada feminista a la maternidad* (2020) permite nombrar con claridad la sobrecarga que recae sobre las *mujeres madres*: “ser madre no debería de significar criar en solitario, quedarse encerrada en casa o renunciar a otros ámbitos de nuestra vida” (Vivas 2020, 15). Sin embargo, ese mismo sistema impone a mujeres como Clara modelos de maternidad profundamente paradójicos —justo aquellos que luego exige cumplir a través del sacrificio filial—, modelos que Vivas (2020, 23) identifica como la *supermamá* o la *mamá máquina*, figuras obligadas a conjugar devoción materna, trabajo remunerado y supervivencia cotidiana en condiciones extremas de vulnerabilidad. A través de su resultado, el filme expone así estas tensiones —entre ellas, la maternidad lesbiana— no como excepciones, sino como formas de resistencia cotidiana: prácticas de cuidado ejercidas dentro de un entramado histórico de desigualdad que, en el mejor de los casos, solo logran sostenerse gracias a redes afectivas y económicas entre mujeres, como la que Clara construyó junto a Lilia.

La historia de esta madre se parece a la de mi abuela, Rosalba, quien, desde muy niña, fue incorporada a la cadena de cuidados: ayudó a su madre a maternar a sus hermanos y, en muchas ocasiones, también asumió la crianza de los hijos de sus tías. Pasaba días enteros sola, encerrada en una finca a varias horas del poblado más cercano, a cargo de más de cinco niños. Al mismo tiempo, debía cocinar para más de veinte jornaleros, limpiar la casa, lavar las cocheras de los cerdos, alimentar a las gallinas y barrer el patio donde extendían el café para secar. Su jornada comenzaba a las tres de la mañana, encendiendo el fogón de leña. Rara vez se sentaba; su cuerpo siempre estaba en movimiento, de un lado para otro. Tenía apenas seis años cuando se subió por primera vez a un taburete de madera para alcanzar el lavaplatos y las hornillas de la estufa. Más tarde, no solo fue madre muy joven sino una madre soltera a cargo de dos hijos y tres hijas. Su biografía y la de Clara, revelan cómo la maternidad y el cuidado, lejos de ser elecciones, también operan como una pedagogía temprana de la explotación y el

disciplinamiento del cuerpo materno: una vida entera organizada en torno al trabajo productivo y reproductivo, transmitido de generación en generación.

Por eso, la maternidad de Clara es la historia concreta de un cuerpo de mujer que, desde los quince años, fue territorio de violencia masculina. Tuvo siete hijos con dos hombres casados, por lo que su vínculo con Lilia puede leerse, a su manera, como un intento por reclamar su autonomía afectiva y sexual. Esa relación puede analizarse, precisamente, desde la perspectiva de Adrienne Rich (1976), para quien los vínculos lésbicos constituyen “fuerzas subversivas” (293) dentro del orden patriarcal. La autora considera que la *heterosexualidad obligatoria* ha requerido la negación sistemática del amor lésbico, ya que la existencia de mujeres que no necesitan de los hombres, y que pueden amarse entre sí, representa un peligro fundamental para el *status quo* (Rich 1976, 306). Este amor, vivido en secreto, constituyó una forma de familia queer —lo que la antropóloga María Amelia Viteri (2009, 2) llama parentalidades inesperadas—, donde el cuidado se organiza al margen del contrato heterosexual.

Así, la maternidad de Clara se fractura en una doble condición: por un lado, cumple, bajo condiciones de extrema adversidad, el mandato social de la madre cuidadora; por el otro, su deseo lésbico la sitúa fuera de la norma, obligándola a una vida ambivalente. El documental de Aseneth Suárez rescata, entonces, la vida y la maternidad de dos mujeres borradas y se devuelve a sí misma —la hija de ambas— la posibilidad de reconciliarse con las ideas de amor maternal, de pareja y de la maternidad misma. Esto resulta crucial, sobre todo ahora que ella desea ser madre. Durante años, Aseneth había escapado de esa posibilidad. A los diecisiete años quedó por primera en embarazada y decidió abortar, no quería convertirse en la madre adolescente que fue Clara, y le daba pánico que alguien la llamara mamá. Como ella misma recuerda:

Mis años de adolescencia transcurrieron con mucha libertad y también con mucha soledad. Me pasaron cosas que nunca le dije a nadie, como cuando me embaracé por primera vez. Tenía 17 años, el chico estaba casado y tenía tres hijos. Lo conocí cuando trabajé vendiendo libros. Sentía que estaba repitiendo la misma historia de mi madre. Me hice practicar un aborto y entré a la universidad. A mis 40 años por primera vez, estaba dispuesta a ser mamá. (Suárez 2022, 52:58)

Para Aseneth, reconciliarse con la maternidad implica también reconocer que, en su propia historia, su madre no maternó sola. Tuvo, de hecho, dos mamás: su crianza estuvo atravesada por un vínculo amoroso entre dos mujeres: Clara, su madre biológica, y Lilia, su compañera afectiva durante su infancia. Aunque Lilia fue nombrada públicamente como una tía, en la intimidad del hogar ocupó un lugar materno: cuidó,

acompañó y compartió la vida cotidiana, incluso cuando ese lazo no podía ser reconocido ni social ni legalmente. Tener dos mamás, en este contexto, no significa una excepción ni una anomalía, sino una forma de maternidad y de familia que existió en los márgenes de la norma heterosexual, obligada al silencio para sobrevivir. Nombrar hoy a Clara y a Lilia como madres es, por tanto, un gesto político que restituye ese vínculo y desarma la idea de que la maternidad solo se puede ejercer desde la heterosexualidad o el parentesco legal.

Esta configuración puede leerse a la luz de Luce Irigaray (1994), para quien “el primer cuerpo con el cual [las mujeres] tienen contacto, el primer amor con el que tienen contacto es un amor maternal, es un cuerpo de mujer” (15). Obligar a la niña —y luego a la mujer— a renunciar a ese amor materno para acceder al deseo del padre, advierte la filósofa, es someterla a una heterosexualidad normativa que desconoce la continuidad de los vínculos entre mujeres (16). Así, el hecho de que Aseneth haya tenido dos mamás en algún momento de su vida, no solo nombra una experiencia familiar concreta, sino que pone en evidencia una *maternidad disidente* que resiste, desde lo íntimo, la exigencia de borrar el amor entre mujeres como condición para la legitimidad social. En ese sentido, Irigaray me permite profundizar en las formas cómo la cultura patriarcal se funda en la prohibición del vínculo no solo entre mujeres, sino principalmente entre madre e hija: “la madre debe de permanecer prohibida. El padre prohíbe el cuerpo a cuerpo con la madre” (11). Esta interdicción no solo organiza el orden simbólico, sino que expulsa del lenguaje y de la legitimidad social una relación que es, a la vez, la más arcaica y la más persistente.

De allí la urgencia política que Irigaray (1994, 15) expresa al proponer “encontrar, reencontrar, inventar, descubrir, las palabras para nombrar la relación [...] con el cuerpo de la madre”, un lenguaje que no sustituya el cuerpo a cuerpo —como lo hace la lengua paterna— sino que lo acompañe y hable “en corporal”. En este marco, la experiencia de Aseneth, marcada por una crianza entre mujeres y por la presencia simultánea de Clara y Lilia como figuras maternas, puede leerse como una fisura en esa prohibición fundante: un vínculo que persiste pese al ocultamiento, y que revela aquello que Irigaray señala con claridad cuando afirma que las mujeres hemos sido históricamente las *guardianas de lo corporal* y que no debemos renunciar a esa guardia ni permitir ser reducidas a “los cuerpos de otros” (15). Así, el cuerpo a cuerpo entre mujeres —materno, afectivo, cotidiano— emerge como un lugar de resistencia simbólica frente al orden que exige su negación. Este lenguaje *en corporal* propuesto por Irigaray se manifiesta en la directora a través del ejercicio cotidiano del cuidado. Al asumir la crianza de su sobrina, Aseneth reconoce una continuidad física y emocional que trasciende el distanciamiento previo:

“amaternando a la niña, un gran descubrimiento es que, pues, hay algo de mi mamá que vive dentro de mí. Totalmente. Eso me ha llevado como a otro nivel de entendimiento de mi madre y de admiración también” (Suárez Aseneth 2025, entrevista personal). Este hallazgo encarna la resistencia del exilio de la genealogía femenina, permitiendo que la hija se reconozca en los gestos de la madre.

De esta manera, la directora se empeña en regresar al vínculo entre su madre y Lilia porque, según sus propias palabras, fueron los años más felices de su vida. Sin embargo, ese hogar se forjó en los años setenta y principios de los ochenta, una época en la que, incluso tras la despenalización de las relaciones entre personas del mismo sexo, no existía un léxico social para nombrar su realidad: una crianza homoparental. Ella y sus hermanos estaban siendo criados por dos madres, pero ese hecho carecía de palabras y de marco legal. Este vacío lingüístico y normativo condenó su espacio familiar a la clandestinidad y a la exclusión simbólica, un territorio donde el cuidado de los hijos ocurrió al margen de toda legitimidad reconocida por las instituciones de la familia y de la maternidad.

Así, la experiencia de un hogar sostenido por dos mujeres madres —una experiencia forjada la clandestinidad de su época— dialoga de forma profunda con la reflexión de Adrienne Rich. Para la autora, la maternidad no cancela el deseo entre mujeres; por el contrario, abre un umbral para contemplar la posibilidad de vivirlo. Por eso, algunas mujeres solo reconocen su amor por otras mujeres a través o después de la experiencia materna, cuando se habilita una reorganización afectiva que no solo hace que nos preguntemos por el vínculo con las otras, sino con nuestra propia madre. De este modo, la maternidad se convierte en un territorio de revelación acerca de quiénes somos realmente, como le ocurrió a la propia Rich (1976, 306): “para las que tenemos hijos y más tarde llegaremos a reconocer nuestros sentimientos por las mujeres, y actuamos según su extensión y profundidad, es posible un nuevo y complejo vínculo con nuestras madres”. Es decir, el vínculo con otro cuerpo de mujer, también nos confronta con la distancia que guardamos con quienes cuidaron de nosotras cuando éramos niñas. Por eso Rich considera que, desde este punto, el amor lésbico puede convertir la maternidad en un catalizador y territorio de realización, un camino que conduce a un reencuentro transformador con la figura materna, la matriz de la que provenimos.

Además, sin buscar romantizar estrictamente los lazos entre mujeres, esta idea alcanza una dimensión casi mística a través de la reflexión de la poeta Sue Silvermarie que cita Rich (1976), donde el acto erótico entre mujeres se describe como un regreso al

útero primordial, un vínculo que nos habla de lo estrecha que resulta la relación de la madre con su hija: “Cuando beso, acaricio y penetro a mi amante, vuelvo a ser una niña que entra de nuevo en su madre. Quiero regresar al estado armónico del útero, al mundo antiguo” (Silvermarie citada en Rich 1976, 307). En esta poderosa imagen, el amor lésbico se revela como un circuito de retorno y reconocimiento: un acto de penetración que es, simultáneamente, un renacer en lo materno, una experiencia de absoluta fragilidad y de retorno a la madre. Es a través de este circuito que se hace posible “aprender acerca de ella [la madre], perdonarle el rechazo que sentí, suspirar por ella, padecer por ella. Nunca podría haberla deseado, de no haberme sentido deseada a mi vez por una mujer” (307). El vínculo entre Clara y Lilia, entonces, puede ser descrito como la encarnación social de este circuito simbólico: su amor no solo fue una relación de pareja, sino la fundación de un espacio familiar donde el cuidado mutuo y el deseo erótico recreaban, en el ámbito doméstico, aquel *estado armónico*. En última instancia, y como señala Luce Irigaray (1994), este descubrimiento es crucial porque al momento de “descubrir la propia identidad sexual, es importante saber que para nosotras existe otra relación con el goce, distinta de la que funciona según el modelo fálico” (16).

Clara no recibió de parte de sus hijos la comprensión que esperaba. La revelación del vínculo con Lilia desestabilizó por completo a la familia. En cuanto sus hijos e hijas mayores lo supieron, la mirada sobre ella se quebró para siempre. A partir de ese momento, el trato cambió radicalmente, dando paso a los maltratos, el desprecio y la pérdida total de respeto. Se empeñaron en borrar a esa tía que ahora les avergonzaba, como si su sola existencia constituyera una amenaza. Quemaron sus fotografías, desterraron cualquier objeto que guardara un recuerdo compartido e incluso prohibieron pronunciar su nombre. Ese silencio impuesto, terminó por devorar el más mínimo deseo de Clara de reivindicar aquellos años en los que, por primera vez, se había sentido amada. Para sobrevivir en su propio hogar, debió olvidarse de quién había sido y reprimir cualquier gesto que la condujera de vuelta a ese camino prohibido. Bastó solo un error — la revelación— para que sus hijos dejaran de mirarla del mismo modo. Clara le relata entonces a su hija los múltiples abusos verbales y emocionales que soportó de los hermanos y hermanas mayores, quienes nunca quisieron escucharla. No hubo espacio para explicar qué había ocurrido, cómo conoció a Lilia, por qué la nombraron tía y cuál fue el lugar real que ocupó esta mujer en su vida. El castigo fue, ante todo, la imposición de un silencio y la negación de su propia historia. En la película, Clara da voz a ese dolor acumulado cuando, en conversación con Aseneth, relata:

Clara: La situación nunca se pudo hablar con ninguno. Nunca lo hice, no pude sacar eso. Entonces eso pasó. Entonces entendí muchas cosas [que sus hijos la rechazaban por ser lesbiana]. Yo no maté a nadie, yo no robé a nadie, yo no violé a nadie. Yo no hice cosas malas. Yo no torturé a nadie ni nada. Sin embargo, por años, recibí maltrato, aún todavía, ¿entonces? ¿cómo habla uno? ¿cómo dice uno?

Aseneth: Madre, pero yo creo que ese silencio y esa opción de haber hecho las cosas de esa manera, también nos maltrató mucho a nosotros. A mí personalmente, yo no puedo hablar por mis hermanos, pero a mí me maltrató mucho todo ese engaño. Muchísimo. La opción de nunca decirnos: lo que pasa es esto. Eso para mí fue muy duro. De un momento a otro tener que odiar a alguien que me había criado y había sido conmigo siempre bien, para mí fue muy duro. Sentía que estaba en un engaño también.

Clara: Pues sí, pero usted misma lo dijo: era una niña pequeña.

Aseneth: Pero yo tenía 13 años y me estaban pasando muchas cosas que no sabías. Y de un momento a otro: Ok, ya no puedes querer a esta señora. Ya no. Y nunca me explicaste. Me acuerdo que una vez hubo una pelea con Claudia [una de sus hermanas mayores] estábamos las tres y decías: no, eso no fue así, no es como se imaginan.

Clara: ¿Sabes qué? No quiero hablar más de eso. No más. No quiero saber más de eso.

Aseneth: Solo te estoy diciendo como me siento yo madre.

Clara: Pues sí, todos se sienten así.

Aseneth: No todos, yo estoy hablando por mí. Estoy hablando de mí.

Clara: ¿y cómo me siento yo?

Aseneth: No sé madre porque tú eres la que tiene tus sentimientos. Por eso estamos haciendo esto [la película]. Tú dices que hay un montón de maltrato, pero yo siento que también hay que ver el otro lado.

Clara: Por eso, ya se vio del otro lado. Cada quien hizo su vida y ya está. Nunca les he criticado, nunca les he juzgado. Nunca les he dicho nada y ya. Ahí quedó todo. Y lo que dije, ya lo dije y no voy hablar más. Sobre eso: ¡No más! ¡Ahí quedó! (Suárez 2022, 41:47)

1.1. El matricidio de Clara

Luce Irigaray argumenta que la cultura occidental se funda sobre un *matricidio* originario que, más allá de la violencia física, opera como un principio simbólico que organiza el orden patriarcal: la madre debe ser borrada para que la ley del padre pueda instaurarse (Irigaray 1994, 7). Siguiendo esta lectura, el gesto de Adolfo —el hermano que revela el lugar que ocupa Lilia en la familia— puede interpretarse como un asesinato simbólico contra su propia madre. No estamos ante un acto aislado ni ingenuo, sino una acción que desencadena el castigo colectivo que expone a Clara y la somete a un juicio de parte de sus propios hijos. Al romper el vínculo afectivo que sostenía a las dos mujeres, el hijo varón pretende restituir el orden patriarcal a costa de la subjetividad materna. Clara deja de ser la madre que se sacrifica y ama incondicionalmente para convertirse en una mujer desviada, una figura que debe ser corregida y que, en términos de Julia Kristeva (1988, 8), se vuelve abyecta para el orden familiar.

Este proceso genera un vaciamiento epistémico: su historia es anulada y su autoridad erosionada. Como advierte Irigaray (1994, 6), los discursos que definen qué es una mujer, una madre y una sexualidad legítima, siguen siendo administrados por los

hombres, incluso en lo más íntimo de la vida familiar. Así, el castigo no requiere de golpes ni de la muerte física; basta con la exposición pública del deseo femenino para que la norma opere y la madre que ama a otras mujeres —como ocurre en esta historia del contexto colombiano— sea expulsada del relato familiar legible. Esta acción, como explica Rita Segato (2016), reafirma el mandato de masculinidad: el hijo se erige en *paladín de la moral social* para asegurar que la mujer sea “contenida, censurada, disciplinada y reducida” (Segato 2016, 40). De este modo, siguiendo a la autora, actúa como agente de una pedagogía de la crueldad, habituando al entorno familiar a la desensibilización ante el sufrimiento materno con el fin de preservar el patrimonio moral y la estructura de poder patriarcal.

En este punto, el castigo simbólico que recae sobre Clara permite inscribir su historia en una constelación más amplia de relatos contemporáneos que interrogan la maternidad como dispositivo para disciplinar el deseo femenino. Estableciendo un dialogo entre *Huesera* (2022), la película mexicana de Michelle Garza Cervera que aborda la maternidad desde el horror corporal y *Clara, retrato de una mujer ausente* (2022), identifico que el conflicto entre maternidad y deseo lésbico no es excepcional ni individual, sino estructural. En *Huesera*, Valeria vive atormentada durante el embarazo por una presencia monstruosa que le produce alucinaciones: siente que los huesos de sus manos se parten y, durante las noches, es acechada por una mujer cuya aproximación coincide con ese sonido de fractura. Esta presencia monstruosa encarna el costo psíquico de asumir maternidad y negar el deseo por las mujeres, simbolizado particularmente en Octavia, una amante del pasado que representa una vida posible fuera de la heterosexualidad obligatoria. Aquí el terror no emerge de la hija por nacer, sino del mandato materno que exige la renuncia del deseo y la clausura de otras formas de vida. Si en *Huesera* la sanción se inscribe en el cuerpo de la mujer y adopta la forma del terror sobrenatural, en *Clara* se materializa en el silencio, la humillación y el borramiento simbólico de la madre deseante.

Ambos filmes exhiben, desde registros estéticos distintos, una misma operación: cuando la maternidad deja de servir a la reproducción de la heterosexualidad obligatoria —ya sea porque el deseo se niega o porque se vive abiertamente—, el orden patriarcal responde con el castigo. Así, el monstruo que acecha a Valeria y el silencio que sepulta a Clara figuran gemelas de un mismo régimen simbólico que se sostiene sobre un matricidio fundante: la neutralización de la madre como sujeto de deseo, memoria y

palabra. Por tanto, recuperar la voz y la memoria materna se convierte en un imperativo político, tal como lo formula Irigaray (1994):

para no ser cómplices del asesinato de la madre, afirmemos la existencia de una genealogía de mujeres. Una genealogía de mujeres dentro de nuestra familia: después de todo, tenemos una madre, una abuela, una bisabuela, hijas. Olvidamos demasiado esa genealogía de mujeres puesto que estamos exiliadas (si se permite decirlo así) en la familia del padre-marido [...] intentemos situarnos dentro de esta genealogía femenina, para conquistar y conservar nuestra identidad. (15)

Frente a este crimen simbólico, la cámara de Aseneth, la hija menor, se erige como un gesto de resistencia y reparación genealógica. Su documental es un acto de exhumación política, ya que desentierra a la mujer sepultada en vida, le devuelve su nombre, su historia y el amor que le fue arrebatado. Al hacerlo, la hija no solo cuestiona la impunidad del orden patriarcal que, como advierte Irigaray (1994, 6), gestiona “lo más privado de nuestras vidas de mujeres”. Sobre todo, afirma desde su lugar de hija, la existencia de una genealogía de mujeres en su diversidad, posicionándose contra el exilio de la familia del padre-hijo varón para restituir la línea femenina que une a Clara y a Lilia. Este proceso tuvo un efecto transformador en la propia madre, abriendo un espacio de renegociación de esa identidad estigmatizada. Como señala Aseneth: “A mi mamá sí le pasó que floreció en este proceso [...] las primeras [grabaciones] se disculpaba y poco a poco esa narrativa en ella misma fue cambiando, como dándose cuenta de que, pues, no era ningún error, que realmente no había cometido ningún delito” (Suárez Aseneth 2025, entrevista personal). Este acto de filiación afectiva y cinematográfica es, en última instancia, un intento por “conquistar y conservar nuestra identidad” (Irigaray 1994, 15) desde un lugar distinto al del sacrificio y la culpa, en una sociedad que, como recuerda la autora y su representación en el documental, se funda sobre la base originaria del asesinato a la madre.

De este modo, el documental trasciende la memoria personal para convertirse en un acto de justicia simbólica: mediante la imagen y la palabra, la hija rescribe la historia silenciada y, al hacerlo, se reescribe a sí misma desde un lugar autobiográfico. Al compartir su propia memoria y la de sus madres, Aseneth interrumpe el ciclo de castigo para, por fin, honrar la complejidad del deseo materno y la verdad de su propia existencia.

1.2. El mito de la madre y su instinto maternal

El documental *Clara, retrato de una mujer ausente*, habilita una doble operación crítica y desmonta dos mitos fundamentales sobre la maternidad. El primero es el del

instinto maternal, del que se dice a viva voz, es un impulso biológico universal e irreprimible para las mujeres. Este mito es ampliamente analizado por Elisabeth Maier en su ensayo *El mito de la madre* (1999), donde cuestiona la presunta esencia femenina naturalmente orientada al cuidado que se activaría de manera automática con el nacimiento de los hijos y las hijas. Sin embargo, la vida de Clara desarticula esa noción. Su ingreso a la maternidad a los quince años, en condiciones de extrema precariedad y violencia, no da cuenta de ese despliegue instintivo, sino de una adaptación forzosa a una realidad represiva: era prácticamente una niña cuando dos hombres adultos abusaron de ella.

Así, el cuidado que ejerció no surgió de un mandato interno natural, sino como respuesta a una tarea reproductiva y de cuidado impuesta por los hombres que la abandonaron y por la estructura social que condena a las mujeres empobrecidas la responsabilidad absoluta de la reproducción de la vida. Esta imposición se asienta en lo que Maier conceptualiza como una:

Corporalidad intervenida, moldeada, normada, custodiada y autovigilada a partir del ejercicio de la reproducción biológica y de la creación de las condiciones en que se realizan los otros(as) miembros de la familia, como expresión fundamental de la valorización social y de la gratificación existencial de las mujeres. De esta manera, desde su nacimiento el territorio femenino se vuelve un campo de adiestramiento para la confección prioritaria de un cuerpo reproductor/materno, particularmente sensible y atento en cuanto a la necesidades y deseos de los demás. (Maier 1999, 82)

Su historia muestra que, aquello que conocemos como *instinto* es, con frecuencia, la internalización de una obligación social sin alternativas, un hacer maternal que se construye en la urgencia y el agotamiento, no en la placidez de las decisiones autónomas.

El segundo mito, íntimamente ligado al primero, es el mito de la madre como figura unívoca y sacrificial. Este mito, como señala Elisabeth Maier (1999), fabrica una naturaleza femenina cultural que reduce a la mujer a su función reproductora y al espacio doméstico, ya que “es en realidad una naturaleza culturalmente fabricada, que responde a fines de mantenimiento y reproducción de los sistemas sexo/género androcéntricos y que implica condicionamientos en cuanto a la división sexual de la geografía social y a los ámbitos de competencia, realización y expresión femenina” (Maier 1999, 80) En este imaginario, la buena madre es aquella cuya subjetividad se disuelve en el sacrificio por los hijos, negando cualquier deseo o identidad propia. Clara encarna la falla radical de este arquetipo. Su maternidad no fue un destino biológico confinado al hogar; esta madre tuvo que trabajar jornadas extenuantes fuera de casa, negoció su supervivencia una y otra

vez y, cuando pudo, dirigió su deseo y la autonomía de su cuerpo hacia otra mujer, Lilia. Su elección constituyente, entonces, la antítesis del mito, pues revela que ser madre no es un *ser para otros*, como señala Maier, sino que implica un sujeto que puede ejercer su autonomía y florecer al margen del modelo heterosexual. Por tanto, la historia de Clara no es la de una madre que falló a su supuesta naturaleza, sino la evidencia de que tal naturaleza es un constructo opresivo, y de que la verdadera práctica maternal es tan compleja, contradictoria y humana como la vida misma que la sostiene (Badinter 1991, 117).

Esta constatación obliga a dar un paso más e interrogar otra confusión central que sostiene estos mitos: la idea de que existe un instinto maternal natural que empuja a todas las mujeres, de manera automática e irreversible, hacia la maternidad. Si la naturaleza femenina que describe Maier (1999) es un artificio cultural, el supuesto instinto que la legitima también lo es. No existe un impulso biológico universal que garantice el deseo de ser madre; lo que hay, en cambio, son deseos situados, combatientes, profundamente atravesados por la historia personal, las condiciones materiales y los vínculos afectivos. El documental lo muestra con claridad a través de la experiencia de Aseneth, quien durante gran parte de su vida se distanció de la maternidad y solo hacia los cuarenta años pudo nombrar un deseo propio de ser madre. Incluso entonces, cuando ese deseo se concretó en un embarazo, “el bebé no quiso quedarse” (Suárez Aseneth 2025, entrevista personal), como ella mismo relata. Tras sufrir un aborto espontáneo, recuerda “El médico me lo confirmó sin mucho misterio. Como cuando te dicen que lo único que tienes es una gripa. Sentí mucha rabia. Me pregunté muchas veces por qué no quiso quedarse, si yo ya tenía la certeza de querer ser mamá” (Suárez 2022, 59:16). Su historia expone con crudeza esa fisura entre deseo y biología. Sin embargo, Para la directora, el filme fue el catalizador necesario para asumir esta búsqueda personal: “La peli me dio la oportunidad de ponerle la cara a ese deseo, de sacarlo y de ventilarlo también. De mirarme, de hacer, de aceptar como habían sido las cosas [...] reconciliarme con las cosas que he hecho” (Suárez Aseneth 2025, entrevista personal). Así, la experiencia de Aseneth confirma que la maternidad no es ni instinto ni destino, sino una experiencia frágil y contingente que, cuando ruge, puede convertirse también en un camino de reconocimiento genealógico.

Esta tensión entre deseo, biología y mandato encuentra un diálogo elocuente con *La perra* de Pilar Quintana (2017), novela que transcurre en la costa pacífica colombiana, cerca de Buenaventura, una región lacerada por el abandono estatal y el racismo estructural hacia poblaciones afrodescendientes e indígenas. Quintana narra la historia de

Damaris, una mujer afrocolombiana que, ante la imposibilidad de gestar, adopta una perra llamada Chirli y desplaza sobre ese vínculo animal sus cuidados, su apego y su maternaje frustrado. Lejos de ofrecer una solución compensatoria, la novela revela la persistencia del mandato maternal incluso cuando la maternidad humana resulta inviable. En *Clara, retrato de una mujer ausente*, esta lógica reaparece de forma silenciosa pero significativa: cuando sus hijos ya no están, la cámara muestra a Clara cuidando de tres perras, reinscribiendo el cuidado en otros cuerpos y otros vínculos posibles. Este gesto, a su vez, con mi propia experiencia familiar: mi madre cuida a su perra como a una hija y mi abuela, ahora que sus hijos se han ido, comparte su cotidianidad con una perra y dos gatas.

Estas prácticas, trascienden los gestos anecdóticos o sustituciones afectivas menores, sino que, en realidad, revelan la persistencia del cuidado como deseo relacional que se desplaza, se reconfigura y encuentra otras formas de expresión cuando la maternidad normativa se agota o se vuelve imposible. Así, tanto en la literatura, el cine como en la experiencia vivida, el cuidado aparece como una fuerza que desborda la biología sin ser inherente a ella, al tiempo que desarma la ficción del instinto maternal. Lo que estas narrativas muestran, a fin de cuentas, es que maternar no es un mandato natural, sino una práctica situada, históricamente condicionada y, por tanto, profundamente política.

2. Maternidad disidente y su monstruosidad

La maternidad que atraviesa Clara habita en un territorio de incomodidad simbólica, allí donde el orden social encuentra dificultades para reconocer ciertas experiencias maternas. Es el espacio de lo que Julia Kristeva (1988) llama *lo abyecto*, donde esta maternidad se define en términos de una disidencia que desestabiliza los límites entre lo aceptable y lo marginal —aquello que debe ser expulsado, escupido, eliminado. El factor disidente de esta maternidad no radica en poner en duda el vínculo materno, sino en las dificultades que tiene la sociedad para asimilarla. Esta incomodidad encuentra eco en las palabras de Luce Irigaray (1994), para quien la madre se ha convertido “en un monstruo devorador por efecto retroactivo del consumo ciego que de ella se hace dentro de su vientre. Su boca, su garganta, su vientre se abren con sorpresa ante la gestación y el nacimiento, dados sin reservas a través de ellas”. (11)

Desde este punto, el documental me permite explorar e indagar en la disidencia que rodea la maternidad lésbica de Clara, al tiempo que me alienta a reflexionar acerca de la *monstruosidad* que la rodea. Encuentro en estas ideas una herramienta analítica para

examinar los límites simbólicos que definen qué experiencias maternas resultan inteligibles y cuáles deben permanecer en los márgenes. La monstruosidad, en este filme, remite entonces a aquellas formas de materner que desbordan el ideal hegemónico —el mito de la madre perfecta, casada, monógama, heterosexual y sacrificada— y que, por este mismo desborde activan la lógica de la abyección. Como propone Kristeva (1988), lo abyecto es aquello que “perturba una identidad, un sistema, un orden; aquello que no respeta los límites, las posiciones, las reglas” (4); un mecanismo de exclusión que produce rechazo e inquietud frente a todo aquello que amenaza la estabilidad del orden simbólico.

Así, el documental dirigido y protagonizado por Aseneth Suárez pone en tensión las dos figuras maternas que encarna su madre: por un lado, aquella que está marcada por la ausencia y la ambivalencia; por otro, la sostenida en prácticas concretas de cuidado. Esta dualidad revela que aquello que se nombra como monstruoso, es en realidad, el límite de un orden simbólico incapaz de alojar maternidades poco ideales. Para Kristeva (1988), la abyección es fundamentalmente una ambivalencia: aquello que es expulsado resulta, al mismo tiempo, *aterrador y fascinante* porque habita la frontera y desdibuja los límites entre el interior y el exterior, el sujeto y el objeto, el yo y la otra. Clara encarna esa ambigüedad. Es la madre que cuida y la madre deseante, la que fue borrada y la que la hija rescata, la que habita el margen sin disolverse del todo.

Desde esta perspectiva, el documental también desplaza la monstruosidad del terreno moral hacia al régimen visual de la representación. La pregunta ya no es solo qué hizo Clara, sino cómo puede ser mirada, escuchada y, sobre todo, encuadrada. Teresa de Lauretis (1987) propone concebir el cine como una *tecnología del género*: un dispositivo que produce representaciones de la feminidad y define, al mismo tiempo, aquello que debe quedar *fuera de campo* —expulsado del orden lo visible y lo inteligible.¹² La puesta en escena del vínculo entre Aseneth y Clara se articula, por el contrario, a partir de un dispositivo que rehúye a jerarquía enunciativa y suspende cualquier gesto de clausura interpretativa. Esta lógica que se hace especialmente visible en la escena en la que la hija pregunta a su madre por el amor:

¹² Teresa de Lauretis retoma y reformula el concepto de *tecnologías del género* a partir de la noción de *dispositivos* de Foucault y la teoría de la enunciación cinematográfica. Para la autora, el cine no es un mero reflejo de las ideas de género preexistentes, sino un artefacto activo que produce posiciones de sujeto y define el campo de lo socialmente visible. Su noción de *fuera de campo* (*hors-champ*) designa aquello que el régimen dominante de representación no puede integrar en su encuadre simbólico y que, por tanto, permanece como amenaza latente o como desecho del orden visual. (ver De Lauretis 1987).

Aseneth: Mami, ¿para ti qué es el amor?

Clara: Yo creo que todavía no lo he vivido. El verdadero amor no sé si exista o es un cuento de hadas. Porque la verdad yo sí quise a una persona, pero no sé si eso era amor. Una persona con la que uno se siente bien, que la compañía le hace falta, que los detalles son chéveres. Cosas así, si eso es, bueno, entonces lo viví, pero no creo. Yo creo que ya no lo voy a vivir. Para mí eso no existió porque el amor de mi mamá no lo tuve, ni del hombre que se aprovechó de mi niñez. El amor de mis hijos no más. No he tenido más. El amor de Sofi [su nieta] que ese es el más puro amor. Y lo que mis hijos me dan de amor, que me quieren, que me consienten a veces. Para mí, yo no he tenido más. (Suárez 2022, 35:50)

Clara habla desde ese fuera de campo: no posee las palabras legitimadas para nombrar su amor por Lilia, pero el documental —al concederle el plano y el tiempo para dudar, corregirse, insistir— desarma el régimen visual de la acusación y lo reemplaza por una política de la escucha. La relación entre madre e hija se presenta en la película a través de un formato que evita imponer una voz dominante, incluso cuando la voz en *off* de Aseneth —en tanto directora y protagonista— parece ocupar, en apariencia, un lugar enunciativo que la privilegia. La escena que acabo de citar es una muestra de ello. Clara no responde a medias; le confiesa a su hija su desdicha con una honestidad que desarma la imagen del amor romántico y nos recuerda que, en nombre de ese ideal, ella sufrió la violencia que trae consigo el abandono.

La madre le habla a la hija de la falta de amor materno en su infancia, del abuso que vivió y de su escepticismo ante la idea de que podemos recibir el amor únicamente a través de la relación de pareja. Progresivamente, Clara desplaza el significado del amor hacia el terreno de los sentimientos que surgieron en ella cuando se convirtió en madre y, más tarde, en abuela. De este modo, el amor deja de presentarse como una promesa incumplida, y emerge como un lazo frágil que se construye a través del cuidado —pese al contexto de violencia estructural que definió el curso de la vida de esta *mujer madre*. Este desplazamiento se vuelve especialmente visible en las palabras de Aseneth al observar a su madre con su sobrina:

Ella estaba cuidando a mi sobrina. O sea, como que estaba ejerciendo de abuela [...] mi madre de abuela es muy distinta que de mamá. Era como que la misma crianza y el mismo afecto que yo había recibido, pero pues bien sin tanto estrés [...] me di cuenta de muchas cosas que ella había tenido que vivir en esos años cuando nos estaba cuidando a todos o cuando era la cabeza de una familia tan amplia como la mía. Además de las condiciones económicas, sociales y demás. [...] Llegaron las grandes reflexiones: ser capaz de mirarla desde ese lugar, de la crianza de esa nieta, criándome también [durante el rodaje], teniéndome paciencia, dejándose grabar, ayudándome a construir esto, abriendo su corazón [...] pensaba en todo lo generosa que era y en todo lo valiente también que había sido [...] de haberse arriesgado a sentir y a vivir esa experiencia y armar su vida como lo hizo. (Suárez Aseneth 2025, entrevista personal)

La maternidad de Clara y Lilia se parece a la de mi vecina Nancy. Tuvo cinco hijos, se casó muy joven y se separó diez años después. Su esposo la golpeaba. Un día conoció a Martha y se aferró a ella tanto como pudo —quizá hasta la asfixia. Sus hijos la apedrearon: no querían dos mamás, tampoco saber del lesbianismo de su madre. Algunos se empecinaron en no dirigirle la palabra durante años. De niña, yo siempre veía a Nancy y a Martha tomadas de la mano en el parque, yendo por un helado, tirando maíz a las palomas. La gente las miraba con detenimiento; a muchas jóvenes les prohibían juntarse con ellas. En ocasiones, mientras las veía pasar, escuchaba a algunas *buenas* madres murmurar: *pobres niños, les tocó una mala madre*.

2.1. Madres lesbianas y crianza homoparental¹³

“La película era el ejercicio de reivindicar esa figura materna en la casa, que es la de Lilia y mi mamá” afirma Aseneth (2025, entrevista personal). En *Clara*, la maternidad lésbica se presenta, efectivamente, como una experiencia construida desde la vida cotidiana, más allá de la orientación sexual y la ruptura explícita del orden familiar. La maternidad de Clara y a su vez la de Lilia se configuraron como un proyecto de vida que se sostuvo a través de acciones concretas de cuidado, la organización del día a día y la responsabilidad económica y afectiva con las infancias que tenían a su cargo. Los recuerdos de Aseneth —acompañar a Lilia a su lugar de trabajo, la emoción compartida ante la posibilidad de habitar juntas una vivienda que el Estado les entregó por esos días— dan cuenta de esa maternidad vivida en los pliegues de lo íntimo. Al narrar a su madre y a su pareja, la directora no las reduce a su condición de madres, sino que destaca los sueños y deseos que ambas compartían más allá de ese vínculo, así como ella misma lo expresa. Así, abre espacio para reflexionar sobre los retos cotidianos que configuran la experiencia materna en sí misma, y para entender la maternidad lésbica como una práctica situada que termina por tensionar los modelos normativos de familia y crianza.

Hace un año conocí a Carlota durante una fiesta en Quito. Charlamos un poco; meses después fuimos por un café y me escupió, de sopetón, la historia de su hija. Fue mamá durante un par de meses. Adoptó una niña que vivía en la sierra ecuatoriana, perteneciente a una de las comunidades indígenas de la zona. Cuidó de ella con mimo. Melissa —la niña— tenía desnutrición crónica y no le quedaba mucho tiempo de vida.

¹³ Hablo aquí de *crianza o familia homoparental* en su sentido más llano: un hogar donde dos mujeres o dos hombres encabezan la familia. Ni una excepción, ni un experimento social. Solo una familia, sencillamente, donde el amor y el cuidado no requieren de la diferencia sexual para ejercerse ni legitimarse.

Carlota, junto a su pareja Julia, se empecinó en cuidarla. La niña dio sus primeros pasos, ya podía sentarse sola y su cuerpo aceptaba bastante bien el alimento. Hasta que un día llegó el servicio social por ella. Unos vecinos las habían denunciado: les parecía retorcida la idea de que dos mujeres lesbianas estuvieran al frente de la crianza Melissa. Meses más tarde, Carlota se enteró de que su hija había fallecido en uno de los albergues para infantes. Nadie la cuidó como solo ellas sabían hacerlo.

Esta experiencia de materna —la que retrata la película y la que encarna la historia de Carlota— se encuentra profundamente atravesada por las condiciones materiales de subsistencia. En *Clara*, la maternidad no puede separarse del acceso al trabajo, a la vivienda y a la mínima estabilidad económica. La expectativa compartida frente a la casa que el Estado le asignó a Lilia mediante un programa de vivienda social no remite solo a un logro doméstico, sino a la posibilidad concreta de sostener la vida familiar desde un horizonte de estabilidad que parece postergarse siempre. Las historias de Clara, Lilia y Aseneth permiten comprender que materner implica habitar, proyectar y organizar el futuro en contextos de clase específicos, donde el cuidado se encuentra condicionado por políticas públicas, precariedad laboral y formas desiguales de acceso a los recursos, sobre todo para las mujeres jefas de familia.

Por tanto, el filme desarma la separación moderna entre trabajo y el cuidado. El hecho de que Aseneth acompañe a Lilia al lugar donde labora muestra cómo la crianza se integra a los espacios productivos y a los desplazamientos cotidianos, desbordando la idea del cuidado como tarea confinada al ámbito privado. Esta experiencia se vuelve, para la directora, una experiencia encarnada. Como ella misma confiesa:

Sí, de todas las cosas que he hecho en la vida esto de materner es como lo más complejo que he hecho. [...] Es una tarea que socialmente pues te exige un montón, que no es idílico como te muestran tampoco [...] pienso en mi mamá y en los momentos donde esto se pone difícil pienso en mi mamá y como que la entiendo totalmente... también entiendo sus decisiones y en el momento en el que estaba y todo, o sea, como que no solo lo entiendo, sino como que lo siento en mi piel, sí, en mi ser, en mi cuerpo, en todo” (Suárez Aseneth 2025, entrevista personal)

En ese sentido, documental nos revela que cuidar no es una función invisible ni aislada, sino una práctica relacional que se entreteje con el tiempo que las madres dedican al mundo laboral, con los retos diarios de ser *mujer madre*, y con la urgencia de sostener una presencia afectiva en la vida de sus hijas e hijos. De este modo, la maternidad se construye como una forma de organización de la vida que cuestiona la división rígida entre producción y reproducción.

Asimismo, la elección de articular el relato desde la memoria de Aseneth sobre la vida de su madre cuestiona la perspectiva que aún concibe la familia desde la definición normativa y la legitimación institucional. La maternidad lésbica de Clara y Lilia no se explica ni se define: se ejerce, y eso es, precisamente, lo que la directora intenta contarnos –sobre todo ahora que ella misma desea ser madre. La película interpela la idea de que solo las familias y maternidades surgidas del vínculo heterosexual son capaces de acompañar la crianza y brindar cuidados, al tiempo que denuncia la doble precarización laboral que atravesaron estas mujeres. Ambas se dedicaban a la labor de limpieza o a las ventas ambulantes, sin más garantía de estabilidad y protección que la de la familia que intentaron forjar. La maternidad de estas dos mujeres se vuelve legible, entonces, a través de las memorias que Aseneth recupera de su infancia: “fui muy feliz en la familia diversa que mi mamá me ofreció” (Suárez 2022, 01:13:27).

Por tanto, la película desplaza –en varias ocasiones— el foco del debate adulto para centrarse en la experiencia de una niña que creció rodeada de dos mamás, subrayando que el sentido y la definición de la maternidad también se construyen desde la mirada y el recuerdo de una hija. Este gesto enunciativo articula, de manera indirecta, una crítica a la normalidad hegemónica que presumen las familias encabezadas por madres heterosexuales, delicadas y normativamente femeninas. La corporalidad y el modo de habitar el mundo de Clara se sitúan lejos de ese imaginario. Ella no encarna una feminidad dócil o domesticada, sino que es una mujer que, incluso a puertas de la vejez, decide dedicarse al lanzamiento de jabalina –sin importar los mandatos sobre los que las mujeres pueden o deben hacer a sus sesenta años, una edad en la que, a priori, una madre y abuela empieza a practicar un deporte. Esta distancia respecto al ideal femenino se inscribe en la memoria de Aseneth, quien recuerda que durante su infancia no quería parecerse a su madre, pues “la encontraba muy masculina” (Suárez 2022, 40:35). Por eso, aunque la amaba profundamente y disfrutaba el tiempo que pasaba junto a ella, esperaba ser distinta en cuanto creciera. Sin embargo, ahora que es una mujer adulta y ella misma proyecta su posibilidad de maternar —pese a que se encuentra en una edad *prohibida* para tener hijos según el discurso médico—, aquel rechazo por la identidad de su madre se transforma. La incomodidad cede paso a otra cosa. El momento más elocuente de ese viraje ocurre cuando Aseneth le revela a Clara que está embarazada:

Aseneth: Hoy me desperté pensando en que te tenía que decirle algo. Me hice una prueba de embarazo.

Clara: ¿Y?

Aseneth: Estoy embarazada.

Clara: ¿Eh?

Aseneth: Me hice una prueba casera.

Clara: Ah, eso no es confiable.

Aseneth: Pues dicen que sí, que esas pruebas no se equivocan.

Clara: ¿Y no le ha llegado el periodo?

Aseneth: No

Clara: ¡Uy! ¿de verdad? ¿En serio? ¡Juepucha!

Aseneth: ¡Sí!

Clara: Yo se lo cuido. El niño o la niña. Lo que sea, no me importa. Mi corazón...se me va a salir. (Suárez 2022, 52:58)

En esa exclamación —*Yo se lo cuido*—, dicha sin condiciones, sin exigir a cambio la adecuación de su hija a ningún modelo, Clara ofrece lo que durante años le fue negado: la certeza de que su maternidad no ha terminado, sino que se prolonga, se transforma y se vuelve también abuela. La hija, que de niña quiso ser distinta, recibe ahora el cuidado de esa madre a la que temía parecerse. La distancia se convierte en un reconocimiento.

El anuncio del embarazo de Aseneth no es solo un acontecimiento íntimo; su decisión de aplazar la maternidad hasta los cuarenta años inscribe su deseo en un contexto social más amplio. Ella aplazó su maternidad como resultado de múltiples condicionamientos estructurales: incertidumbre laboral, la dificultad de acceder a una vivienda propia, la búsqueda de una pareja estable y la necesidad de sentirse satisfecha con sus logros profesionales y personales. En las últimas décadas, muchas de nosotras hemos postergado la decisión de ser madres porque intuimos —o constatamos— que, a diferencia de los hombres, en cuanto paramos un hijo, las posibilidades de éxito dentro del sistema social, cultural y económico, tal como lo conocemos, se diluyen, se merman, se vuelven menores. Aún no contamos con políticas efectivas para conciliar el desarrollo personal y profesional de las *mujeres madre* con su maternidad.

Por eso muchas de nosotras lo dejamos para después. Preferimos enfrentarnos, como Aseneth, a las dificultades para quedarnos embarazadas en edades consideradas tardías, antes que asumir la maternidad en condiciones que anticipamos como una forma de claudicación personal y profesional. Como señala la periodista Esther Vivas: “somos hijas de una generación que luchó, y mucho, para hacer de la maternidad una elección; nosotras creíamos que teníamos la batalla ganada, pero no éramos conscientes de los condicionamientos sociales, económicos y ambientales que nos lo dificultarían” (2020, 30). La experiencia de Aseneth encarna, así, la paradoja generacional que Vivas diagnostica: la conquista del derecho a elegir no ha sido acompañada de la transformación de las condiciones materiales que hacen posible ejercerlo.

Esta paradoja se despliega con nitidez en la escena del embarazo. El deseo materno, en algunas mujeres, solo aparece cuando por fin se sienten lo suficientemente a salvo para arriesgarse a que la maternidad se convierta –como advierte Vivas (2020)— en “un freno para el desarrollo profesional” (45), o cuando están dispuestas a “renunciar voluntariamente a todo lo demás” (42). Detrás se oculta, sin embargo, el mecanismo de exclusión de los discursos médicos, mediáticos y culturales contemporáneos, para los cuales el cuerpo de las mujeres que deciden maternar en la adultez avanzada, suele ser progresivamente desplazado hacia una zona de ilegitimidad reproductiva, donde la edad opera como un criterio de exclusión simbólica.

A partir de los cuarenta años, las corporalidades de las mujeres son representadas como cuerpos estériles y fallidos por cuenta de un régimen social que asocia la maternidad con la juventud, la productividad y la disponibilidad corporal. Este confinamiento no solo conlleva a la medicalización del deseo reproductivo, sino que lo convierte en un gesto excepcional, riesgoso e incluso irresponsable, reforzando la vieja idea de que la vitalidad de las mujeres tiene fecha de vencimiento. Por eso, el cuerpo de la mujer mayor que desea albergar otro ser en su interior se vuelve un cuerpo abyecto: un cuerpo que perturba el orden simbólico al desajustar la ecuación social entre edad, fertilidad y maternidad. La esterilidad, más que una condición biológica, funciona como una operación discursiva que expulsa estos cuerpos del imaginario reproductivo legítimo y les niega la posibilidad de ser pensados como espacios de deseo, potencia y futuro.

Aseneth atraviesa este conflicto en carne propia. En entrevista, reconoce que durante mucho tiempo no fue capaz de ponerle a cara a ese deseo: “Reconocer que ya estaba grande y que no había sido capaz de ponerle la cara a ese deseo, ¿sí? Y pues por eso no me estaba pasando, básicamente, o sea, porque yo ya estaba grande [...] era descubrir que yo había deseado eso mucho, pero no era capaz de ponerle la cara, ¿sí? Y la peli me dio la oportunidad de ponerle la cara a ese deseo” (Suárez Aseneth 2025, entrevista personal). La película se convierte así en el espacio donde el deseo, largamente postergado, puede por fin nombrarse y enfrentarse, incluso cuando el cuerpo que lo alberga ha sido previamente inhabilitado por el discurso dominante –palabras que resuenan y se sienten parecidas a la experiencia de Clara.

2.2. La culpa de las mujeres madre

Por ahí dicen que detrás de toda mujer sin hijos hay una historia. La de Aseneth es simple: solo hasta que se sintió a salvo, quiso ser madre. Solo hasta que, al fin, se sintió

dueña de su vida. Pero entonces su cuerpo había empezado a envejecer. Un día cualquiera, su menstruación se retrasó, durante un par de meses se ausentó. Se practicó una prueba casera de embarazo y un par de exámenes de sangre. Ambos dieron positivo. A sus cuarenta años, estaba embarazada. Dudó unos días en compartirlo con su madre —con quien en ese momento rodaba una película sobre sus vidas, sobre el vínculo que las unía, sobre la vida que tuvieron en el pasado junto a Lilia—. Hasta que, por fin, se animó a decírselo. Ambas permanecían tendidas sobre la cama, mirándose a través de la lente de la cámara.

En este documental, las formas de representación visual de la madre trascienden la búsqueda biográfica y autobiográfica, para adentrarse no solo en la historia maternal de la madre y la hija, sino también en el territorio sombrío de la culpa materna. Este sentimiento emerge con fuerza en el diálogo íntimo que sostienen semanas después de que la hija compartiera la noticia de su embarazo, y tras el aborto espontáneo que sobrevino poco después:

Aseneth: Yo nunca había pensado en eso. No tiene nada que ver [su aborto] pero es mi dolor y es mi culpa, la que yo cargo. Yo sentía que, qué pereza. Yo no me merezco esto y por eso no me está pasando [estar embarazada].

Clara: ¿y por qué no te lo mereces?

Aseneth: Por lo que hice antes, entonces por eso no me lo merezco.

Clara: Es la misma sensación de culpa que yo siento.

Aseneth: ¿Y eso para qué sirve? La culpa es el sentimiento más feo y no sirve para nada. Y paso así, ¿no? Por alguna razón uno hace las cosas y decide las cosas. [...] Entonces esas culpas no sirven de nada, decir: yo fui feliz mientras mis hijos sufrían. Madre, esa fue la decisión que tomaste en ese momento de tu vida.

Clara: Hay que cortar con esa cadena de culpas. Usted no debe sentirse así porque qué, ya pasó. Eso fue otra época, igual que yo, en otra época.

Aseneth: Yo no puedo hablar de todo lo que hubiera hecho, porque mi vida hubiera tomado otro rumbo. Este es mi presente, esto es lo que hay.

Clara: así es, esta soy yo. Esto es lo que queda. No hay más. (Suárez 2022, 01:02:00)

El documental revela que la culpa materna no es un sentimiento aislado, sino un legado que se transmite de madres a hijas, tejido por los mandatos sociales que vigilan y juzgan las decisiones íntimas de las mujeres. La confesión de Aseneth —*es mi dolor y es mi culpa, la que yo cargo*— y el reconocimiento de Clara —*es la misma sensación de culpa que yo siento*— configuran un espejo intergeneracional donde ambas se reflejan en la misma angustia. Aseneth se culpa por un aborto espontáneo, interpretándolo como un castigo merecido por decisiones pasadas —*por lo que hice antes*—; mientras que Clara arrastra la culpa de haber sido feliz con Lilia. Esta culpa compartida no es accidental: es el producto de un orden patriarcal que enseña a las madres y a las hijas a medir su valor

en función del sacrificio, y a ver cualquier desvío de la norma como una falta digna de castigo.

Sin embargo, su historia no se limita a la exposición de esta cadena de culpas; también documenta el intento conjunto de la madre e hija por desactivarla. Se toman de la mano y, juntas, cortan el cableado de la bomba que amenaza con explotar. El diálogo que sostienen frente a la cámara se convierte en un espacio de catarsis, activado por la pregunta que Aseneth le formula a Clara sobre la función de la culpa en sus vidas: “¿Y eso para qué nos sirve? La culpa es el sentimiento más feo” (Suárez 2022, 01:02:08). Al pronunciar estas palabras, la hija no solo nombra el síntoma, sino que comienza a derribar las ideas que les causaron dolor durante años. Con ese gesto, la hija absuelve simbólicamente a la madre al reconocer que su decisión de ser feliz con Lilia fue una elección legítima y valiente: “Madre, esa fue la decisión que tomaste en ese momento de tu vida” (01:03:25). A su vez, Clara intenta liberar a su hija y, al hacerlo, se habla también a sí misma cuando sentencia: “hay que cortar con esa cadena de culpas” (01:03:50).

El antídoto contra esta culpa heredada, según propone la película, es la aceptación radical del presente y de la vida tal como fue vivida. La culpa, entonces, deja de ser un lastre individual y se transforma en un testimonio compartido. En ese acto de nombrarla juntas, madre e hija encuentran la fuerza para soltar el peso del pasado y afirmar —con toda su complejidad— las vidas que eligieron y el camino que aún les queda por recorrer.

3. Hacer una película sobre mis mamás

Aseneth empezó su película como se empiezan muchas cosas en la vida: con pocas certezas. En un principio, la película hablaría de su familia, pero desistió de la idea. Con el tiempo se dio cuenta que la historia que quería contar era la de Clara y Lilia: sus dos mamás. Grabó con paciencia, a medida que avanzaba la vida de su madre biológica y lograba dar con el paradero de Lilia —su otra madre—. Hasta que la historia empezó a demandar más de sí misma. Ya no podía seguir escondiéndose tras la cámara. Si quería hacer una película sobre ambas, debía contar su propia historia, sobre todo ahora que no solo estaba contemplando la posibilidad de gestar y parir, sino que la habitaba con incertidumbre. Necesitaba desentrañar un asunto más profundo: ¿cómo desear la crianza sin replicar el mandato materno? ¿es posible habitar la maternidad por fuera de su institucionalización biológica? ¿qué lugar ocupa, en ese deseo tardío, la herencia de dos madres que también ensayaron formas propias e inciertas de querer?

Hacer cine desde el yo no es un ejercicio narcisista: es un acto de arqueología íntima. Cuando ponemos el foco en nuestra propia historia —como lo hizo Aseneth al asomarse, a ratos, detrás de la cámara para narrar en primera persona a lo largo del filme— no solo nos nombramos a nosotras mismas, también lo hacemos en nombre de quienes no tienen una cámara entre sus manos, ni un cuarto propio. La aportación de Laura Mulvey (1975) sobre el *contracine* resulta aquí iluminadora. No se trata únicamente de denunciar la mirada dominante que históricamente codificó a la mujer como espectáculo, sino de construir nuestras propias formas de narrar. Mulvey (1975) —quien además de teórica fue cineasta— defendió la necesidad de explorar cómo las experiencias de las mujeres pueden traducirse en forma fílmica, exigiendo del *contracine* una radical transformación de las estructuras mismas del lenguaje cinematográfico. En su formulación, el *contracine* busca “liberar la mirada de la cámara hacia su materialidad en el tiempo y el espacio, y la mirada del público hacia la dialéctica, la pasión desapegada” (Bittencourt 2025). Aplicado a *Clara*, esto significa que cada plano es un desacato al mandato de la discreción, cada guion es una reescritura de los silencios heredados.

La operación que Aseneth despliega ante la cámara puede leerse a la luz de lo que Martino y Gregorini (2013, 484) definen como cine autobiográfico: un espacio que “nos permite mirar un pasado reconstruido desde la presente a partir de la narración de la experiencia, la inclusión de elementos ficcionales, recuerdos, olvidos, así como memorias personales y colectivas”. Al filmar a Clara y Lilia, y al asumirse finalmente como parte de esa búsqueda que se despliega a lo largo de la trama, Aseneth no solo está restituyendo su propio pasado, sino que recompone desde la conciencia del montaje —desde su ejercicio autorreferencial— aquello que la lleva a preguntarse por otras formas de maternidad posibles. Esta perspectiva, en diálogo con los postulados de Lejeune (1991) sobre el pacto autobiográfico, le permiten a la directora y protagonista reevaluar su propio relato y dotarlo de sentido. Considero que el cine en general, y el documental en particular, nos permiten a las mujeres incorporar “todos los géneros de escritura ya existentes y tratar todos los asuntos que estén a su alcance” (Martino & Gregorini 2013, 487): el diario íntimo, el archivo familiar, la entrevista, la reflexión ensayística. Todo cabe cuando lo que se juega es la construcción de una memoria propia.

La potencia de este gesto es comprensible a la luz de una genealogía feminista que, desde Mulvey hasta Kaja Silverman, Teresa de Lauretis y bell hooks, ha complejizado la pregunta por quién mira, desde dónde y para qué. Si Silverman y de Lauretis desplazaron el foco hacia la construcción de la subjetividad femenina y las

tecnologías de género que producen modos de ver y ser vistas, hooks introdujo una inflexión decisiva: la *mirada opositora* como práctica de resistencia de las mujeres racializadas frente a un régimen escópico que también las excluía. Estas pensadoras no solo deconstruyeron el aparato cinematográfico clásico; legaron herramientas para que cineastas como Aseneth puedan filmar desde la fisura –desde el deseo de cuidar sin repetir el mandato, desde la pregunta por cómo nombrarse madre cuando venimos de madres que lo ensayaron todo a tientas. Cuando las mujeres contamos nuestras historias, no estamos simplemente ocupando un espacio al hasta hace muy poco tuvimos acceso: estamos revelando que ese espacio siempre nos perteneció, aunque nos enseñaron a atravesarlo sin hacer ruido. El cine, entonces, deja de ser fábrica de mitos ajenos y se vuelve territorio de memoria propia.

La relación entre las maternidades de Clara, Lilia y Aseneth se tensa y redefine justamente en el gesto de ponerlas ante la cámara. Lo que la directora filma nunca fue un objeto externo que ella observa con distancia; por el contrario, su película se inscribe en lo que Piedras (2009, 4) denomina relatos de experiencia y alteridad, aquellos en los que “se produce una retroalimentación entre experiencia personal del realizador y el objeto de la enunciación, realizándose así una correlación entre ambas estancias, resultado de la experiencia y percepción del sujeto enunciator profundamente conmovida y el objeto resignificación al ser atravesado por una mirada fuertemente subjetivización”.

Al filmar a Clara y Lilia, Aseneth además de documentar dos trayectorias de maternidad discontinua, afectiva, no sacrificial; también se mira a sí misma en ellas, ensaya respuestas a sus propias preguntas a través de los gestos y silencios que registra. La cámara, se convierte así en un dispositivo de mediación donde la experiencia de ser hija se contamina con la posibilidad de ser madre, y donde la figura de las dos mamás deja de ser un dato biográfico para convertirse en una de las preguntas centrales del filme –aquella sobre la que me detuve en páginas anteriores. Como señala Piedras (2009), la autobiografía está vinculada “a la relación que los actores tienen con el tópico abordado y a su grado de participación en el relato” (4). Aseneth no es una observadora externa: es parte de la trama que narra, y su cuerpo, su deseo y sus contradicciones se vuelve material fílmico. Además, sostener esta operación exige un andamiaje formal riguroso. Piedras (2009, 2) advierte que “el compromiso ético y afectivo que significa poner en circulación audiovisual un fragmento de la historia personal, desde una perspectiva documental subjetiva en la que la autoría encuentra un correlato en la participación real del director

dentro de la narración, necesita de un dispositivo férreo que sostenga formalmente este compromiso”.

En el caso de Aseneth, este dispositivo se manifiesta en la decisión de intercalar su propia voz en off, en el montaje que yuxtapone el archivo familiar con el registro presente, en la elección de planos que no explican, sino que sugieren. La primera persona no es aquí un desahogo ni una confesión; es una estrategia formal que, al incorporarse al documental, “promueve la aparición de nuevos pactos comunicativos entre la obra y el espectador, a la vez que genera un giro epistemológico que se vislumbra en la ruptura de los sistemas explicativos tradicionales por medio de los cuales el documental clásico explicaba y daba cuenta de diversos fenómenos históricos, políticos y sociales” (Piedras 2009, 12). Al renunciar a la voz omnisciente y al montaje que todo lo cierra, la directora cuenta su historia, además de transformar las condiciones mismas de la escucha.

Para nosotras, las mujeres, este giro es crucial, ya que implica tomar la palabra en un régimen audiovisual que durante décadas nos ha ubicado del lado del objeto, no del sujeto que enuncia. Cada vez que nos sentamos ante la mesa del montaje y elegimos cómo narrar nuestra experiencia, estamos desobedeciendo el mandato patriarcal que Laura Mulvey denunció a finales del siglo XX: ser objeto de deseo, adaptarnos al régimen visual propuesto por los varones en sus historias. Ser miradas sin mirar. Ser contadas sin contar.

Este gesto no es únicamente individual. Cuando Aseneth se pregunta por las posibilidades de su propia maternidad, no lo hace solo desde la intimidad; lo hace también desde una herencia de madres que, quizá, pocas veces tuvieron espacio para reconsiderar su forma de matinar. Su pregunta es colectiva, su duda es heredada, y su deseo —tardío, incierto, valiente— es también el de muchas mujeres que, como ella, aprendieron a mirarse a sí mismas a través de otras.

Por eso, lo que está en juego en el cine autobiográfico hecho por mujeres no es únicamente la expresión individual, sino la transformación del archivo cultural. Al narrarse, Aseneth no se limita a añadir un relato más al canon: lo fisura. Introduce en él preguntas que el documental clásico no supo formular —en especial, sobre el deseo de cuidar sin sacrificio y sin culpa— y, al hacerlo, encarna aquello que Vallejo (2010) señala como el gesto fundamental del cine en primera persona: “un proceso de autorrepresentación profundamente elaborado donde se juega con la deconstrucción de los estereotipos estéticos de la mujer en el cine clásico, buscando una forma de escritura propia y persona, estrechamente relacionada con las posibilidades técnicas del cine

digital” (101-2). Aseneth encuentra en la cámara digital y en la intimidad del plano fijo, las herramientas para reescribir su historia de vida en imágenes.

Capítulo tercero

En la intimidad de Ana Rosa: corporalidades cautivas y silenciadas

Cuando la madre se sació, con el vientre dilatado y el sabor del jugo aceitoso del cerebro todavía en la lengua, sus crías se acercaron a ella contoneándose para mamar. Ese día, la leche sería abundante. Y sus cuerpos en crecimiento se dedicarían a distribuir los lípidos mientras dormían. Unos para los ojos. Otros para los músculos. Y otros para sus propios cerebros en desarrollo (Bohannon 2025).

1. El mito familiar y el silencio de los hombres

Hablar de las abuelas es también hablar de las madres y de las hijas. La abuela es la primera gran madre; las demás venimos después, emergemos de esa vida que nos precede. Son ellas quienes abonaron el terreno para que nosotras —sus hijas y las hijas de sus hijas— pudiéramos existir. Un abono hecho de su propio cuerpo y, a menudo, a costa de su deseo. Tanto las abuelas maternas como las paternas hacen eso: sostienen esa arquitectura invisible sobre la que se alza nuestra genealogía femenina. Desde lugares dispares —como mujeres, madres, obreras, campesinas, pensadoras— libraron innumerables batallas para que sus nietas, sus otras hijas, encontráramos una vida más sencilla. Enfrentaron la pobreza, la violencia doméstica, la maternidad forzada, el analfabetismo, la precarización laboral y el desprecio social.

Sin embargo, esa genealogía puede fracturarse cuando las mujeres somos sometidas al olvido, cuando nos expulsan de la memoria familiar. De ese quiebre habla *Ana Rosa*, el documental de Catalina Villar (2022): del borramiento de la gran madre. Tras la muerte de su padre, la directora comprende que él y los demás hombres de su familia habían apartado a su abuela de la memoria común sin ofrecer nunca una explicación. Catalina solo logra volver sobre su existencia cuando encuentra, entre las pertenencias de su padre, un documento de identidad que conserva la imagen de Ana Rosa —un vestigio mínimo de lo que fue su vida. Durante años, la abuela había quedado confinada a un silencio casi absoluto; por eso Villar confiesa al inicio de su película: “la verdad nunca pensé en ella o muy rara vez, porque uno no piensa en lo que no existe” (Villar 2022, 03:00). La nieta comprende rápidamente que no siempre es necesario ejercer violencia directa sobre el cuerpo de una mujer para anularla: a veces basta con desplazarla del relato familiar, retirarla de la conversación cotidiana y dejar que el silencio termine por nublar su vida.

Al vaciar la casa de sus padres tras la muerte de ambos, Catalina encuentra la única prueba material que prueba la existencia de su abuela paterna: una vieja tarjeta de identidad con el rostro de Ana Rosa Gaviria Paredes. De ella sobrevivió nada: solo su nombre y un dato breve, clínico, el único que se sobrepuso al silencio. La mujer fue una gran intérprete piano y fue sometida, por orden de sus hijos a finales de los años cincuenta, a una lobotomía.¹⁴ Por eso, para la directora —quien es, a su vez, protagonista— contar apenas con estos indicios sobre la identidad de su abuela fue lo que la impulsó a realizar una investigación fílmica, una excavación de lo innombrable. Así, por un lado, el documental intenta reconstruir la memoria interrumpida de Ana Rosa, rastreando los pocos vestigios que aún persisten para imaginar cuál fue su vida antes y después de la lobotomía. Por el otro, señala el momento histórico en el que esta cirugía *correctiva* se practicó en mujeres. El procedimiento llegó a Colombia en 1942 a través del neurólogo Mario Camacho Pinto, y tomó gran fuerza poco antes de que ocurriera el Bogotazo¹⁵ en 1948 —uno de los hechos más convulsos dentro de la historia política del país.

La directora intenta explicar cómo llegó la lobotomía al país como tratamiento psiquiátrico, el centro de experimentación en el que se convirtió el Asilo de Locas de Bogotá,¹⁶ —el primer hospital mental para mujeres, donde al parecer se practicaron las primeras lobotomías del país—, así como los *motivos* por los cuales, cientos de mujeres terminaron encerradas por decisión de sus esposos o de sus propios hijos en ese hospital. Para ir hilando cada una de estas piezas y seguir algunas de las huellas que dejó la práctica, Catalina debe posarse primero en su historia íntima familiar. Tendrá que reconocer que su tío Álvaro Villar, contribuyó con esta práctica y dio la orden de que a su abuela Ana Rosa fuera lobotomizada. Con esas ideas en mente, la directora conversa con médicos psiquiatras vinculados a la historia de esa especialidad en Colombia —entre ellos,

¹⁴ La lobotomía se introdujo en la psiquiatría colombiana a través de Mario Camacho Pinto, en 1942. La primera cirugía de esta magnitud se realizó en el Asilo de Locas de Bogotá, donde varias mujeres fueron sometidas a una lobotomía después de que su diagnóstico médico fuera el de “loca”. El procedimiento fue adoptado por varios médicos de la época en Colombia, principalmente en el departamento de Cundinamarca, donde se fundaron los primeros hospitales mentales del país. Allí se exploraron sus efectos médicos, sociales y éticos, convirtiéndose finalmente en una práctica profundamente controversial por sus implicaciones sobre la vida y el cuerpo de quienes eran sometidos a esta intervención que tuvo como fin, aliviar trastornos mentales (ver Franco 2024).

¹⁵ El 9 de abril de 1948 fue asesinado el líder y candidato a la presidencia Jorge Eliecer Gaitán. Sus seguidores estallaron en colera, en cuanto se supo la noticia. Varias zonas de la ciudad de Bogotá ardieron en llamas y muchas personas perdieron la vida en medio de los enfrentamientos. Para ampliar este acontecimiento histórico (ver Vargas 2024).

¹⁶ Según la investigadora Silvana Estrada Claros (2026), el Asilo de Locas “fue una de las primeras instituciones psiquiátricas. Inaugurada en 1874, internaban a mujeres que eran diagnosticadas con patologías o trastornos mentales [...] muchas de estas mujeres eran campesinas, amas de casa o trabajadoras informales” (13). Para más información (ver Estrada 2026).

familiares suyos y descendientes de quienes introdujeron la lobotomía en el país—, mientras realiza una revisión exhaustiva de los archivos clínicos que aún sobreviven y que cuentan los motivos por los cuales, todas esas mujeres fueron lobotomizadas.

Es así como la película en, ocasiones, desplaza la historia de Ana Rosa y las preguntas de su nieta para preguntarse por la historia de quienes también quedaron reducidas al olvido y, a su vez, al escueto calificativo de *mujeres locas*. El documental nos permite preguntarnos, una y otra vez, por las formas en que la medicina, la familia y el orden social han tomado la vida y el cuerpo de las mujeres y los han diseccionado. Por ahí dijo alguna vez Michel Foucault que, para que las instituciones del Estado, la Iglesia y la familia reinaran, había que disciplinar el cuerpo —y sobre eso no se equivocó. La idea más tarde fue retomada por Silvia Federici (2010, 185) quien considera que el ataque fue directo al cuerpo, porque siempre ha sido considerado como la fuente de todos los males. Sin embargo, “históricamente, se han ejercido innombrables violencias sobre él, al tiempo que se expresa completo interés sobre su funcionamiento” (187).

Así, la directora descubre que el silencio que rodea a su abuela no responde a un misterio insondable, sino que surge de un motivo que se repite en muchas historias de mujeres: Ana Rosa no encaja en la idea de esposa y de madre obediente, discreta y conservadora que la institución familiar y maternal esperaron de ella. Había que disciplinar su cuerpo para llegar hasta su mente. Villar encuentra entonces, en medio del rodaje de su película y la investigación que la sostiene, que el Archivo General de la Nación en Colombia confirma que el caso de su abuela no es excepcional. Diversos registros muestran que varias mujeres en el país fueron sometidas a lobotomías por decisión de sus esposos o de sus hijos, bajo diagnósticos imprecisos que convertían cualquier *desviación* de su comportamiento en enfermedad. Entre las historias clínicas y fórmulas medicas aparecen ideas que apenas si alcanzó a comprender. Estos documentos señalan, de manera reiterativa, que la principal razón para cortar y diseccionar un cerebro —bajo el uso torpe de anestesia local— se llevó a cabo sin dudarlo, ya que muchas de esas mujeres presentaban un *notable daño al buen servicio*. Una expresión que hace uso del lenguaje médico para convertir la desobediencia femenina en patología clínica.

Este film toma entonces la historia de Ana Rosa y la narración de Catalina, para ahondar en un asunto mayor: el modo en que la medicina psiquiátrica y la autoridad familiar se tomaron, en algún punto de la historia, el derecho de disciplinar a las mujeres cuyo comportamiento desborda los límites de la feminidad aceptable. Para Pierre Bordieu (2000, 5) esta expresión de control estructural se erige sobre “la violencia simbólica,

violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, y se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento”. Una idea que Marcela Lagarde (2005, 10) explica mejor cuando señala con detalle las formas en las que la racionalidad masculina nos clasificó según nuestro comportamiento, donde una de las etiquetas fue la de *loca*. Para la autora, la locura no es aquí el mal; es un espacio que deviene de “la transgresión de la feminidad. Las mujeres enloquecen de tan mujeres que son, y enloquecen también porque no pueden serlo plenamente, o para no serlo. La locura genérica de las mujeres emerge de su sexualidad y de su relación con los otros” (10).

A medida que avanza el film, la investigación empieza a trasladarse, inevitablemente, a la historia familiar. Catalina confirma que su tío Álvaro —el hijo mayor de Ana Rosa— trabajó como psiquiatra en el Asilo de Locas de Bogotá, entre 1949 y 1955. La historia deja de ser entonces únicamente la de una mujer sometida a una operación extrema y empieza a revelar una trama más compleja, en la que la medicina, la familia y las jerarquías de género se entrelazan de forma inquietante. La decisión de llevar esta historia al cine genera además tensiones dentro del círculo familiar, la directora me confiesa en una entrevista que uno de sus hermanos le advirtió, en cuanto ella le anunció su intención de hacer de la historia de Ana Rosa una película, que *la ropa sucia se lava en casa* —una frase que insinuaba que su documental exponía un asunto privado y no de carácter público. Llevando entonces a Catalina —según me confió— a confrontar con vehemencia esa reacción. Le preguntó con entereza si aquello que estaba calificando de *ropa sucia* se trataba, acaso, de la decisión de sus tíos y su padre de “haber firmado la posibilidad de hacerle eso a Ana Rosa [la lobotomía], o a su tío Álvaro, el psiquiatra eminente”. Y añadió: “La ropa sucia es que nadie se entere que una familia, *una buena familia*, dentro de la cultura colombiana, como en otras, ocurrió algo de lo que no se sienten orgullosos. ¿Eso es la ropa sucia?” (Villar Catalina 2026, entrevista personal, énfasis añadido).

Desde esta perspectiva, el documental no solo intenta restituir la memoria de una mujer expulsada del relato familiar; también abre una reflexión crítica sobre los mecanismos sociales, médicos y afectivos que han permitido convertir el control sobre las mujeres, en una práctica legítima y hasta *fascinante*, cimentada en “la estrategia clásica del pacto de silencio sellado entre pares, raramente falible en cualquiera de sus escenas —patriarcal, racial, imperial, metropolitana—. Solo podemos reconocerlo por la seguridad de algunos de sus efectos, que nos permiten orientarnos hacia el desciframiento

de adónde se dirige su proyecto histórico” (Segato 2016, 17). Porque, como bien lo explicó alguna vez Michel Foucault (2015, 33):

Tales son los proyectos por medio de los cuales la moral, en complicidad con la medicina, trata de defenderse de los peligros contenidos, pero mal guardados por el confinamiento. Estos mismos peligros, a la vez, fascinan la imaginación y los deseos. La moral sueña con conjurarlos; pero hay algo en el hombre que sueña que lo impele a vivirlos, a aproximarse a ellos por lo menos y a liberar sus fantasmas.

Estas ideas resultan más claras, cuando las trasladamos a la metáfora del panóptico que desarrolló Foucault (1967), en base al diseño arquitectónico de prisión pensado por Jeremy Bentham a finales del siglo XVIII: una torre central de vigilancia rodeada de pabellones aislados entre sí, para que desde allí la guardia pueda observar a los presos. Para el psicoanalista, este modelo de vigilancia y control no solo fue aplicada a prisiones, también se extendió a escuelas, empresas y hospitales. Por lo cual, podría decirse que los hombres de la familia de Catalina se convirtieron no solo en pabellón para Ana Rosa, también en panóptico. La confinaron a sus formas materiales y simbólicas de disciplinamiento y, en cuanto ella estuvo vigilada y aislada, hicieron lo mismo con el resto de las mujeres de su familia. Si bien la directora no se atreve a presentarlo de esta manera en su película, sus formas de aparición en el film dejan entrever el cuidado con el que intenta contar la historia de su abuela. Es decir, evita dirigir un juicio contra los hombres de su familia.

Podría decirse que todas estas indagaciones de Catalina alcanzan un límite mayor: el lenguaje. A lo largo del documental nos enfrentamos al relato único de un puñado de hombres entrevistados —apenas si dos mujeres hablan con la realizadora—, lo que profundiza las brechas que la misma nieta y su abuela vivieron dentro de su familia. Hay una clara desigualdad discursiva, una dominación simbólica del habla: flaquea la redistribución de la palabra, pese a que el deseo de la directora sea reconstruir la voz de alguien que, además de que no haberla tenido, ya no existe, ha muerto. Los hombres aquí acaparan el capital lingüístico que determina qué se dice y cómo se dice. Sin embargo, una se siente tentada a señalar que la prevalencia de voces masculinas dentro del documental demuestra las lógicas patriarcales que han atravesado desde siempre a la ciencia. Parece que Catalina no tiene a quién más recurrir: en la época no había mujeres psiquiatras, y quienes continuaron con el legado de aquellos hombres fueron sus hijos varones. Lo que intenta la directora es, entonces, un profundo acto de rebeldía: aunque su voz tangible apenas si se escucha, su herramienta son las imágenes. En términos de

Bourdieu (2000), Catalina se apropia de la indeterminación parcial del lenguaje cinematográfico para resistir la imposición simbólica masculina:

La indeterminación parcial de algunos objetos permite unas interpretaciones opuestas que ofrecen a los dominados una posibilidad de resistencia contra la imposición simbólica. Así es como las mujeres pueden apoyarse en los esquemas de percepción dominantes (alto/bajo, duro/blando, recto/curvo, seco/húmedo, etc.), que les conducen a concebir una representación muy negativa de su propio sexo. (16)

A medida que avanza su investigación, la nieta parece interrogar un vacío: lanza preguntas que rebotan contra el silencio de una genealogía masculina que durante décadas administró el relato familiar. Sus tíos y su propio padre nunca quisieron hablar de Ana Rosa, y para cuando la directora inicia el rodaje de su película, varios de ellos ya han muerto. La ausencia de esas voces no solo deja zonas oscuras en la historia, también evidencia una decisión sostenida de no nombrarla. Catalina logra conversar apenas con dos miembros de su familia: su primo Eduardo, el único que acepta hablar abiertamente sobre la abuela, y su tío Ernesto, a quien alcanza a entrevistar poco antes de que fallezca. Fuera de ellos, las versiones que obtiene provienen de hombres cercanos a la familia que recuerdan a Ana Rosa a través de comentarios tímidos. Dicen que era una mujer *muy libre para su época*, que se rumoraba que tuvo novios por fuera del matrimonio, que era, en resumen, una mujer de *la vida alegre*.

Esas alusiones vagas —que circulan más como advertencia moral que como recuerdo afectivo— sugieren que aquello que se juzgó como desviación femenina pudo haber sido uno de los motivos de encierro e intervención médica. Como se escucha en la voz de la directora dentro de la película: “No es fácil saber quién pudo haber hecho la lobotomía de Ana Rosa y en todo caso, ninguno de los médicos que habría podido hacerla, está vivo” (Villar 2022, 13:40). El archivo aparece entonces incompleto; la investigación de Catalina no consigue romper del todo el silencio que el patriarcado puso sobre su abuela, la *puta*. La sexualidad femenina ha sido confinada a dos espacios vitales: la procreación y el erotismo, explica Lagarde (2005), y nosotras solo podemos habitar uno de ellos, no los dos, porque “el cuerpo de las mujeres procreadoras en entonces cuerpo procreador, cuerpo vital para los *otros*, cuerpo útero, claustro [...] [y] el cuerpo de las mujeres eróticas es un cuerpo erótico para el placer de los otros” (Lagarde 2005, 203).

Villar entrevista a psiquiatras —muchos de ellos vinculados a las mismas tradiciones profesionales que marcaron la historia de su familia—, pero las conversaciones no desbordan el terreno estrictamente técnico. Los psiquiatras hablan de

la lobotomía como procedimiento clínico, evitan pronunciarse sobre casos específicos y reconstruyen, sobre todo, la llegada de esta práctica a Colombia y su aplicación dentro del antiguo Asilo de Locas de Bogotá. De esta forma, el documental deja ver cómo el saber psiquiátrico se transmitía también como una herencia masculina. Como señala la realizadora en el filme: “En Bogotá, la ciencia parecía heredarse genéticamente, y en la mayoría de los casos, son los hijos quienes prolongan la disciplina que ejercieron sus padres” (Villar 2022, 13:48).

En ese contexto, la película se detiene también en la materialidad misma de la lobotomía: una cirugía irreversible que consistía en desconectar las fibras que unen el lóbulo frontal del cerebro con el resto, mediante la perforación de la parte superior del cráneo o introduciendo el instrumento por encima del ojo. Los médicos no podían prever con precisión sus efectos; sabían únicamente que el procedimiento producía una desconexión profunda de las funciones asociadas con la voluntad, el deseo y la capacidad de proyectar su vida. “Es curioso que la ciencia haya sido siempre un sustantivo femenino” (13:56), expresa con ironía Catalina, dejando al descubierto una paradoja histórica: mientras el lenguaje nombra a la ciencia en femenino, han sido mayoritariamente los hombres quienes han ejercido su autoridad para intervenir, clasificar, manipular y experimentar sobre la *abyección* de la corporalidad de las mujeres (Kristeva 1988,12).

En medio de ese archivo incompleto —fijado a un diagnóstico médico y las conjeturas familiares—, la película encuentra un pequeño desvío a través del recuerdo de Eduardo, nieto de Ana Rosa y primo de Catalina. Él es único miembro de la familia que accede a hablar con alguna apertura sobre su abuela. Eduardo la percibe como una mujer *diferente*: destaca su profunda vocación por el piano y la describe como una abuela afectuosa. Sus recuerdos se sitúan en la casa campestre donde vivió durante la infancia, a donde Ana Rosa iba algunas veces por semanas a darle clases de música cuando él apenas tenía cuatro o cinco años.

En ese espacio íntimo —reducido al vínculo entre profesora y alumno— la abuela aparece como una presencia cercana, paciente y cariñosa. Sin embargo, esa memoria luminosa está rodeada de un vacío más amplío: Eduardo no consigue ubicarla dentro de la vida familiar. Después de aquellos encuentros tempranos alrededor del piano, su figura desaparece del relato. La conversación entre Catalina y su primo deja ver, así, la manera en que opera el borramiento: Ana Rosa sobrevive en la memoria apenas como una presencia breve confinada a un momento de su infancia:

—¿Usted se acuerda de Ana Rosa, tocando piano?

—Sí, me acuerdo de Ana Rosa, tocando piano.

—¿Tocando qué?

—Muchas cosas. Nosotros vivimos en la casa del Campestre y Ana Rosa iba y me daba las clases de piano cuando yo tenía cuatro años, cinco años, Pero Ana Rosa, sí, claro, la recuerdo, la recuerdo como que era muy entregada al piano, muy apasionada a la interpretación.

—¿Cómo era con usted como profesora?

—El recuerdo que tengo es que era muy amorosa y me convencía de que yo tocaba bien, y que tenía disposición. Yo me creía que tocaba piano. ¿Qué era lo que tocaba? ¿qué era lo que decía? No sé. A ella la recuerdo como muy amorosa conmigo y me acuerdo de los onces que me daba. Y éramos ella y yo, y nada más.

—Y fuera del piano, ¿recuerda que Ana Rosa viniera a la casa de ustedes, como la Ana Rosa abuela, la Ana Rosa en relación con Álvaro [papá de Eduardo y tío de Catalina]?

—¿Con mi papá?

—Yo no recuerdo nada. Yo no recuerdo ni que viniera de visita. Además, no podía venir, como siempre viviendo por fuera. El recuerdo que tengo es que no venía (10:16) yo no la recuerdo en mi casa a excepción de estando yo muy pequeño en el Campestre. Después no la recuerdo más. (Villar 2022, 8:26)

Algo semejante me ocurre cuando pregunto en mi familia materna por mi abuela Rosadeli. Nadie consigue hablarme de ella. No recuerdan las conversaciones que alguna vez sostuvieron con ella. De mi abuela apenas conozco los contornos del horror que soportó en vida. Su madre fue víctima de una violación sexual y fue sometida a una maternidad forzada. Rosadeli, en cuanto tuvo su primera menstruación, fue víctima de un matrimonio forzado y sufrió varios abortos. Su esposo la golpeaba hasta que perdía el conocimiento. Su trauma se filtró hacia mi madre a través de la incapacidad para hablar en voz alta; ambas apenas si aprendieron a leer y escribir. Creo que una parte de ese dolor se trasladó a mi propia historia: más de una vez he dudado de mí misma, me he saboteado, me he quedado sin voz. Sin embargo, mi madre insistió durante toda mi infancia en que aprendiera a leer y escribir bien —más que bien— y después vino mi voz. Por eso, desde que empecé a escribir este documento, me pregunto si ese gesto se convierte en la interrupción de su silencio. A ellas —a Rosadeli, a Ana Rosa, a nuestras abuelas— les costó encontrar un lugar donde depositar su voz. Tal vez por eso ahora, nosotras, sus hijas y sus nietas, intentamos hablar a través de una sola garganta. Victoria Seggerman, citada por Rich (2019) resalta el papel que tienen las abuelas dentro de las familias: “porque transmiten la pertenencia al clan y el linaje, además de la mitología y las ceremonias” (49).

La película evidencia de qué manera la lobotomía en Colombia se llevó a cabo en el cerebro de numerosas mujeres sin su autorización: bastaba el régimen y la tutela masculina para decidir su destino. En este sentido, el documental dialoga con los

planteamientos de Segato (2016) alrededor de su idea de la pedagogía de la crueldad, un dispositivo destinado a reafirmar el orden patriarcal y a exhibir su poder sobre los cuerpos feminizados. Como señala la autora: “La repetición de la escena violenta produce un efecto de normalización de un pasaje de crueldad y, con esto, promueve en la gente los bajos umbrales de empatía indispensables” (Segato 2016, 21). Es decir, la lobotomía — más que un procedimiento estrictamente terapéutico y de disciplinamiento— terminó reduciéndose a una intervención médica ambulatoria, casi transitoria. Fue a través de ella que la medicina de la época buscó corregir las presuntas desviaciones de ciertas mujeres, neutralizar su comportamiento y restituir el control masculino en el espacio doméstico. Es en ese contexto que la conversación que Catalina consigue sostener con Ernesto poco antes de su muerte toma una relevancia particular siendo su único testigo:

- ¿Tú tienes alguna foto de Ana Rosa o algo de ella?
- No, yo tenía una carta que ella me escribió una vez. Pero eso yo lo tenía en un maletín. Cuando vivía en Tumaco, una vez me fui a pasear en lancha y casi nos ahogamos y se cayó el maletín al mar. Entonces se perdió la carta.
- ¿Y qué decía esa carta?
- Era una carta común y corriente pero manuscrita, bien bonita, de cuando yo vivía en Bucaramanga y ella en Bogotá.
- ¿Cómo era Ana Rosa? ¿tu recuerdas? ¿cómo era como mamá?
- Muy buena mamá, claro. A mí me consentía mucho y cuando vivíamos todos, nos consentía a todos. Ella cocinaba muy sabroso, entonces les hacía platos especiales a Álvaro, Roberto. Ella era muy cariñosa, muy consentidora.
- ¿Era alegre? ¿era cómo?
- Alegre, cantaba. Me acuerdo que le gustaba mucho La Patética de Beethoven y las sonatas de Mozart. Tocaba muy bien, estudiaba cuatro o cinco horas diarias. Tenía su piano y estudiaba todos los días.
- ¿Desde siempre?
- Desde eso se le olvidó [luego de la lobotomía], ya no podía tocar.
- ¿Por qué le hicieron la lobotomía?
- No sé. Después de que la operaron, pues, se vuelven vegetales. Ya no tocaba el piano. Se le olvidó el piano. No pudo volver a tocar y se engordó y pues se volvió como una boba. Ya no se podía sostener una conversación larga con ella porque de pronto se desconectaba. (Villar 2022, 21:30)

Este filme no solo resulta profundamente íntimo; también es profundamente político por el tipo de indagación que realiza. Al narrar una historia doméstica, la película expone una trama más amplia donde la memoria, el género y la ciencia se entrelazan. La institución de la familia y el saber médico operan de manera articulada para legitimar — a través del discurso científico— la exclusión, el vaciamiento y el borramiento de la individualidad de muchas mujeres en aquella época en Colombia.

En ese sentido, la película no busca reconstruir la maternidad de Ana Rosa —no hay manera de hacerlo, ni completar su biografía imposible—, sino examinar los

mecanismos de borramiento que operaron sobre su cuerpo, su memoria y su lugar dentro de la genealogía familiar que ella misma construyó: un borramiento impulsado, paradójicamente, por sus propios hijos varones, operadores del patriarcado. Es por esta razón que la directora recurre con frecuencia a la metáfora y al lenguaje del cuerpo. Su presencia en varias escenas no es estrictamente un elemento autorreferencial; es un intento por devolverle el cuerpo a su abuela por un instante, de sostener su figura allí donde la historia médica y familiar la despojó de pensamiento, de voz y de lugar. Siguiendo a Segato (2017), esta relación de poder puede concebirse de la siguiente manera: “El poder se confraterniza y exhibe su soberanía discrecionalidad y arbitrio, entendemos que algo muy importante debe seguramente depender, apoyarse, en esa destrucción constantemente renovada del cuerpo femenino, en el espectáculo de su subyugación, en su subordinación de escaparate” (97).

Catalina regresa al apartamento vacío de sus padres mientras reflexiona sobre la lobotomía que le practicaron a su abuela. Ese espacio deshabitado se transforma en una imagen del vaciamiento mental al que fue sometida Ana Rosa. La casa sin muebles, sin ruido, sin vida, se vuelve alegoría de una subjetividad intervenida y neutralizada. A esa atmósfera se superpone la música. Sabemos que la abuela de la directora interpretó con frecuencia la *Patética* de Ludwig van Beethoven —su tío Ernesto se lo contó— y, cuando esta irrumpe en la historia, se configura como un resto material de una memoria interrumpida. La música funciona entonces como una suerte de vestigio sensible, una huella que resiste al silenciamiento y permite intuir la complejidad del pensamiento que su familia apenas consigue nombrar.

El documental muestra que el patriarcado no actúa aquí desde una abstracción estructural: lo hace desde una voz concreta, masculina y autorizada, que habla, diagnostica, decide y ejecuta. La historia se inscribe, además, en el marco de una familia de clase alta, donde el acceso a la ciencia, la medicina y el prestigio social refuerzan la legitimidad del castigo. Por eso Catalina advierte que la idea de quién fue su abuela —incluso su propio nombre— circula como una referencia vacía: todos saben cómo se llamaba, pero nadie sabe, en suma, quién fue aquella mujer. Esta ausencia se hace visible en los diálogos que sostiene principalmente con su primo Eduardo, donde el desajuste entre nominación y memoria va produciendo un mito familiar que termina por sustituir la historia de vida de Ana Rosa, de quien apenas se dice que tuvo una existencia marcada por el conflicto doméstico, la enfermedad y la violencia política de la época.

La existencia de esta mujer madre termina, de hecho, convirtiéndose en un mito familiar. Sus propios hijos encuentran la forma de desdibujarla, y ese mecanismo se sostiene en su silencio patriarcal activo. Son los hombres quienes hablan —hijos, nietos, primos, médicos— y quienes administran la información disponible. No solo autorizaron la intervención: el control no se ejerció únicamente en el quirófano, sino también dentro de la conversación familiar y en la dosificación de la memoria. La ausencia de mujeres en la reconstrucción de las memorias de Ana Rosa desde la experiencia directa no es casual, sino el resultado de una genealogía femenina interrumpida, donde la palabra masculina ocupa casi todo el espacio narrativo. Frente a ese vacío, Catalina irrumpe intentando recoger y apilar las piezas dispersas que sobreviven de su abuela, con el propósito de arrebatarse a los hombres de su familia el monopolio de su memoria y, desde allí, construir su propia Ana Rosa.

La nieta quiere comprender: ¿en qué momento una familia decide no hablar de una de sus integrantes? ¿por qué estos hijos deciden que el recuerdo de su madre no debe estar presente entre sus nietos y nietas? El hecho de que su padre y sus tíos nunca le hayan hablado de Ana Rosa hizo que la historia de su abuela quedara reducida a un mito. Como ella misma confiesa cuando afirma que “hacer una película sobre su propia familia, es aceptar que también puedes ser excluida” (Villar Catalina 2026, entrevista personal). Al igual que su abuela, ella también podría ser desplazada si no se ciñe a las reglas de los hombres de su familia, así como podría terminar convirtiéndose en mito. Para Marcela Lagarde (2005, 204), “el mito no miente, ni propone algo increíble, solo purifica [...] el mito minimiza el hecho humano y casi lo oculta”.

2. La lobotomía como tecnología de castigo y control

La lobotomía a la que sometieron a Ana Rosa a finales de los años cincuenta difícilmente puede ser vista como un acto estrictamente terapéutico; más bien parece una intervención moral, social y patriarcal. En sus conversaciones con su tío Ernesto y su primo Eduardo, Catalina descubre que su abuela sufrió durante toda su vida de unas migrañas insoportables. Entonces, su esposo —que era farmacéuta— le administró morfina de manera recurrente y, tiempo después, su propio hijo Ernesto continuó haciéndolo, lo que más tarde derivó en su lobotomía. Sin embargo, a medida que la directora avanza en su investigación, empieza a sospechar que la desconexión cerebral a la que fue sometida Ana Rosa no respondió únicamente al intento de aliviar su dolor —como lo aseguró su primo Eduardo, tratando de darle sentido a las decisiones de su padre y sus tíos. Su

lobotomía parece más bien producto de una motivación profundamente moral, una suerte de venganza contra la madre, si se quiere.

Su tío Ernesto le contó que, después de que su padre falleció, su madre tuvo un novio y se fue a vivir con él a Miami durante una larga temporada. Entonces, el rumor entre sus amigos y conocidos de la época era que Ana Rosa había abandonado a sus hijos para irse con otro hombre a Estados Unidos. Un hecho que desmiente Ernesto, el menor de sus cuatro hijos. Cuando su madre emprende ese viaje se lo llevó a él con ella —sus demás hermanos tenían poco más de veinte años—, pero, además, por esos días, cuando aún las mujeres éramos vistas como sujetas menores de edad, simples infantes y sin derecho al voto, la idea de rehacer nuestras vidas junto a otro hombre y perseguir nuestros sueños eran nulas. Ernesto le cuenta a Catalina que durante el año y medio que estuvieron en Miami, su madre trabajaba en algunos bares tocando el piano. Le iba muy bien, el público la aclamaba. Hasta que alguien la denunció con las autoridades y los deportaron.

De esas conversaciones que sostuvo Catalina con su tío Ernesto, también emergió otra dimensión de la historia. No solo Ana Rosa había sido considerada persona no grata dentro de la familia, Ernesto corrió con la misma suerte. Durante años se alejó de su familia y cortó toda comunicación con sus hermanos, quienes solo respondían que había caído muy bajo cada vez que alguien les preguntaba por él o pronunciaban su nombre. Según le dijo a su sobrina, su madre con el tiempo a raíz de sus fuertes migrañas desarrolló una adicción por la morfina y que el uso de este analgésico empezó cuando nació su primer hijo, Álvaro: “se aficionó a la morfina y decía que tenía dolores de cabeza para que [se] la pusieran. Entonces según Álvaro [el psiquiatra de la familia], con la lobotomía se le acababan [las migrañas]. Y si, no le volvió a dar dolor de cabeza y ya no necesitó morfina” (Villar 2022, 1:02:07). Ernesto durante varios años se dedicó a suministrarle el calmante: “Cuando yo vivía con mi mamá, yo le conseguía las inyecciones [de morfina]. Los médicos no podían sino recetar tres ampolletas al mes por paciente. Entonces yo tenía una lista de amigos de Álvaro a los que visitaba periódicamente y les sacaba las tres [ampolletas de morfina]. Y cuando mi mamá ya estaba muy desesperada, yo le ponía su inyección” (1:02:44). Eso fue entonces, concluye Catalina, lo que generó distancia entre los hermanos: “Ellos me castigaban por eso. Les parecía terrible que yo le pusiera las inyecciones y se las consiguiera” (1:03:18). Estas memorias revelan de qué manera el sufrimiento físico de Ana Rosa y su dependencia farmacológica fueron configurando las decisiones que otros tomaron sobre la abyección de su cuerpo, considerada “inmoral,

tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe”. (Kristeva 1988, 11)

La psiquiatría de mediados del siglo XX legitimó este procedimiento quirúrgico. Para entonces, el psicoanálisis no había ingresado a los tratamientos en salud mental en Colombia. Fue solo hasta 1956, cuando se creó en el país la Fundación del Grupo Psicoanalítico Colombiano, organización que después recibí el nombre de Sociedad Colombiana de Psicoanálisis. Seis años más tarde, en 1962 surgió la Fundación de la Asociación Psicoanalítica Colombiana (Contreras 2022, 8). Para el discurso médico de la época, la lobotomía prometía ser una solución técnica que prometía corregir cualquier desviación del comportamiento, inestabilidad emocional o conductas que pudieran resultar problemáticas para el desarrollo de la feminidad de las mujeres y el cuidado de sus hijos. Sin embargo, al revisar los testimonios y registros disponibles del Asilo de Locas en Bogotá, Catalina no encontr  en esos historiales clínicos los nombres completos de las mujeres; solo colocaban sus iniciales y un retrato suyo. Habían sido reducidas a mujeres NN, sin nombre y con rostro. Las mujeres son presentadas por los hombres psiquiatras como cuerpos clínicos anónimos, objetos de experimentación y corrección, todas diagnosticadas bajo la palabra del marido o el hijo por su presunta incapacidad para cumplir con su rol social. Sus conductas llevaron a la medicina psiquiátrica a encerrarlas por histeria, depresión posparto, demencia, porque se masturbaban, o porque simplemente no tenían esposo ni hijos. Estos centros mentales fueron soñados, como propone Foucault (1967, 32), para “que el mal vegete all  para siempre, sin difundirse jams ”, espacios donde la locura debía ser contenida, aislada, neutralizada.

Las desviaciones respecto al modelo femenino dominante de la época eran recibidas con completo rechazo. El carácter fuerte, el deseo de independencia, la sexualidad sin domesticación y el malestar psíquico frente al encierro doméstico podían traducirse rápidamente en diagnósticos clínicos que legitimaban no solo el uso de la lobotomía, también otros procedimientos médicos como detalla la antropóloga colombiana Silvana Bermúdez Claros, en su investigación *Cartografías de la locura. Mujeres que habitaron la ciudad de Bogotá* (2026). En el Asilo de Locas, los psiquiatras infringieron a las mujeres descargas eléctricas o electrochoques, lavativas o lavados con sustancias como el láudano —un producto a base de opio que funcionaba como analgésico o sedante. Pusieron sanguijuelas en su entrepierna y les daban baños con agua fría cada que lo consideraban necesario. Así, al cuerpo de Ana Rosa no lo curaron, lo neutralizaron y lo domesticaron. A ella la despojaron de su autonomía, le robaron el pensamiento. Su

cuerpo terminó convirtiéndose en un cascarón vaciado de sentido. Ana Rosa fue dejada a oscuras, la desconectaron de sí misma, le arrebataron su deseo y su consciencia. La lobotomía la redujo al silencio y le quitó la música. Después de eso, confesó Ernesto a Catalina, la mujer dejó de tocar el piano. Había sido devorada por las llamas de la hoguera, las mismas de las que habla Federici (2010): “el cuerpo femenino a las manos del Estado y de la profesión médica [...] [junto con] la persecución de las brujas fue el punto culminante de la intervención estatal contra el cuerpo [de las mujeres]” (199).

La historia familiar de Catalina se entrelaza con la psiquiatría. Su tío Álvaro — como lo he mencionado en líneas anteriores—, además de dedicarse a la medicina psiquiátrica, trabajó durante ocho años en el Asilo de Locas de Bogotá, un manicomio para mujeres que operó durante 106 años en el país. Bermúdez (2026, 13) encontró en su investigación que más de 2000 mujeres fueron recluidas en este sitio y que, en su mayoría, eran “campesinas, amas de casa o trabajadoras informales, representando una clase social baja”. Es decir, buena parte de las mujeres allí encerradas eran mujeres de bajos recursos y empobrecidas. Cientos de mujeres —madres, esposas e hijas— fueron sometidas a horrores indescriptibles. “Fueron castigadas con electrochoques y lobotomías, causando daños irreversibles. Estos métodos indudablemente veían la locura femenina como amenaza, [...] [y] al no obtener [...] los resultados deseados, terminaban siendo aisladas, condenadas” (13).

Catalina visita los vestigios que aún quedan del hospital mental con cámara en mano: una torre a medio pintar y un jardín sin flores. Dentro de la estructura que aún se mantiene en pie se conservan algunos de los baños, los dormitorios, consultorios cubiertos de polvo y la marca de un espejo. Estos restos materiales funcionan como un archivo involuntario del encierro. Entre ellos persisten relatos sobre la vida cotidiana del asilo que revelan las condiciones de despojo en que vivían las pacientes: ni los dormitorios ni los baños tenían puertas, de modo que la intimidad desaparecía por completo. “Esos derechos se habían terminado”, dice uno de los psiquiatras entrevistados por la directora. El mismo médico —quien, a su vez, es testigo— describe el lugar como un espacio confinado al abandono; el edificio estaba infestado de ratas y todas las pacientes vivían hacinadas. Catalina también consigue hablar con una de las pocas mujeres que trabajó en el Asilo. Apenas vemos su rostro; la película no nos dice su nombre ni en qué consistió su trabajo estrictamente, pero sí nos revela que fue ella quien les devolvió la humanidad a las internas y al recinto: “Yo quería poner un espejo aquí —señala hacía la pared con el dedo— pero me decían que no, que se partía, que lo quebraban las pacientes” (Villar

2022, 34:29). Después de eso, le cuenta a la directora con entusiasmo: “ya venían aquí y se pintaban, se arreglaban, eso muy especial. Había coloretes, cremas de sobra, desodorante que les hacía tanta falta. Cuando lo puse venían y se miraban y decían: ‘ay, como estoy de fea’, ‘ay, como estoy de vieja’” (35:36).

Este hospital no fue producto del azar ni un proyecto aislado frente a las grandes discusiones sobre medicina desarrolladas por esos días. Su creación contó con el respaldo de la Universidad Nacional de Colombia –cuenta una de las pocas mujeres que entrevistó Catalina para el documental, pero de quien no tenemos su nombre. Solo sabemos que trabajó allí en el Asilo de Locas durante una temporada. Los profesores de la facultad de medicina y psiquiatría avalaban los procedimientos practicados a las pacientes. Entre ellos, se encontraba Maximiliano Rueda, quien se encargaría años más tarde de la fundación de un hospital psiquiátrico para hombres. Otro de los médicos que trabajó en el lugar ofrece una explicación que, aunque pronunciada con cierta vergüenza, revela la lógica de la época: “Las mujeres enloquecidas eran mucho más temibles, y mucho más vistas con horror, con desagrado también. [...] porque se supone que las mujeres son mucho más valiosas que los hombres en términos de la reproducción y en términos del mantenimiento de la familia. Entonces una mujer loca dejaba unos niños desamparados y sin padre conocido” (Villar 2022, 52:18). La demencia, la locura y la pérdida del juicio de las mujeres se convirtió en una amenaza directa, frontal al orden familiar y social, a las formas de reproducción de la vida y a la institución de la maternidad.

Entre archivos médicos, testimonios y el silencio de su familia, la voz de Catalina va y viene, su protagonismo dentro de la historia se pierde para darle espacio a la memoria de Ana Rosa y el relato de los demás. Solo hasta el final del documental abandona su papel de directora y, por fin, asume su lugar dentro de la historia. Al regresar a su lugar de nieta, se pregunta por su abuela, su otra madre: “¿Quién fue esa mujer? ¿qué sueños tenía? ¿cómo era su cuerpo? ¿qué deseos la guiaban? ¿qué vida tuvo para que un día le hicieran lo que le hicieron?” (Villar 2022, 17:45). Catalina finalmente reconoce que no hay forma de recuperar las memorias de Ana Rosa: “hoy, no hay nadie quien pueda evocar su infancia. Me queda imaginarla en Mariquita, el pueblo donde nació, caminando por las calles de un país terriblemente conservador” (17:59). Incluso, la directora viaja hasta el lugar que la vio crecer, buscando pistas en medio de esas calles y su registro de nacimiento, pero no quedaba mayor rastro de ella. “En esa época el único registro de nacimiento era el bautismo” (18:14), explica, aunque ni siquiera ese documento logró encontrar. “Ni siquiera encontré el documento que prueba que nació, ni el colegio al que

fue, pero puedo decir que no lo frecuentó por mucho tiempo. Para las mujeres de entonces, esa posibilidad se terminaba a los quince años. Solo había que prepararse para el matrimonio y tener hijos” (20:30).

En entrevista para esta investigación, Villar me dijo que, si bien tomó la decisión de narrar esta historia en primera persona, y compartir de manera situada algunas de sus reflexiones, trató de distanciarse de la historia de Ana Rosa más de una vez. Tenía mucho miedo de fijar y encuadrar su identidad a las memorias de otros. Le parecía que bastante daño le había hecho su padre y sus tíos a su imagen y su memoria, para que ahora, a través de este filme ella se atreviera a hacer algo similar —buscando devolverle su voz—. Catalina aceptó rápidamente que no había manera de contestar la pregunta de quién fue su abuela. Así que decidió construir su propia Ana Rosa, una que no estuviera inscrita a una imagen tangible, sino a su deseo genuino de evocarla, traerla de vez en cuando a su vida y, en ocasiones, verse en ella sin forzar el recuerdo ficcional que se forjó alrededor de ella. Entonces confiesa: “Yo siempre me sentí en otro lado, no puedo decir que yo pensé en la locura cuando estaba joven, pero sí sentí cierta marginalidad dentro de mi propia familia” (Villar Catalina 2026, entrevista personal). Y es desde esa reflexión que no solo se refiere a la figura de su abuela; lo mismo hace con la de su tío Álvaro:

No me interesa culparlo, para mí lo que ocurrió con él fue una tragedia, similar a la Edipo Rey. Solo que me gusta pensar que mi tío no se sacó los ojos, se los dejó y trató de hacer las cosas bien en cuanto supo que estaba equivocado. Me dicen que insistió bastante en sus últimos años como psiquiatra en implementar a sus tratamientos, el psicoanálisis. (Villar Catalina 2026, entrevista personal)

En este sentido, la historia reconstruida por Catalina Villar permite situar la lobotomía dentro de un entramado más amplio de relaciones entre saber médico, orden social y regulación de los cuerpos femeninos. Este procedimiento quirúrgico —más que una simple intervención estrictamente terapéutica— aparece como una práctica inscrita en una racionalidad histórica que autorizó la neutralización de aquellas subjetividades consideradas incompatibles con las experiencias normativas de la feminidad. La operación no buscaba únicamente corregir una conducta, sino producir un cuerpo incapaz de perturbar el equilibrio de la institución familiar, social y maternal. Desde esta perspectiva, la legitimidad científica de la psiquiatría operó en estrecha articulación con estructuras patriarcales que definieron las formas de vida femenina tolerables y aquellas que debían ser contenidas y eliminadas. Además, este documental pone en evidencia una tensión entre distintos regímenes de memoria. Mientras instituciones como el Archivo

General de la Nación de Colombia conservan los registros administrativos y médicos de estas prácticas, la experiencia de las mujeres que las padecieron permanece en gran medida ausente de los relatos familiares.

3. Una película sobre mi abuela

Al observar la construcción visual del documental de Catalina Villar, me resulta evidente que la película no intenta ilustrar la historia de Ana Rosa de manera directa. Más bien, despliega un sistema de imágenes que busca traducir en formas visuales aquello que no puede representarse frontalmente: la transformación radical que produce la lobotomía sobre una vida. La aparición de Catalina dentro de la casa vacía de sus padres me parece, en este sentido, uno de los gestos más elocuentes del filme. No es simplemente un espacio familiar; es un espacio deshabitado, suspendido, donde el eco de la vida doméstica parece haberse retirado. Mientras la directora recorre esas habitaciones no puedo evitar pensar en cómo la casa funciona en forma de metáfora del cuerpo intervenido de Ana Rosa: una estructura que permanece en pie, pero a la que algo esencial le ha sido sustraído. En el cine autobiográfico contemporáneo, este tipo de puestas en escena suele operar como una forma de materializar aquello que pertenece al terreno de lo íntimo o de lo psíquico. Aquí, la casa prolonga la imagen de una subjetividad que ha sido vaciada y despojada de sentido, por lo cual, según Martino y Gregorini (2013, 484), esta idea “nos permite mirar un pasado reconstruido desde el presente a partir de la narración de la experiencia [a partir de] la inclusión de [...] recuerdos [...] [y] memorias personales”.

Algo similar ocurre con las escenas recreadas en consultorios donde la cámara se detiene en objetos como taladros, morteros, palas o picas. Instrumentos que asocio de inmediato a labores de fina carpintería —cortar, triturar, perforar, reducir a polvo—. El filme apenas nos muestra cómo se hace una lobotomía; son gestos como la puesta en escena de estos instrumentos quirúrgicos, los que evocan con fuerza la lógica misma del procedimiento. Se trata entonces de una estrategia cinematográfica de desplazamiento visual: la violencia no se exhibe directamente sobre el cuerpo humano, sino que se sugiere a través de la materialidad de estos objetos y las memorias de quienes los usaron. De este modo, el espectador comprende la dimensión material de la intervención médica sin que la película tenga que recurrir a imágenes directas. Lo que vemos son herramientas; performance. Nos imaginamos de inmediato la intervención del cerebro y alcanzamos a imaginar la ansiedad y la tensión corporal de las mujeres que fueron sometidas al procedimiento.

Así mismo, la directora también recurre a otros elementos simbólicos. En algunas escenas se introducen pinturas de mujeres, cada una de ellas tiene un rostro atravesado por una expresión de dolor, abatimiento o lamento. Todas ellas parecen inscribir la historia de Ana Rosa dentro de una tradición más amplia de representación del sufrimiento femenino. No estamos frente a la historia de una mujer ni mucho menos; esta también es una historia de nuestra cultura. Narra quienes somos. Al incorporar estas imágenes, el filme parece recordarnos que la experiencia de Ana Rosa hace parte de un repertorio visual e histórico donde el padecimiento de las mujeres ha sido recurrente, donde, además, el cine documental “nos permite mirar el pasado desde el presente de la escritura y del montaje, construyendo, reevaluando y dotando de sentido el relato”. (Martino y Gregorini 2013, 487)

Otro elemento simbólico crucial en la película es el piano. En varias escenas aparece una mujer de espaldas interpretando la Sonata n.º 8 de Ludwig van Beethoven, *La Patética*, la pieza favorita de Ana Rosa. La sonata —marcada por una intensidad dramática y una estructura emocional compleja— introduce una dimensión afectiva que atraviesa silenciosamente el relato. Pero lo que más resulta significativo es la posición del cuerpo que la interpreta: un cuerpo de mujer siempre de espaldas. Ese gesto visual desplaza la identidad de la abuela para que solo perviva el recuerdo mismo de su gusto por la música clásica y su devoción por el piano. Así que no sabemos si esta mujer representa a Ana Rosa, a Catalina o a una figura intermedia entre ambas; quizá esto no sea tan relevante, si pensamos que “la memoria es un filtro que permite recrear la realidad, reinterpretarla, ofreciendo versiones parciales de lo sucedido, [...] resaltando aquello que resulta significativo y relegando al olvido parte de lo sucedido” (Martino y Gregorini 2013, 491).

Esta decisión formal dialoga, además, con la manera en que Catalina organiza su propia presencia dentro del dispositivo del documental. Cuando entrevista a miembros de su familia, la cámara suele mostrarla de espaldas mientras formula las preguntas. Su rostro permanece fuera del campo visual como si decidiera ocupar una posición deliberadamente lateral dentro de la escena. En cambio, cuando conversa con médicos psiquiatras, su cuerpo desaparece por completo del encuadre. Solo escuchamos su voz. Esta oscilación entre presencia y ausencia me parece profundamente significativa. Frente a la familia, Catalina aparece como una integrante más de esa genealogía, alguien implicado en las tensiones y afectos que circulan en espacio, pero que parece estar evitando el conflicto. A lo mejor no quiere correr con una suerte parecida a la de Ana Rosa. Así como ante la

autoridad médica, su cuerpo se retira de la imagen y deja que sea la voz —y no la figura— la que sostenga la interlocución.

El recorrido por las ruinas del antiguo Asilo de Locas de Bogotá que realiza la directora introduce, a mi juicio, uno de los elementos más notables de la película: la memoria. Mientras la cámara avanza entre muros deteriorados y estructuras abandonadas, el lugar aparece como un archivo arquitectónico de aquello que allí ocurrió. No es necesario reconstruir las escenas del encierro; basta con mostrar los vestigios para que el espectador imagine la densidad histórica que habita en esos espacios. Pero quizás el gesto simbólico más llamativo del documental sea la aparición recurrente de un caballo galopando libre cada vez que el relato se detiene en las mujeres que fueron internadas en ese lugar. Cada vez que surge esa imagen siento que la película introduce una ruptura dentro de su propia lógica visual. Frente a los dispositivos de encierro que estructuran la historia —hospitales, consultorios, habitaciones cerradas— el caballo aparece como una figura de movimiento irrestricto. No creo que se trate simplemente de una metáfora de libertad. Más bien, lo interpreto como una forma de imaginar aquello que esas mujeres no pudieron vivir: la posibilidad de desplazarse, decidir, existir fuera de las instituciones de la maternidad, la familia, la medicina y la iglesia, que regularon de manera incisiva sus cuerpos.

En ese sentido, el caballo, considero, no representa en sí misma la realidad histórica de las mujeres, el cautiverio del que siempre han sido presas (Lagarde 2005). La imagen del caballo irrumpe para avivar el deseo contenido, reprimido. Para encarnar lo que se les quitó. Es una apertura dentro del relato que permite materializar lo que quedó por fuera de la historia oficial. No sabemos quiénes fueron en sí mismas estas mujeres. Una fotografía pegada a una hoja de papel llamado *Historia clínica* no nos dice nada, no nos cuenta su historia, ni siquiera su malestar físico y mental. Por tanto, son este tipo de imágenes de carácter poético —casi onírico— donde el cine que coquetea con la biografía y la autobiografía encuentra muchas veces su forma más profunda de pensamiento, porque “la cámara ya no es un objeto para captar una imagen, sino que es el propio espejo donde la cineasta se mira a sí misma, y mira el mundo que la rodea”. (Vallejo 2010, 112)

Si me arriesgo a observar este documental desde la tradición del cine autobiográfico —ya que en sí mismo no lo es—, considero que esta película, como ya lo he mencionado en líneas anteriores, no se dedica estrictamente a reconstruir la vida de Ana Rosa —evidentemente no lo consigue— sino que pone en escena el propio proceso de búsqueda de Catalina. Saber quién fue su abuela le ayuda a ir comprendiendo su lugar

dentro de una familia, principalmente conformada por hombres, y quizá esa sea la razón por la cual evita confrontarlos durante el filme. Se mantiene a un lado, solo se acerca a ellos a través de preguntas tímidas y les entrega todo el poder de la palabra. Como ocurre con frecuencia en este tipo de cine, la historia que su realizadora y protagonista intenta contar termina revelando, al mismo tiempo, la posición desde la cual la cuenta y el cambio en la mirada según avanza el relato. Es natural que inicien con una premisa y terminan con otra, para que, al final, concluyan que nunca se trató de la otra o las otras, siempre se trató de sí mismas. Encuentran las redes que las unen a sus ancestras. La figura de Ana Rosa aparece mediada por versiones familiares, *recuerdos indirectos*, archivos institucionales y relatos médicos que nunca alcanzan a recomponer una vida en su totalidad. El cine autobiográfico, en este caso, no se orienta hacia la restitución completa de una identidad perdida, sino hacia la experiencia misma de esa imposibilidad. La película muestra el esfuerzo por comprender a una mujer cuya existencia fue reducida primero a un diagnóstico y luego a una ausencia dentro del relato familiar.

En este sentido, el documental también revela algo significativo sobre la propia Catalina: huye de su protagonismo dentro de la historia, pese a que habita y encarna en repetidas ocasiones el relato de su abuela. A diferencia de otros trabajos autobiográficos donde el autor ocupa el centro del relato, aquí la directora se mantiene en una posición alterna: es ella quien formula las preguntas, pero apenas si la escuchamos; su presencia se insinúa, pero le abre espacio a los hombres a quienes entrevista. Rara vez se convierte en el foco explícito de la puesta en escena, permanece en las sombras. Sin embargo, cuanto más avanza la investigación sobre quién fue Ana Rosa, más evidente se hace que la razón del filme siempre ha sido íntima. En entrevista con Catalina, ella misma reconocía que descubrir la forma en que su abuela había sido borrada de la historia familiar, la llevó a reflexionar y volver sobre una sensación de marginalidad que la había habitado por años. Creció rodeada principalmente de hombres dedicados a la medicina y a otras profesiones técnicas, mientras que su interés por el cine y las artes la situaban en un lugar distinto. Además, recuerdo que, paradójicamente, me decía que el vínculo que alguna vez pudieron haber despertado por la música fue a través de Ana Rosa. Ella les enseñó a todos a tocar el piano y, sin embargo, les costaba muchísimo reconocerlo dentro de la familia.

Este desplazamiento generacional resulta especialmente significativo tomando en cuenta que Catalina también reveló en entrevista que, antes de dedicarse al cine, intentó estudiar medicina para después especializarse en psiquiatría, como si de algún modo

buscara acercarse al campo profesional que había marcado la historia de su familia. Sin embargo, ese camino no prosperó. Finalmente decide irse a Francia y dedicarse al cine, una decisión que la conduce a una vida radicalmente distinta de la que habría tenido en Colombia. Cuando conversé con ella sobre este punto, recordó un detalle que considero revelador: su madre estaba tranquila con la idea de que viviera lejos, porque de ese modo los círculos cercanos de la familia no tendrían demasiadas noticias sobre su vida. Ese comentario, aparentemente menor, deja entrever el peso de un entorno social donde ciertas decisiones —particularmente las de una mujer que opta por una trayectoria artística y por vivir fuera del país— podían resultar difíciles de explicar dentro de los códigos familiares. La distancia geográfica aparece entonces no solo como una circunstancia biográfica, sino como una condición que hizo posible otra forma de existencia.

Así, el documental también podría entenderse como otra forma de resistencia por parte de Catalina y una disculpa para regresar a Colombia. La directora nos cuenta al inicio de su película que con la muerte de sus padres “cortó definitivamente el cordón umbilical con el país del que me fui hace 38 años” (Villar 2022, 2:18). Su retorno entonces, además de físico, también es un regreso reflexivo hacia su historia familiar. La identidad de su abuela permanece inaccesible, situada en un territorio donde el relato familiar, la historia médica y la imaginación se superponen sin coincidir del todo. Desde el punto de vista del cine autobiográfico, esta imposibilidad no constituye un fracaso del proyecto, sino más bien su núcleo más productivo. La película no logra recuperar plenamente a Ana Rosa —quizá nadie podría hacerlo—, pero sí permite pensar cómo la ausencia de esa mujer continúa organizado preguntas, desplazamientos y decisiones en la vida de su nieta. En ese gesto, el documental deja ver que el cine autobiográfico no consiste únicamente en narrar una vida, sino en explorar las formas en que ciertas vidas —incluso aquellas que apenas conocemos— siguen actuando en el presente.

Conclusiones

Las indagaciones, las preguntas y las reflexiones que he puesto sobre la mesa para otras y para mí, a partir de *Amazona* (2016), *Clara, retrato de una mujer ausente* (2022) y *Ana Rosa* (2022) me han posibilitado —como hija— comprender que cuando la maternidad es explorada a partir del cine documental autobiográfico como un territorio en tensión, ambivalencia y disputa simbólica, encontramos que está lejos de constituir una experiencia homogénea y no surge del *presunto* instinto maternal. En estas obras, la madre no aparece solo como figura de cuidado o desde la presencia afectiva, también se encuentra ausente. Se presenta como un enigma o una herida sobre la que se erige la búsqueda de las cineastas, quienes, además, ahondan en las tensiones que rodean el vínculo de la hija y la madre, permitiéndonos a las mujeres preguntarnos por los imaginarios y la representación visual que hemos forjado a partir del cine y la experiencia misma de nuestras madres. Tal parece que para las hijas es válido ese deseo latente de no querer ser como nuestras madres, la idea nos aterra. Sin embargo, estos films no solo ayudan a comprender de dónde viene ese miedo, también nos permiten reconciliarnos con nosotras mismas y procurar hacer una tregua con la *mujer madre*. Verlas con mayor compasión.

Por tanto, esta investigación me ha llevado a reconocer que, ante experiencias tan distintas, estas películas del género documental revelan la imposibilidad misma de fijar a las mujeres en la disyuntiva de la buena y la mala madre, una idea bastante discutida en planteamientos anteriores. La experiencia de Valerie no se parece a la de Clara ni a la de Ana Rosa, ni siquiera ejercieron su maternidad en contextos similares. Sin embargo, sus hijas y sus hijos, las terminaron enjuiciando en nombre de la institución patriarcal de la maternidad, la familia y la medicina.

Es así que, estas indagaciones me permiten identificar que dichas producciones audiovisuales no están buscando resolver el *misterio* de la madre y la maternidad, ni restituir una verdad definitiva sobre ella; más bien, muestran cómo las hijas intentamos reconstruir su historia, que en buena medida también es la nuestra. Es a través de estos gestos que el cine documental autobiográfico se convierte en una práctica afectiva, donde la hija cineasta ensaya formas de aproximarse por medio de las imágenes, a la figura que ella tiene sobre su madre y la maternidad en general. Así, mi proceso de análisis de la

maternidad se sitúa hoy en una comprensión más compleja: reconozco que se trata de una experiencia única y diferencial, que no es un proceso estrictamente biológico, también se construye sobre un proceso cultural y un vínculo social. Las mujeres maternamos y cuidamos en contextos diversos, no siempre contamos con una red de apoyo y no siempre queremos ser las madres de *otras*. Además, las vivencias y las corporalidades maternas no son lo único que nos define, sino que conservamos una historia individual y, en suma, primero fuimos mujeres antes que madres.

Por tanto, uno de los resultados más relevantes de mi proceso de investigación y redacción fue comprender que el estudio de estas películas también exigía una forma particular de escritura. Por ello, opté por trabajar desde la primera persona, reconociendo que el análisis de narrativas autobiográficas implica inevitablemente una relación con la propia experiencia. Mi escritura se convirtió en un espacio donde la reflexión académica dialoga con la memoria personal, permitiéndome situar mis propias preguntas sobre la maternidad, la genealogía femenina y la historia familiar. En ese sentido, uno de los aportes centrales de esta investigación radica en los marcos reflexivos y teóricos que he traído a través de estas producciones audiovisuales.

He hilado mi experiencia íntima, con la historia personal de las mujeres directoras y protagonistas a partir de un amplio abanico de reflexiones teóricas. En primer lugar, he tomado los planteamientos más profundos de Adrienne Rich para ahondar en el vínculo entre madres e hijas desde el feminismo. Después, he integrado a Luce Irigaray para defender el retorno de la hija a la madre, es decir, intentar eliminar la distancia que existe entre ambas y, en general, entre mujeres, en razón del patriarcado. Por otro lado, los planteamientos de Marcela Largarde permiten comprender todas las formas de cautiverio, es decir, de prisión y corrección que hemos sufrido las mujeres en nombre de la maternidad. También he repasado algunos de los postulados de Rita Segato sobre las expresiones de control y discursos normativos que disciplinan los cuerpos de las mujeres y que después se trasladan a su vida sexual y reproductiva, al considerarse históricamente como ajenos, abyectos, concepto que Julia Kristeva desarrolla bastante bien.

A partir de *Amazona* (2026), de Clare Weiskopf, me propuse identificar la narrativa visual alrededor de la maternidad nómada y decolonial dentro del documental autobiográfico colombiano. En diálogo con los planteamientos de Rosi Braidotti sobre el nomadismo y su relación con la subjetividad femenina, comprendí que este no solo se refiere al movimiento físico, también implica la posibilidad de resistirse a las identidades fijas que históricamente han definido a las mujeres, entre ellas la de *mujer madre*. La

maternidad de Valerie encarna la incomodidad de quien no organiza su vida en sí misma, alrededor de sus hijos e hijas, sino que insiste en preservar su deseo, su autonomía y su relación con el mundo más allá de haber gestado, parido y cuidado de otras vidas. Además, es allí donde emerge el carácter decolonial de su experiencia materna. Pone en cuestión las formas occidentales y patriarcales desde las cuales aprendimos a concebir el cuidado, el hogar y el *deber ser* materno. Su maternidad permanece en tránsito, abierta a la contradicción, al movimiento y a la posibilidad —tan frágil como radical— de que las mujeres continúen perteneciendo a sí mismas incluso después de ser madres.

Con *Clara, retrato de una mujer ausente* (2022), de Aseneth Suárez, el lente se desplaza hacia las maternidades que incomodan porque disienten. Con este filme, me propuse desentrañar la narrativa visual entorno a la maternidad disidente y su relación con el género. Adrienne Rich, al desenmascarar la maternidad como institución patriarcal, y Judith Butler, al interrogar las normas que regulan al género y la sexualidad, me ofrecieron las claves para comprender cómo la experiencia de Clara desborda las expectativas de la madre heterosexual, presente y emocionalmente disponible. La película no solo retrata una ausencia; revela, sobre todo, el mecanismo que silencia y borra de la memoria familiar a aquellas mujeres que ejercen su deseo por fuera de los mandatos familiares y heteronormativos.

Finalmente, en *Ana Rosa* (2022), de Catalina Villar, quise comprender la narrativa visual que se construye alrededor de la corporalidad y los vínculos filiales entre mujeres. Las reflexiones de Marcela Lagarde sobre los cautiverios femeninos y las de Rita Segato sobre las formas de control de los cuerpos me permitieron leer la historia de Ana Rosa como la de un cuerpo medicalizado, corregido, disciplinado por haber desbordado los límites que la familia, la medicina y el orden patriarcal consideran aceptables. Pero la película también revela que detrás de la enfermedad, el silencio y la locura laten corporalidades atravesadas por el deseo, el dolor, el encierro y la imposibilidad de nombrarse. Así, la búsqueda de Catalina se transforma en un acto de reconocimiento, una forma de entender que los vínculos entre madres, hijas y abuelas se tejen también sobre las violencias que han marcado, como un surco profundo, la vida y el cuerpo de las mujeres.

Así, al poner estas tres películas en diálogo se hace evidente que la autobiografía fílmica no opera como una restitución del pasado, sino que posibilita los procesos de búsqueda íntima de las cineastas: hablar en primera persona y ponerse frente a la cámara, para así reconstruir su genealogía femenina. Es por eso que mi escritura desde el inicio

ha sido en primera persona, porque he intentado hacer un ejercicio similar desde el lugar de investigadora. He puesto también mi propia historia de vida en diálogo con sus vivencias, buscando a través de estas obras colombianas, todas dirigidas y protagonizadas por mujeres, mostrar cómo la figura de la madre se convierte en un punto de partida para explorar la historia familiar y las expectativas sociales que han definido de manera arbitraria y deliberada, qué significa ser madre. Con estas historias he podido sentir tal proximidad e identificación, al punto que he logrado poner en palabras y situar el malestar que siento hacia mi madre.

Asimismo, es importante reconocer los límites de esta indagación y que, al mismo tiempo, señalan futuras rutas de investigación. Este trabajo se centró en las narrativas sobre la maternidad en mujeres cisgénero y no abordó las experiencias de maternidad en mujeres con experiencia de vida trans, ni exploró las maternidades de mujeres afrodescendientes, indígenas y con discapacidad. Cada una de estas experiencias encarna formas particulares de relación con el cuerpo, el cuidado y su comunidad, historias que pueden enriquecer de manera significativa la discusión sobre las narrativas de maternidad que el cine documental construye. En particular, las maternidades afro e indígenas suelen inscribirse en formas de crianza colectiva donde el cuidado se distribuye entre la comunidad, prácticas que cuestionan la idea moderna e individual de madre como única responsable del vínculo con sus hijos e hijas. Por tanto, el cine documental, especialmente el autobiográfico, puede ampliar el campo de estudio hacia otras corporalidades, otros lugares de enunciación y otras formas de construir el vínculo entre hijas, madres y comunidades de cuidado.

Antes de cerrar, me planteo una pregunta que emerge de todo lo recorrido: si deshacemos la forma convencional de maternidad, ¿podremos disolver las ideas que hasta ahora hemos construido sobre el género? Como propone Judith Butler, desestabilizar una categoría implica necesariamente interrogar las condiciones que las sostiene. La maternidad, en ese sentido, es un terreno en permanente disputa —un acto político como señala Joan Scott—, y es precisamente desde esa incomodidad que me interesa seguir pensando.

Este camino abre, a su vez, múltiples preguntas metodológicas y creativas. Me interesa profundizar en la relación entre cuerpo gestante y cuerpo gestado desde la corporalidad misma y la construcción de identidad, explorando formas de investigación creación que permitan una experiencia materna desde otros lenguajes: el collage, el fanzine, el performance y la videoinstalación. También me convoca indagar en las

representaciones de la maternidad en el cine de terror realizado por mujeres en Colombia y América Latina, un género que históricamente ha encarnado los miedos sociales depositados sobre los cuerpos femeninos.

Pero ninguna de estas exploraciones tendría sentido si no piensa de manera colectiva. Por eso, mi deseo es propiciar espacios de encuentro con otras mujeres para compartir reflexiones, tejer redes de investigación y activar ejercicios de autoetnografía situada y encarnada, como los propone Carolyn Ellis. La pregunta por la maternidad no puede responderse en soledad: se construyen en el dialogo, en la fisura, en el gesto compartido de nombrar lo que hemos vivido.

En conclusión, el estudio de las maternidades en el cine documental colombiano es un campo de investigación abierto y en expansión. Si bien este trabajo se centró en las narrativas recientes que el cine documental autobiográfico colombiano construye alrededor de la maternidad cisgénero de mujeres blancas y mestizas, los futuros análisis tendrán que ampliar no solo el corpus, también el enfoque analítico para incluir las experiencias de maternidad que existen en América Latina. De este modo, el diálogo iniciado con *Amazona*, *Clara*, *retrato de una mujer ausente* y *Ana Rosa* no pretende cerrar la discusión, sino que inspire nuevas preguntas sobre cómo el cine documental imagina, narra, interroga y transforma las maneras de pensar la maternidad en nuestras sociedades.

Obras citadas

- Aimaretti, María. 2022. “Redes pasionales, redes filiatorias: El imaginario maternal en Guacho (1954) de Lucas Demare”. *Dixit*, n.º 36: 4-16. <https://doi.org/10.22235/d.v36i1.2528>.
- Araüna Baró, Núria, y Laia Quílez Esteve. 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*, n.º 33: 105-119.
- Bermúdez, Silvana. 2026. *Cartografías de la locura. Mujeres que habitaron la ciudad de Bogotá*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia.
- Badinter, Elisabeth. 1991. *¿Existe el instinto maternal? Historia del instinto maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona: Paidós.
- Bocchetti, Alessandra. 1996. *Lo que quiere una mujer. Historia, política, teoría. Escritos, 1982-1985*. Madrid: Cátedra.
- Bohannon, Cat. 2025. *Eva. Descubre cómo el cuerpo femenino impulsó la evolución humana*. Traducido por Aurora Echeverría. Barcelona: Seix Barral.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Madrid: Anagrama.
- Braidotti, Rosi. 2000. *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Traducido por Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós.
- Bruzzi, Stella. 2006. *New Documentary: A Critical Introduction*. Londres: Routledge.
- Calvo de Castro, Pablo, Laura Alexandra Eusse Garcés y Alberto Alejandro Alzate Giraldo. 2021. “Modos de representación de la mujer en los documentales sobre ejecuciones extrajudiciales en Colombia a través del análisis fílmico”. *Comunicación y Género*, n.º 14: 41-50. <http://dx.doi.org/10.5209/cgen.68567>.
- Castro Ricalde, Maricruz. 2014. «Josefina Vicens: Maternidades, melodrama y cine popular en México». *Millars. Cine popular o cine fríjol: la industria olvidada de Latinoamérica*, n.º 56, 17-49.
- Campo Castro, Natalia. 2021. *Directoras de Cine Colombianas: Cinco Miradas Sobre Migración y Desplazamiento*. Cali: Programa Editorial de la Universidad Autónoma de Occidente.

- Contreras Lázaro, Juan Diego. 2022. "Psicoanálisis en Colombia. Historia, usos, aportes y discusiones". *Investigación & Praxis EN CS Sociales* 1 (2): 21-47.
- Curiel, Ochy. 2013. *La Nación Heterosexual. Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Bogotá: Brecha Lésbica / en la frontera
- De Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Franco, Ángel. 2024. "Cortar el cuerpo para sanar el alma: la práctica de la psicocirugía como estrategia de control y terapia en Cundinamarca durante 1940 y 1953". Tesis de pregrado, Universidad Externado de Colombia. <https://bdigital.uexternado.edu.co/entities/publication/e93fd6cc-2c6a-4627-9d29-21208b8ecbdb>
- Federici, Silvia. 2010. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Foucault, Michel. 1967. *Historia de la locura en la época clásica, I*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2015. *Historia de la locura en la época clásica, II*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- García Orso, Luis. 2024. "Las madres de hoy en el cine mexicano". Xipe Toteck, n.º 121: 149-53. <https://doi.org/10.31391/9ycfj855>.
- Garza Cervera, Michelle. 2022. *Huesera*. México y Perú: Disruptiva Films
- Hall, Stuart. 2010. "El trabajo de la representación". En *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, y Víctor Vich, 447–82. Popayán: Envió Editores / Instituto de Estudios Peruanos / Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar / Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador.
- Houston, Nancy. 1995. "Novelas y ombligos". En *Maternidad y creación. Lecturas esenciales*, editado por Moyra Davey, 299–317. Barcelona: Editorial Alba Trayectos.
- Irigaray, Luce. 1994. "El cuerpo a cuerpo con la madre". *Debate Feminista*, n.º 10: 32-44. <http://www.jstor.org/stable/42624176>.
- Kozloff, Sarah. 1988. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Oakland: UC Press.

- Kristeva, Julia. 1984. *Revolution in Poetic Language*. Nueva York: Columbia University Press.
- Lacan, J. 1984. *El Seminario. Libro 3, La psicosis*. Barcelona: Paidós.
- Lagarde, Marcela. 2005. *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México D. F.: Universidad Autónoma de México.
- Lagos Labbé, Paola. 2011. “Ecografías del ‘Yo’”: documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad». *Comunicación y medios*, n.º 24: 60-80. <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i24.19894>.
- Lanuza Avello, Ana, y Belén Ester Casas. 2017. “La maternidad en el cine y la ficción contemporánea”. *SCIO Revista de Filosofía*, n.º 13: 97-119.
- Lecarme, J. 1994. “Autofiction: un mauvais genre?”. En *Autofictions & Cie. Eds., S. Doubrovsky, J. Lecarme y P. Lejeune*. Ritm. 6, Université de Paris X, 227-249.
- León, Carolina. 2019. “Presunciones que no han sido examinadas”. En *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, 15–25. Madrid: Traficantes de sueños.
- Lejeune, Philippe. 1991. “El pacto autobiográfico”. Traducido por Ángel G. Loureiro. *Suplementos Anthropos*, n.º 9: 47-61.
- . 2016. “Cine y autobiografía, problemas de vocabulario”. En *Cineastas frente al Espejo*, editado por Gregorio Martín Gutiérrez, 13-26. Madrid: T&B Editores.
- Lesage, Julia. 1978. “The political aesthetics of the feminist documentary film”. *Quarterly Review of Film Studies*, n.º. 3 (4): 507–23.
- López Hernández, Sonia, y María Teresa López Martínez. 2024. “Las Madres de Mayo de Argentina. Un análisis cinematográfico de Madres (Walger, 2007)”. *Espacios Públicos*, n.º 25 (62): 263-84.
<https://doi.org/10.36677/espaciospublicos.v25i62.24434>.
- Lozano Botache, Jorge Prudencio. 2018. *Narraciones cinematográficas: Potencialidades pedagógicas y de investigación cualitativa desde el cine colombiano*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Lugones, María. 2008. “Colonialidad y Género”. *Tabula Rasa*, n.º 9: 73-101
- Maier, Elizabeth. 1999. “El mito de la madre”. *Iztapalapa*, n.º 45: 79-106
- Martino, Sabrina, y Vanesa Gregorini. 2013. “Autobiografía y ficción en el cine”. *Letras de Hoje*, n.º 48 (4): 484-92. <https://doi.org/10.20949/rhhj.v4i7.180>.
- Mulvey, Laura. 1975. “Placer visual y cine narrativo”. *Screen*, n.º 16 (3): 6-18.

- Muraro, L. 1998. El concepto de genealogía femenina. Acceso electrónico: <https://es.scribd.com/document/430459478/Luisa-Muraro>.
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Traducido por Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós.
- Paz-Mackay, María Soledad, y Argelia González Hurtado. 2021. “De crímenes de familia a crímenes de Estado. La figura de la madre en la lucha contra la violencia de género en Crímenes de familia (2020) y Las tres muertes de Marisela Escobedo (2020)”. *Cuadernos del CILHA*, n.º 34: 1-44.
- Piedras, Pablo. 2009. “El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales latinoamericanos”. Ponencia presentada en V jornadas de jóvenes investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1-14.
- Punte, Maria Jose. 2024. “Maternidad en vilo: madres e hijos en los largometrajes de Claudia Llosa”. *Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual*, n.º 29 (1): 95-114.
- Quintana, Pilar. 2017. *La perra*. Bogotá: Alfaguara.
- Reisz, Susana. 2016. “Formas de la autoficción y sus fronteras”. En *Autoficción: una ingeniería del yo*, editado por Ana Casas, 75-94. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Rich, Adrienne. 2019. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Traducido por Ana Becciu. Madrid: Traficantes de sueños.
- Russell, Catherine. 1999. “Autoethnography: Journeys of the Self Experimental Ethnography”. En *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, 275-314. Durham: Duke University Press.
- Saletti, Lorena. 2008. “Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad”. *Clepsydra*, n.º. 7: 169-83.
- Sitney, P. Adams. 1979. *Visionary film. The American Avant-Garde 1943 – 2000*. Nueva York: Oxford UP.
- Segato, Rita Laura. 2013. “El Edipo negro: colonialidad y forclusión de género y raza”. En *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*, 109 – 44. Buenos Aires: Prometeo.
- . 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Spivak, G. C. 1998. ¿Puede hablar el subalterno? *Orbis Tertius*, n.º 3 (6): 175-235.

- Suárez Aseneth. 2022. *Clara, retrato de una mujer ausente*. Colombia: Máquina Andante / RTVC Señal Colombia.
- Vallejo, Aida. 2007. “La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental”. *Doc On-line*, n.º 2: 82–106. www.doc.ubi.pt.
- Vallejo, Aida. 2008. “Protagonistas de lo real: la construcción de personajes en el cine documental”. *Secuencias Revista de historia del cine*, n.º 27: 72–89. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3946>.
- . 2010. “Género, autorrepresentación y cine documental. Les glauners et la glaneuse de Agnès Varda”. *Quaderns*, n.º 5: 101–17.
- Vargas, Esteban Alejandro. 2024. “El Bogotazo: reescritura de la memoria”. *Enunciación* 29: 156-73. <https://doi.org/10.14483/22486798.21647>.
- Villar, Catalina. 2022. *Ana Rosa*. Colombia: Perrenque Media Lab.
- Viteri, María Amelia. 2009. “Traduciendo lo ‘Queer’ en Ecuador: Negociaciones Alrededor del Género y la Sexualidad”. Ponencia presentada en el Congreso 2009 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos Río de Janeiro, Brasil, 11 al 14 de junio de 2009, 2-14.
- Vivas, Esther. 2020. *Mamá desobediente. Una mirada feminista a la maternidad*. Bogotá: Ícono Editorial
- Weiskopf, Clare. 2016. *Amazona*. Colombia: Casatarántula.

Anexos

Anexo 1: Matriz de análisis: Red conceptual de la acción (RCA)

Red conceptual de la acción
Agentes
Motivaciones y finalidades
Circunstancias
<i>Elementos metodológicos para la comprensión de la RCA</i>
Caracteres temporales
Recursos simbólicos
<i>Entrevista a la directora</i>

Fuente: Lozano 2018. Narraciones cinematográficas: Potencialidades pedagógicas y de investigación cualitativa desde el cine colombiano. Universidad del Cauca