

De mares, filles i (auto)ficcions: Imaginaris de la maternitat a *Family Tour* (Torres, 2013) i *Carta a mi madre para mi hijo* (Simón, 2022)

Of Mothers, Daughters, and (Auto)Fictions: Imaginaries of Motherhood in Family Tour (Torres, 2013) and Carta a mi madre para mi hijo (Simón, 2022)

Sandra Galván
University of Massachusetts Amherst
sgalvan@umass.edu
ORCID: 0009-0004-8653-5272

Resum

En els darrers anys, tant en el panorama fílmic català com en el d'altres geografies, s'observa un interès creixent per explorar les maternitats, que abracen tant l'embaràs i la criança com la relació maternofilial. En el context català, diversos autors han reconegut l'existència d'un focus creatiu de dones directores de cinema que abasta des del documental fins a la ficció, i on es poden distingir un seguit de pel·lícules que investiguen les relacions familiars, sobretot el vincle entre mare i filla, centrades en el jo i en la porositat entre ficció i no-ficció. Aquest article n'estudia dues produccions paradigmàtiques i situades als extrems del període que comprèn els darrers deu anys, *Family Tour* (Liliana Torres, 2013) i *Carta a mi madre para mi hijo* (Carla Simón, 2022), amb l'objectiu de revelar quines estratègies estètiques i narratives permeten aquest espai (no)ficcional, híbrid, a l'hora de reproduir visions tant de la maternitat com del lligam entre mares i filles.

Paraules clau

Ficció i no-ficció; autoficció; relacions mare i filla; cinema català; dones cineastes catalanes

Abstract

There has been a growing interest in exploring motherhood in recent years, both in the Catalan film industry and other geographies. This exploration encompasses various aspects, including pregnancy, parenting, and the mother-child relationship. Within the Catalan context, numerous women film directors have been recognized for their creative focus, spanning from documentaries to fiction, and their films delve into family dynamics, particularly the intricate relationship between mothers and daughters, emphasizing the individual and blurring the lines between fiction and non-fiction. This article analyzes two exemplary productions, *Family Tour* (Liliana Torres, 2013) and *Carta a mi madre para mi hijo* (Carla Simón, 2022), situated at opposite ends of the past ten years, intending to unveil the aesthetic and narrative strategies employed in this (non)fictional hybrid space to depict different perspectives on motherhood and the bond between mothers and daughters.

Keywords

Fiction and non-fiction; autofiction; mother-daughter relationship; Catalan Cinema; Catalan women filmmakers

Taula de matèries

1. Cinematernitat i tendències actuals del cinema català
2. *Family Tour*: un retrat familiar “autoficcionat”
3. *Carta de mi madre para mi hijo*: el cinema com a invenció biogràfica
4. Conclusions
5. Obres citades

1. Cinematernitat i tendències actuals del cinema català

L'espot per a les darreres festes de la Mercè de Barcelona, titulat *El noi de la mare* (Méndez i Serrano, 2024), atorga tot el protagonisme a una dona (interpretada per Anna Castillo) i el seu nadó, que només pot adormir-se amb el renou característic de la festa major. Tot i tractar-se d'un tema que no és ni nou ni exclusiu de les arts audiovisuals, des de fa poc més d'una dècada, tant en el panorama català com en el d'altres geografies, es percep un augment dels relats cinematogràfics que exploren i visibilitzen diversos temes relacionats amb les maternitats. Entre d'altres, es poden destacar produccions com *Family Tour* (Liliana Torres, 2013), *Estiu 1993* (Carla Simón, 2017), *Viaje al cuarto de una madre* (Celia Rico, 2018), *Els dies que vindran* (Carlos Marqués-Marcet, 2019), *La innocència* (Lucía Alemany, 2019), *Ama* (Júlia de Paz Solvas, 2021), *La maternal* (Pilar Palomero, 2022) i *Salve Maria* (Mar Coll, 2024). Aquest interès creixent, a la pantalla, per incloure l'experiència de la maternitat exposa l'espectador a vivències com el procés de gestació, la infertilitat, l'avortament, les pèrdues gestacionals i perinatals, el part, la lactància, el postpart i la relació de la mare amb els seus fills i filles. Una explosió creativa, tanmateix, que té lloc en un territori amb uns índexs de natalitat especialment baixos, a la cua d'Europa, on les catalanes tenen cada vegada menys fills (1,11) i en una edat més avançada (Idescat 2023).

Aquest article proposa l'estudi de dues produccions paradigmàtiques situades als extrems del període que comprèn els darrers deu anys: l'òpera prima de Liliana Torres, *Family Tour* (2013), i el curtmetratge de Carla Simón *Carta a mi madre para mi hijo* (2022). Es tracta de dues pel·lícules dirigides per directors catalanes que indaguen en les relacions familiars, sobretot entre mares i filles, centrades en el jo i en la porositat entre ficció i no-ficció, amb l'objectiu de revelar quines estratègies estètiques i narratives permeten aquest espai híbrid a l'hora de reproduir visions de l'experiència materna. De manera sintètica, doncs, s'aborden i relacionen tres de les tendències actuals del cinema català, com són la preocupació per les narratives centrades en la maternitat, la presència de dones en la direcció de projectes audiovisuals, així com en d'altres àmbits tècnics, i la producció de treballs de naturalesa intergeneracional.

Els estudis fílmics han acostumat a tractar la maternitat des d'un punt de vista figurat, com ara relacionant la sala cinematogràfica —i, metonímicament, el cinema mateix— amb elements de la gestació i del part. Un exemple és l'assaig de

Jean-Louis Baudry “The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema” (1975), en què l'autor estableix un paral·lelisme entre la situació dels presoners de la caverna platònica i els espectadors d'una sala de cinema. L'al·legoria teòrica s'ha arribat a portar a la pràctica amb projectes reals, com la Sala Mercè de Barcelona, dissenyada per Antoni Gaudí i operativa entre 1904 i 1913, on la concepció de l'espai s'associa al cos embarassat (Zecchi 2014, 23). L'atenció dels estudis cinematogràfics per la maternitat, però, va començar a agafar impuls amb la irrupció de la teoria fílmica feminista als anys setanta i vuitanta del segle passat. Des d'un punt de vista filial, l'evolució del feminisme ha experimentat un canvi gradual que parteix de l'antagonisme envers la mare, exemplificat per autores com Betty Friedan o Shulamith Firestone, cap a una perspectiva caracteritzada per una preocupació, una redefinició i, fins i tot, una expressió d'amor cap a aquesta figura, com es reflecteix en els treballs d'Adrienne Rich (1976) o Luisa Muraro (1995).

De la mateixa manera, tradicionalment el cinema ha infrarrepresentat l'experiència materna. Les mares cinematogràfiques, en general, gaudien d'una presència força menor que d'altres tipus de personatges com advocats, metges, criminals o prostitutes (Aguilar 2004, 179). Prenent com a referència el cinema de Hollywood, Ann Kaplan (2000, 468) indica que els personatges materns no solien tenir les seves pròpies històries, sinó que giraven al voltant de les dels seus marits o fills. És més: les històries maternofilials s'han explicat sovint des de la perspectiva del fill masculí, aspecte que coincideix amb la majoria de narracions occidentals on la relació entre mare i filla ha estat, emprant la imatge d'Alison Stone, “shrouded in near-universal silence” (2013, 45); és a dir, “unspeakable” (Hirsch 1989, 243) o, com ja havia conclòs Rich en referència a les arts en conjunt, “the great unwritten story”, l'obliteració d'una “cathexis” que sempre ha estat “essential, distorted, misused” (1976, 223). Cal, doncs, reescriure les històries centrades en aquest vincle per donar veu a la subjectivitat d'una figura cinematogràfica abocada fins ara a l'alteritat, a una “absent presence. Present but absent” (Kaplan 1992, 3). D'altra banda, cal afegir que la relació entre mare i filla, quan apareixia, s'explicava des del punt de vista de la segona, i que tradicionalment s'ha situat, tot i que no sempre, en el marc del gènere melodramàtic (Kaplan 1992) i des d'una perspectiva patriarcal que reforçava la maternitat com a objectiu primordial en la vida de les dones.

En el marc de la filmografia catalana contemporània, emergeix una tendència que esdevé distintiva. Es tracta d'una línia de creació innovadora seguida per cineastes que experimenten amb el llenguatge cinematogràfic per desenvolupar noves narratives audiovisuals en els marges de la ficció i de la realitat. Aquesta delicada frontera pot manifestar-se en forma d'autoficció, un gènere narratiu que tant pot aparèixer en pràctiques documentals com en històries ficcionades i que, com assenyala Àngel Quintana (2006, 284), neix de la crisi dels models tradicionals. Un aspecte fonamental en els relats autoficcionalats és la coincidència entre el jo fílmic i el jo del personatge, entre el subjecte que filma i el que és gravat. Amb tot, és important considerar que la representació fílmica d'un jo autobiogràfic és per si

mateixa problemàtica, i depèn, en gran mesura, de la complexitat inherent a la definició de *jo* que és a la vegada creador de la ficció i del personatge representat. En paral·lel, el mitjà cinematogràfic afronta una dificultat específica relacionada amb el concepte d'autoria. A diferència de la literatura, que és d'on el cinema manlleua el terme d'autoficció, identificar l'autor d'una pel·lícula amb una única persona resulta complex perquè, en general, es tracta d'una autoria col·lectiva, en la qual el director, el guionista, el director de fotografia o el muntador, entre d'altres membres de l'equip tècnic, poden participar de manera integral en el procés creatiu i en la visió artística (Sellors 2007; Mayne 2008; Martin 2008). No obstant això, en les obres de Torres i Simón analitzades aquí, es tracta d'una autoria que no només assumeix la direcció sinó també la funció de guionista. En aquests casos, tal com proposa Luz Elena Herrera Zamudio (2015, 36), es pot identificar com a *autor* la doble figura de guionista i director.

Segons Ana Casas (2014, 15), tot i que l'operativitat del concepte d'autoficció ha estat poc explorada més enllà del camp de la literatura, sembla haver-hi un consens a l'hora de considerar com a element fonamental la voluntat de deconstruir el jo autorial projectat. Aquesta voluntat es pot expressar mitjançant la inclusió explícita d'un actor professional o l'aplicació de recursos disruptius, com la metalepsi, els elements inversemblants i la distorsió humorística i fantàstica, estratègies que busquen desballestar la il·lusió de realitat autobiogràfica (Casas 2018, 76). Pel que fa a la pràctica documental, l'autoficció es manifesta en aquells treballs que integren la subjectivitat del director en la narrativa. Aquest tipus de documentals, seguint la categorització de Bill Nichols (2017, 22), correspondria al model de documental performatiu. Obres que connecten amb les dimensions de la subjectivitat i de l'afecte en l'espectador per sobre de l'objectivitat i de la recerca de la veritat, qüestionant-se les fronteres tradicionals entre el cinema documental i la ficció, dels quals parlaré en detall en l'anàlisi de *Carta a mi madre para mi hijo*. Aquesta tendència a Catalunya ha estat impulsada sobretot pel Màster en Documental de Creació de la Universitat Pompeu Fabra, fundat per Jordi Balló l'any 1999. En la seva primera edició, van sorgir els títols *Mones com la Becky* (Joaquim Jordà, 1999), *Buenaventura Durruti, anarquista* (Jean-Louis Comolli, 2000) i *En construcción* (José Luis Guerín, 2001); pel·lícules que, tot i qualificar-se com a documentals, exploren noves formes d'expressió audiovisual i espais genèrics fronterers amb la ficció. Més endavant, han vist la llum films com *Nedar* (Carla Subirana, 2008) i *La plaga* (Neus Ballús, 2013). Així, aquesta aproximació al cinema no només redefineix les fronteres del llenguatge audiovisual, sinó que també promou una reflexió crítica sobre la naturalesa de la representació i la subjectivitat en el mitjà cinematogràfic.

Una altra característica notable del cinema català contemporani és la creixent presència femenina, especialment en la direcció. Una generació de cineastes que tindria com a punt d'inflexió l'atorgament del premi Goya a la millor direcció novell a Mar Coll per *Tres dies amb la família* (2009). Tal com indica Barbara Zecchi (2014, 104), el lliurament del guardó, realitzat per quatre directores

de l'anterior generació —Icíar Bollaín, Patricia Ferreira, Gracia Querejeta i Chus Gutiérrez—, semblava simbolitzar un relleu i la confirmació d'una nova consciència de grup i de gènere que no existia en les cineastes anteriors. Aquesta nova identitat compartida influeix d'altres esferes dels equips tècnics, amb figures com Ana Pfaff —muntadora de les pel·lícules de Carla Simón, Meritxell Colell i Elena Martín— i Maria Zamora —productora de Simón i Liliana Torres—. Una empremta, la de Pfaff i Zamora, que també es fa palesa en films dirigits per homes, però amb un marcat protagonisme femení, com *Els dies que vindran*, de Carlos Marqués-Marcet. Partint de la classificació realitzada per Carlos F. Heredero (2017), es pot categoritzar aquest col·lectiu de dones cineastes en tres grans grups. En primer lloc, trobem el provinent del Màster en Teoria i Pràctica del Documental Creatiu de la Universitat Autònoma de Barcelona i del Màster en Documental de Creació de la Universitat Pompeu Fabra, tendència anomenada per Jaume Martí-Olivella com a “nou documental transgenèric català” (2017) i que compta amb els noms de Carla Subirana, Neus Bellús, Mia de Ribot o Eva Vila. En segon lloc, el grup que opta per la ficció, amb un interès particular en temes relacionats amb les dones explicats amb estructures narratives més clàssiques, com seria el cas de Roser Aguilar, Mar Coll, Elena Trapé o Leticia Dolera. En tercer lloc, un grup de cineastes que, malgrat centrar-se en la ficció, aporten un impuls de renovació estètica i narrativa, amb noms com Nely Reguera, Elena Martín, Celia Rico, Meritxell Colell, Belén Funes i, és clar, Carla Simón i Liliana Torres (Heredero 2017, 167–168).

2. *Family Tour*: un retrat familiar “autoficcionat”

Family Tour narra la història d'una jove cineasta catalana establerta a Mèxic que viatja al seu poble natal, Sant Bartomeu del Grau, per visitar la seva família durant les vacances de Nadal. Al llarg de la seva estada, la mare l'arrossega per tota la comarca d'Osona, com si es tractés d'una ruta turística, per veure una multitud d'oncles, ties, avis i cosines. Torres construeix en aquesta pel·lícula un retrat familiar inspirat en la seva pròpia biografia, on a excepció de la protagonista, Lili, interpretada per l'actriu Núria Gago com a alter ego de la directora, la gran majoria de personatges són els familiars reals de la cineasta que s'interpreten a si mateixos en l'espai privat de la seva llar. Un espai que, val a dir, retrata la realitat d'una família de classe treballadora transcendent el marc urbà de Barcelona. Aquesta mirada, però, no es fa des del documental sinó des de la ficció, en una aproximació que no pretén tant buscar la veritat sinó explorar la subjectivitat de la directora i els límits amb la realitat. Un llenguatge que continuarà examinant en *¿Qué hicimos mal?* (2021), un altre exercici d'hibridisme on Torres sí que es mostra davant de la càmera a la recerca de tres de les seves exparelles reals per trobar les raons del seu trencament. En tots dos casos, s'ha definit el treball de Torres com a “autoficció” (Serra 2021; Lombardo 2021).

Al primer que ens enfrontem en aquests films és amb una il·lusió de *pacte autobiogràfic* amb el lector, fent servir l'expressió de Philippe Lejeune (1994, 64–65); en aquest cas, amb l'espectador, ja que la identitat de l'autora, la narradora i la protagonista —o, en el cas que ens ocupa, de la directora-guionista, l'actriu i la protagonista— és en realitat la mateixa. Però aquesta triple —quàdruple, en el cas de la segona pel·lícula de Torres— fusió nominal està supeditada discursivament a la ficció i, per tant, a elements propis de l'autoficció que capgira l'expectativa de realitat en introduir recursos com la paròdia, la hipèrbole o l'aparent exposició del jo (Casas 2018, 84). Així mateix, l'autoria col·lectiva cinematogràfica, entesa com a projecte de treball en equip, s'explicita des de l'inici en el subtítol de la cinta: “Una película de Liliana Torres y su familia”, un reconeixement d'una coautoria que transforma la coincidència del jo autor i del jo representat en un *nosaltres*. D'altra banda, l'ús d'una actriu professional, en comptes de la immersió completa de la directora en el cos de l'escena per interpretar-se a si mateixa, permet accentuar la ficcionalitat i distanciar la seva identitat personal de la percebuda per la seva família.

Un dels principals motius conductors del periple de Lili és que tothom, des de la germana petita fins a la tieta més llunyana, la tracta com si encara fos una criatura sense autonomia, en comptes de la persona adulta i emancipada que és. L'elecció autoficcional permet percebre millor el distanciament entre la protagonista i els membres de la seva família, una tensió que rau en la identitat i que s'acaba expressant en l'audiovisual que ella grava al jardí de casa en forma de *loop* per al concert de la seva amiga Joana Serrat. Es tracta, doncs, d'una seqüència metacinematogràfica, en què la protagonista es treu la roba per tornar-se a vestir amb indumentària de quan era petita, que evidentment no és de la seva talla (fig. 1). D'acord amb Arnau Vilaró (2021, 107), Lili vol mostrar amb aquesta metàfora, reforçada pel muntatge en bucle de l'audiovisual, la incapacitat d'escapar de la infantesa dins dels rols familiars. Estirant aquest fil, es pot afegir que la seqüència en què el rostre plorós de Lili es reflecteix dividit al mirall del lavabo, mentre de manera repetitiva encén i apaga el llum, recupera la idea d'iteració i emfatitza l'efecte de catarsi final (fig. 2). Els comentaris negatius que ha rebut per part del seu pare arran de la seva creació artística, accentuats pel desinterès habitual de la resta de la família per la seva professió, l'enfronten a la desafecció familiar i a la dolorosa acceptació d'aquest sentiment. Aquesta acció es pot interpretar com un intent de la protagonista per reconèixer i retrobar-se amb la seva identitat més enllà de la que la seva família li atribueix. Una fragmentació del jo que coincideix amb el subjecte postmodern, múltiple com el reflex alterat que ofereix el mirall, en aquest cas com a resultat de la immigració juvenil que busca sortides laborals i que, en el moment de la tornada a casa, pateix un sentiment de desarrelament.



Figura 1 – Lili prepara l'audiovisual.



Figura 2 – Lili es mira al mirall mentre encén i apaga el llum.

Encara que el film no adopti una postura explícita respecte al sistema neoliberal, la necessitat de desenvolupar la carrera professional a l'estranger i les recurrents referències a la situació econòmica per part dels familiars que Lili visita permeten situar *Family Tour* dins aquesta tendència emergent de pel·lícules que examinen les ramificacions de la crisi financera global del 2008 a l'Estat espanyol. Semblant, doncs, a propostes com *La plaga* (Neus Ballús, 2013) i *Estado de malestar* (María Ruido, 2019), en què més enllà del retrat social hi ha la vocació d'incidir-hi (Gozalo-Salellas, 2022). Altres directores han volgut explorar també el fenomen de l'emigració juvenil des de diverses perspectives i classes socials, ja sigui des del país de destí —per exemple, *Júlia ist* (Elena Martín, 2018), amb una experiència d'Erasmus a Berlín— o ja sigui des del retorn d'aquests desplaçaments, com és el cas de *Tres dies amb la família* (Mar Coll, 2009) o de la mateixa *Family*

Tour. Hi ha obres, en canvi, que posen èmfasi en les tensions derivades del desig de fugida, com *Viaje al cuarto de una madre* (Celia Rico, 2018). Tots aquests films destaquen fins a quin punt la distància pot transformar les relacions familiars, en especial amb les mares, i generar noves formes de relacionar-se que no haurien emergit sense aquesta experiència de separació.

Tanmateix, *Family Tour* presenta una singularitat que la distingeix d'altres obres que aborden la crisi i la immigració des d'una òptica dramàtica. Perquè encara que la desafecció de Lili constitueixi un drama tangible, s'aborda amb tocs humorístics, encarnats sobretot pel personatge de la seva mare, Antonia. Tal com afirma la directora, aquesta pel·lícula es podria descriure com a *dramedy*, ja que “no es una *tragicomedia*, aunque acabe mal [...] sino una comedia con drama” (Fresno 2014). Tot i que es tracta d'un terme originalment associat als gèneres de la “Peak TV” popularitzats gràcies a les plataformes de distribució en línia (Havas i Sulimma 2020, 76–78) i que, malgrat compartir similituds amb les *sitcoms*, és més proper a les sèries dramàtiques d'escenaris fixos (Villagrasa 1995, 95), el segle XXI ha vist l'emergència d'una tendència coneguda com a “women-centric dramedies” (Ford 2019, 929), a la qual s'acostaria l'absolut protagonisme femení de *Family Tour*. Aquesta tendència sol estar protagonitzada i dirigida per dones que formen part de la generació Y, la generació mil·lennista, marcada no només pels anys de naixement sinó també per altres factors socials com l'expansió de la tecnologia, l'educació en estudis superiors, la valoració de la realització personal per sobre dels diners i, també, la crisi econòmica i els sentiments d'estancament i aïllament que comporta. En el context nord-americà, en són casos paradigmàtics *Girls* (Lena Dunham, 2012–2017), *Fleabag* (Phoebe Waller-Bridge, 2016–2019) i *Insecure* (Issa Rae i Larry Wilmore, 2016–2021), on les actrius protagonistes són alhora les creadores de les sèries (Havas i Sulimma 2020, 79).¹

Tal com recullen Havas i Sulimma, el *dramedy* creat per dones mil·lennistes presenta una inclinació cap al *cringe* “via disturbing gendered expectations of mediated femininity, and specifically body and sexuality politics” (2020, 89). Aquest concepte, que es pot inscriure en la comèdia i que en català es pot traduir com a vergonya aliena, angúnia o fins i tot por, és un recurs utilitzat freqüentment a *Family Tour*, en què la protagonista pateix aquestes sensacions al llarg de tot el recorregut familiar. Per exemple, en una de les poques converses amb el seu pare, aquest li pregunta sense embuts si és veritat que a Mèxic, el país del seu xicot, mengen cucs. El sentiment de desconexió emocional i cultural amb la seva família pel lloc on ha anat a viure i la feina que fa conviu amb la pròpia incomoditat. Així, un dels molts altres moments de *cringe* es mostra en la seqüència on Lili es desperta, amb ressaca, a casa dels pares d'un noi amb qui se suposa que ha passat

¹ Un cas recent en l'àmbit català és *Això no és Suècia* (Mar Coll i Aina Clotet, 2023). Clotet, a més de codirigir, interpreta el paper principal al costat de la seva parella a la vida real, Marcel Borràs, en un retrat familiar que se centra, a més, en la subjectivitat i experiència emocional de la mare. La sèrie, que ve a mostrar els reptes i les contradiccions de la paternitat i de la maternitat contemporànies, suposa tot un exemple de *dramedy* dins d'aquesta tendència de directores mil·lennistes que assumeixen un doble rol davant i darrere la càmera.

la nit i, un cop al passadís, es topa amb la mirada impertèrrita d'una nena que menja *nocilla* amb el dit.

En la posada en escena del conflicte, però, el principal recurs per expressar l'estranyament social i familiar és la mare. Interpretada per Antonia Expósito, l'espectador coneix aquest personatge a través dels ulls de la protagonista, inscrivint *Family Tour* en la tradició de pel·lícules on el vincle maternofilial es narra des del punt de vista de la filla (fig. 3). És a dir, fora de la subjectivitat materna, es presenta una mare que l'encasella en una identitat passada, marcada pels dictats de gènere i dependent de la rutina dels altres. Una relació, doncs, de poder i submissió. Si bé es tracta d'una figura materna real i humana, amb els seus defectes i virtuts i lluny dels estereotips de *bona* o *mala* mare —les dues tipologies més reproduïdes en el cinema tradicional—, sí que hi ha elements del seu rol que s'apropen a l'ideal patriarcal de mare *cuidadora* o d'*àngel de la llar* (Kaplan 2000, 468). Ella és l'aglutinant tant de la família nuclear com de l'extensa, i així s'expressa en l'obligació de fer visites sense que Lili en pugui decidir les condicions, en l'acció de pentinar-li les celles sense que ella ho vulgui o en la mateixa manca de confiança davant el suggeriment de deixar-la conduir. De tota manera, la directora opta per posar en aquesta relació un toc de comèdia que aporta al personatge d'Antonia una excentricitat entranyable, ja sigui amb una conducció temerària o amb els seus comentaris i rutines estrambòtiques, com ara pintar-se els ulls amb retolador, negar-se a anar a l'oculista malgrat no veure-hi bé o entrar en una propietat privada per robar una planta mentre passen per un barri residencial de classe alta.



Figura 3 – Lili amb la seva mare al volant.

El recorregut amb la mare dona lloc a elements propis de *road movie*. Un dels aspectes distintius del film de Torres és l'ús del cotxe com a mitjà de transport principal, un vehicle que no només estableix una connexió entre els personatges,

sinó que simbolitza poder. La independència que pot oferir queda anul·lada pel desig constant de la mare per ser la conductora —amb l’excusa que, si no és ella qui condueix, es posa nerviosa— i decidir la destinació de la seva filla. Alhora, i malgrat aquest control, el cotxe s’utilitza exclusivament per a activitats considerades tradicionalment *femenines*, com ara les compres o les visites familiars, i la representació del personatge matern com una conductora inadequada a causa d’un problema de visió no acceptat reforça el tòpic. Per això, després d’una disputa amb la mare i la seva germana, Lili decideix agafar el cotxe de manera unilateral per visitar una amiga, tot un acte simbòlic de desconexió i necessitat d’autonomia. Una necessitat frustrada en el desenllaç de la pel·lícula quan ha de dependre una altra vegada del seu pare per retornar a l’aeroport.

Amb tot, malgrat la desafecció que aquest viatge li ha ensenyat, aprèn a acceptar la seva família com a part de si mateixa. Lili sembla tolerar la seva mare tal com és i aquesta, encara que sigui a contracor, reconeix la decisió de la seva filla de viure a l’estranger. Torres recorre als gestos per mostrar-ne l’afecte i la incipient reconexió de la relació, com per exemple l’esmentat furt d’una planta de jardí. En un primer moment Lili se n’avergonyeix, però després l’acompanya en la malifeta. Un altre exemple el trobem quan la mare confessa a la seva filla que el cactus que li va regalar l’any passat es va morir, però que en guarda la torratxa com a símbol d’amor. Un tipus de vincle, doncs, que des de part del feminisme reivindica “saber estimar la mare” (Muraro 1995, 24), mantenint una relació de subjectes independents que resulta primordial per a l’empoderament de totes dues dones (O’Reilly i Abbey 2000, 42). Aquest lligam, ni que sigui senzillament d’acceptació i des de la distància, permet finalment acomiadar-se amb mostres d’estimació recíproques. Lili, llavors, se’n torna a l’aeroport i acaba la pel·lícula al mateix lloc on va començar. Perquè si els aeroports funcionen com a espais de transitorietat, on els individus es desplacen de manera anònima amb bitllets provisionals i sense establir vincles socials els uns amb els altres (Augé 1993, 119), l’estructura cíclica de la narració de Torres no fa sinó reforçar l’espai de trànsit entre l’arribada i la sortida, entre la seva identitat familiar i personal. La primera vegada que apareix la protagonista és a través d’un pla que la mostra d’esquena, suggerint una invitació a seguir-la i acompanyar-la. Aquest tipus de pla, que habitualment prenuncia un perill, és en aquest cas una representació de l’avversió cap el *tour* familiar que l’espera. En canvi, la cinta finalitza amb un primer pla de Lili, que observa amb resignació la màquina automàtica que li embolica la maleta amb tires de plàstic perquè quedi ben tancada. Una maleta que simbolitza la clausura d’un cicle de la seva vida.

3. *Carta de mi madre para mi hijo*: el cinema com a invenció biogràfica

L’obra de Carla Simón també ha merescut el qualificatiu d’“autoficció” en diverses ressenyes referides tant a la seva òpera prima, *Estiu 1993* (2017), com a la seva

darrera proposta cinematogràfica (Quintana 2017, Piña 2022, Colás 2022), encara que formalment es diferenciï de la pel·lícula de Torres. *Carta de mi madre para mi hijo* (2022) és un curtmetratge creat per participar a *Miu Miu Women's Tales*, una sèrie de films patrocinats per l'empresària i dissenyadora Miuccia Prada, en la qual han participat, en edicions anteriors, directors consagrades com Agnès Varda, Naomi Kawase o Lucrecia Martel. Tot i que el projecte neix d'un encàrrec, Simón va gaudir de total llibertat creativa, ja que l'únic requeriment que es demanava era que algun dels personatges anés vestit amb peces de roba de la marca de moda promotora. La pel·lícula, però, s'ha convertit en una de les seves produccions més personals i emotives. El resultat, estrenat a la Mostra de Venècia del 2022, continua viatjant per diversos festivals i ha estat seleccionat com a millor curtmetratge en la categoria de ficció als Premis Goya de l'edició del 2024. En el moment de rebre la proposta, Simón es trobava de gira promocionant el seu segon llargmetratge, *Alcarràs* (2022), guanyador de l'Os d'Or a la Berlinale, i estava embarassada de sis mesos del seu primer fill. La directora aprofita el projecte per explorar l'experiència vital que més l'interessava en aquell moment. Al seu parer, “quan estem embarassades, pensem molt en les nostres mares” (Juárez 2022); una afirmació que sembla connectar amb la interpretació que Kelly Oliver fa de Julia Kristeva a *Stabat Mater*, en remarcar que “the experience of pregnancy, birth, and motherhood puts a woman back in touch with her own relationship with her mother”. I aquest contacte, continua Oliver, no és només amb la seva experiència materna, sinó també amb el record reprimat o corporal —o absent, en el cas de Simón— de la seva pròpia relació íntima amb el cos de la mare (2012, 52).

Carta de mi madre para mi hijo segueix un estil de carta audiovisual amb la singularitat d'estar adreçada a dos destinataris. Un és Neus Pipó, mare biològica de la directora que va morir víctima de la sida quan ella tenia sis anys, història de la qual parteix *Estiu 1993*. A la seva mare, li escriu per explicar que ella també ho serà en breu, tal com expressa en el primer rètol que apareix en pantalla: “Querida mamá, quiero contarte que voy a ser madre” (Simón 2017, 0:00:15). L'altre destinatari és el seu fill, Manel, a qui escriu un *conte* com si fos un llegat de la seva àvia: “Decidí inventar un cuento sobre ti para Manel. Espero que te guste” (0:05:22). El títol del curtmetratge, que constitueix una paradoxa, juga amb la possibilitat de fer dialogar una figura absent amb el seu net a punt de néixer. Simón crea *Carta de mi madre para mi hijo* com a mitjà per retrobar-se amb Neus i, sobretot, per comprendre la seva futura identitat com a mare primerenca. Però, per portar-ho a terme, la cineasta necessita recuperar la memòria de la mare, propòsit que ja va iniciar a *Llacunes* (2016), un curtmetratge experimental sorgit en paral·lel a la seva primera pel·lícula, on recupera la figura materna juxtaposant la lectura d'algunes de les seves cartes amb viatges als espais on les va escriure. Val a dir que *Romería*, llargmetratge amb data prevista d'estrena el 2025, gira a l'entorn del flamenc, un estil musical que apassionava la mare de Simón i que també predomina a *Carta de mi madre para mi hijo*. Es tracta, doncs, de quatre obres que es complementen i que es poden llegir com una successió de produccions, l'objectiu de les quals és indagar

en el passat personal de la mare per tal d'*inventar-ne*, emprant el verb usat per la mateixa directora, la memòria.

El curtmetratge, de vint-i-quatre minuts, està estructurat en diverses seqüències separades per intertítols escrits a mà que emfatitzen la idea de carta personal. Simón col·loca, sobre aquests textos, un teixit de blonda acaronat per la brisa que concedeix als plans una sensació tàtil, gairebé com si fossin carícies volàtils. Aquests rètols comporten una visualitat hàptica, segons la terminologia proposada per Laura U. Marks a *The Skin of the Film* (2000); una forma de fer cinema que qüestiona la visualitat òptica relacionada amb el *voyerisme* i l'escopofília, característiques atribuïdes històricament a la mirada masculina predominant en el cinema clàssic (Mulvey 1999). La visualitat hàptica, mitjançant la forma, busca apel·lar als altres sentits més enllà de la mirada, oferint una experiència multisensorial que fomenta una connexió més íntima entre l'espectador i la pel·lícula, desplaçant la percepció de l'obra cap a una vivència subjectiva i empàtica.

Simón empra altres recursos per emfatitzar aquesta visualitat. Un d'ells és l'ús de la càmera súper-8, que aporta una textura granulada, matèrica, a la imatge. La pixelació i el reflex dels personatges en els vidres també són elements que proporcionen aquesta sensació de textura palpable, així com el contacte amb l'entorn mostrat a través de primers plans, present especialment en les accions de la Neus adulta agafant les plantes, preparant la infusió de flors o cosint un botó de la jaqueta. La banda sonora hi contribueix amb sons com les onades del mar o la crepitació del foc. Tot plegat fa submergir l'espectador en la subjectivitat de Simón, perquè a través d'aquests recursos es reforça la dimensió autobiogràfica i emocional del curtmetratge.

Els textos filmats són alhora la veu escrita de la narradora, coincidint amb l'autora i remetent, doncs, a les cartes, on també es dona aquesta identificació entre autor i narrador que converteix el gènere epistolar en autobiogràfic. El curtmetratge no segueix l'estructura narrativa clàssica ni tampoc segueix la temporalitat cronològica, sinó que més aviat, com comenta la pròpia directora en una entrevista, es tracta d'una escriptura automàtica amb una estructura d'idees inconnexes (Juárez 2022). Aquest procediment reforça el format epistolar del text de Simón i s'acosta a un gènere on se solen expressar sentiments i emocions, i, també, on se solen explicar històries i vivències, pròpies o inventades. Tot i que l'Acadèmia del Cinema Espanyol classifica l'obra, de manera encertada, com a ficció (Premios Goya 2023), aquesta *carta* es nodreix de recursos i tècniques narratives congruents amb la no-ficció, de manera que se la pot considerar com un treball de naturalesa híbrida.

El curtmetratge empra estratègies properes al documental de caire autobiogràfic amb tocs de diari filmat. L'element més significatiu és precisament la calidesa del format de pel·lícula de vuit mil·límetres i la seva reminiscència al cinema amateur, familiar, que contribueix a una aparença de veritat, de record íntim fora del format digital. Un altre dels recursos propis d'aquest estil és

l'abundància de rostres de familiars que Simón grava realitzant activitats quotidianes, mentre de fons se'ls sent recitar la lletra d'*Un cuento para mi niño*, cançó de Lole y Manuel que, més endavant, Ernest Pipó, germà petit de la directora, torna a interpretar amb la guitarra. La incorporació d'objectes propis de l'arxiu personal —fotografies, cartes, cintes de casset, joies, un rellotge, etc.— reforça la sensació d'intimitat. En aquesta secció, a més, Simón posa despullada en avançat estat de gestació per a la sessió de fotos que obre el film. En realitat, en aquesta seqüència es reproduïxen, en una mediació subjectiva, les fotografies que la mare de la directora havia protagonitzat quan estava embarassada (fig. 4). Fora de camp, la veu en off de Simón dialoga i acorda amb el seu germà la música del film. Són precisament aquesta mena d'incorporacions entre bambolines, com també la presència del focus d'il·luminació o del membre de l'equip encarregat d'aguantar la prestatgeria que fa de decorat durant el posat fotogràfic, les que evidencien el dispositiu filmic. Tal com sosté Casas (2018, 73), la visibilitat dels mecanismes de construcció del medi cinematogràfic, que trenquen amb la il·lusió de referencialitat, són elements propis dels textos autoficcionalats que, a més, posen de manifest l'autoconsciència de l'autor.



Figura 4 – Carla reproduceix les fotografies de la seva mare embarassada.

Tot seguit, es passa a un nou format visual per construir una biografia poètica de la mare biològica. La història comença a la dècada dels anys seixanta, on la Neus nena, interpretada per Ainet Jounou, ja mostra cert caràcter rebel i ànsies d'aventura. Després d'una gran el·lipsi, veiem la Neus jove, interpretada per Cecília Gómez, navegant en un vaixell seguida d'una escena on troba uns ballarins de flamenc, amb qui intercanvia mirades i balls en uns plans que metafòricament poden remetre a la relació amb el seu pare. Finalment, el personatge arriba a un cementiri al costat del mar, on observa la seva pròpia làpida i transita a l'actualitat amb una versió de la Neus gran, interpretada per Àngela Molina. És aleshores quan Simón mostra el retrobament impossible entre la Neus gran i la Carla embarassada,

que a manera de metalepsi cinematogràfica irromp en la continuïtat del *conte*. Un relat imaginari en primera persona entre la filla-real i la mare-ficció, del qual l'espectador només és testimoni durant uns instants, i que ve marcat pel gest de Neus preparant per a Carla la mateixa infusió que la calmava quan ella estava embarassada (fig. 5). La interpretació del personatge de la Neus gran per part d'una actriu reconeguda amb una llarga carrera cinematogràfica pot ser vista com una intencionalitat de la directora de consolidar l'estat ficcionat del passat de la mare. Una idea reforçada en un altre dels intertítols: "Creo que hago cine para inventarte e inventarme. O puede que lo haga porque no quiero morir" (Simón 2022, 0:18:03).

Aquest retrobament dona pas a l'acte final de la pel·lícula, en el qual tornen a aparèixer imatges en súper-8 amb primers plans de la panxa gestant de Carla, d'objectes de nadó, d'una tassa de te i, també, del seu part. El naixement es representa amb l'alternança de plans mitjans de la seva figura i de focs artificials, fogueres i correfocs que, més enllà de la relació metafòrica amb els dolors propis de donar a llum, remet a la representació de la Nit de Sant Joan de l'inici d'*Estiu 1993*, quan Neus ja ha mort i el personatge de Frida, alter ego de Carla Simón interpretada per Laia Artigas, es trasllada a viure amb els seus oncles. D'aquesta manera, la directora enllaça la mort de la seva mare amb el naixement del seu fill per abordar una genealogia que no només es relaciona amb el passat sinó també amb el futur. *Carta de mi madre para mi hijo* acabarà fusionant de nou realitat i ficció, en un pla subjectiu de les tres figures, una per a cada edat de Neus, observades per Carla amb el seu fill noutat en braços.



Figura 5 – Carla i la seva mare, Neus (Ángela Molina), prenen una infusió.

Un dels reptes que precisament va haver d'afrontar Simón a *Estiu 1993* va ser, en paraules de Vilaró, la "incapacidad de mostrar lo que ya no estaba: su madre biológica. ¿Cómo representar la ausencia de la madre?" (2021, 108). Tant a la seva òpera prima com en aquest curtmetratge, els objectes personals representen

presències artificioses de l'absència materna. Neus apareix interpretada en tots dos films, perquè si bé a *Estiu 1993* la mare no surt com a personatge, sí que ho fa en l'escena en què Frida, disfressada, juga a ser la mare i explica a la seva germana, Anna (Paula Robles) —que al seu torn ha de fer el paper de Frida/Carla—, que està “cantidad de cansada”, que “se enrolle y se porte bien”. Aquestes línies, com ha explicat la directora, “salen de sus cartas, esa manera de hablar tan de la época” (Gómez 2017).

En definitiva, si bé la pèrdua de la mare biològica quan era petita ha marcat profundament la filmografia de Carla Simón, a *Carta de mi madre para mi hijo* hi ha un distanciament amb els melodrames clàssics, on aquesta temàtica solia girar al voltant del patiment que la pèrdua materna causa a la filla. Marilyn Francus apunta que “western literary history is populated with dead, absent, and missing mothers” (2017, 25), figures que engloba sota la denominació de *spectral mothers* (25–45). Mares que es troben fora de camp, sigui per la seva mort o per l'abandonament, convertides en espectres sense veu, ja que el punt de vista acostuma a ser el d'un personatge filial que es qüestiona la relació amb la mare i no al revés (Aguilar 2004, 183). Simón, en canvi, amb la utilització del llenguatge híbrid entre ficció i no ficció, pot retratar la mare dins del fotograma; com a personatge, però també a través dels objectes que la defineixen, de manera que aconsegueix expressar-ne part de la seva possible subjectivitat. Certament, el punt de vista continua sent el tradicional de la descendent, però el fet que la directora estigui a punt de ser mare reproduïx un exemple fílmic on la protagonista és una dona embarassada, el punt de vista de la qual és el cor de l'obra.

4. Conclusions

Family Tour i *Carta a mi madre para mi hijo* exemplifiquen l'auge de la representació entorn a la maternitat i les relacions entre mares i filles en les produccions audiovisuals catalanes dels darrers deu anys. Unes creacions que generalment estan dirigides per dones cineastes amb equips tècnics formats majoritàriament també per dones. Totes dues obres destaquen per la seva experimentació amb el llenguatge cinematogràfic, per travessar el camp de l'autoficció creant una il·lusió de veritat a partir d'una realitat autobiogràfica, introduint a les ficcions elements propis de la no-ficció o del documental com ara imatges del seu entorn filmades per la directora, metratge d'arxiu, utilització de la càmera súper-8, preferència per actors no professionals que s'interpreten a si mateixos i rodatge en els espais familiars de la història narrada. Tot plegat des de la fusió aparent de la identitat de l'autora —directora i guionista—, l'actriu i la protagonista.

La naturalesa híbrida d'aquestes dues obres contribueix a evadir-se de les convencions de qualsevol gènere, especialment del melodrama, on s'havien englobat aquests temes relacionats amb la maternitat. Considerant això, les

propostes d'aquestes directores, tot i les seves diferències formals —Torres experimenta amb la fusió de gèneres provinents de la ficció com el *dramedy* o la *road movie* per plasmar les seves emocions personals en una realitat il·lusòria, mentre que Simón es nodreix d'elements propis del documental performatiu que vehiculen la seva inserció directa com a filla i mare imminent— fomenten un espai on reformular relats entre mares i filles amb llibertat per explorar la subjectivitat tant des d'un punt de vista matern com filial.

D'aquesta manera, si bé ambdues pel·lícules parteixen del punt de vista de les filles protagonistes, ens trobem aquí tant amb un intent de defugir la visió traumàtica i estereotipada per l'absència de la mare com amb un intent d'acceptació i d'estima per part de la filla. D'una banda, Carla Simón, sense caure en la glorificació de l'embaràs, mostra el seu cos en estat de gestació amb l'anhel de saber més sobre la seva mare biològica davant d'un canvi vital que remou la seva identitat. De l'altra, la imperfecta figura materna que presenta Liliana Torres és certament humana i, malgrat un cert rol de *cuidadora*, no encaixa completament ni en l'estereotip de l'*àngel de la llar* ni tampoc en el de la *mala mare*. Simón i Torres usen un ventall de recursos i estratègies cinematogràfiques —segons els casos, el final obert, la visualitat hàptica, la comunicació dels personatges a través dels silencis i els gestos, la possibilitat de la hipèrbole o la paròdia, l'absència de grans clímaxs o girs argumentals, el propi tema i el seu desenvolupament— que eviten o que posen en qüestió la preponderància de la mirada masculina que abunda en el cinema tradicional. Una aproximació que, juntament amb l'eclosió de la resta de directores catalanes, marquen un nou horitzó en el cinema contemporani a Catalunya.

Obres citades

- Aguilar, Pilar. 2004. "Madres de cine: entre la ausencia y la caricatura". En *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*, editat per Ángeles de la Concha, 179–200. Vilassar de Dalt: Icaria.
- Augé, Marc. 1993. *Los "no lugares": Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gelisa.
- Casas, Ana. 2014. "La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales". En *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, editat per Ana Casas, 7–21. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- Casas, Ana. 2018. "De la novela al cine y al teatro: operatividad teórica de la autoficción". *Revista de Literatura* 80(159): 67–87.
<https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/440/453>
- Colás, Joan. 2022. "Carta a mi madre para mi hijo: la maternidad en formato Súper-8 por Carla Simón". *Crónica Global*. 7 de setembre.
https://cronicaglobal.elespanol.com/creacion/20220907/carta-mi-maternidad-formato-super-8-carla-simon/701429969_0.html

- Ford, Jessica. 2019. "Women's indie television: the intimate feminism of women-centric dramedies". En *Feminist Media Studies* 19(7): 928–943. <https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1667060>
- Francus, Marilyn. 2017. "The Lady Vanishes: The Rise of the Spectral Mother". En *The Absent Mother in the Cultural Imagination: Missing, Presumed Dead*, editat per Berit Åström, 25–42. Nova York: Springer International Publishing: Palgrave Macmillan.
- Fresno, David del. 2014. "Entrevista a Liliana Torres". YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OZ8dJn5KwOM>.
- Gómez, Begoña. 2017. "Carla Simón, el reflejo (brillante) de la ausencia". *El País*, 27 de juny. https://elpais.com/elpais/2017/06/28/eps/1498601119_149860.html
- Gozalo-Salellas, Ignasi. 2022. "Post-fiction affect after the Spanish crisis in *La plaga/The Plague* (Ballús 2013) and *Estado de malestar/State of Distress* (Ruido 2019)". En *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, Special Issue: "Affect and Contemporary Spanish Film, Television and Media", 19:3: 301–16. https://doi.org/10.1386/slac_00093_1
- Havas, Julia, i Maria Sulimma. 2020. "Through the Gaps of My Fingers: Genre, Femininity, and Cringe Aesthetics in Dramedy Television." *Television & New Media* 21 (1): 75–94. <https://doi.org/10.1177/1527476418777838>
- Heredero, Carlos F. 2017. "Directoras españolas del siglo XXI". En *Femenino Plural. Mujeres cineastas del siglo XXI*, editat per Andrea Morán Ferrés i Jara Yáñez, 158–175. Madrid: Caimán Cuadernos de Cine.
- Herrera Zamudio, Luz Elena. 2015. *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modo analítico de Vincent Colonna*. Saarbrücken: Publicia.
- Hirsch, Marianne. 1989. *The Mother/Daughter Plot: Narratives, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press.
- Idescat. 2023. "Indicadors de fecunditat". Generalitat de Catalunya. <https://www.idescat.cat/indicadors/?id=anuals&n=10343>
- Juárez, Ismael. 2022. "Entrevista cortometraje *Carta a mi madre para mi hijo* de Carla Simón". Aguilar Film Festival. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=L6h9HhbZRy0>.
- Kaplan, Ann E. 1992. *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*. Londres: Routledge.
- Kaplan, Ann E. 2000. *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Lejeune, Philippe. 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Lombardo, Manuel J. 2021. "Auto-ficción: mujer en fuga", *Diario de Sevilla*, 7 de novembre. https://www.diariodesevilla.es/festivaldecine/critica-Que_hicimos_mal-SEFF_0_1626737538.html
- Marks, Laura. U. 2000. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham / Londres: Duke University Press.
- Martí-Olivella, Jaume. 2017. "El nou documental transgenèric català: *La plaga* (2013) de Neus Ballús". En *Catalan Review: International journal of Catalan culture* 31: 135–148. <https://doi.org/10.3828/CATR.31.8>
- Martin, Angela. 2008. "Refocusing Authorship in Women's Filmmaking." En *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, editat per Barry Keith Grant, 127–134. Malden, MA: Blackwell.

- Mayne, Judith. 2008. "Female Authorship Reconsidered (The Case of Dorothy Arzner)". En *Auteurs and Authorship: A Film Reader*, editat per Barry Keith Grant, 89–123. Malden, MA: Blackwell.
- Méndez, Nicolás, i Lope Serrano. 2024. *El noi de la mare* [La Mercè 2024. El cartell en moviment]. Barcelona: Canada / Ajuntament de Barcelona.
<https://www.youtube.com/watch?v=qTHigGrw1ok>
- Mulvey, Laura. 1999. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." En *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Editat per Leo Braudy i Marshall Cohen, 833–844. Nova York: Oxford UP.
- Muraro, Luisa. 1995. *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Horas y Horas.
- Nichols, Bill. 2017. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- O'Reilly, Andrea, i Sharon Abbey. 2000. *Mothers and Daughters: Connection, Empowerment and Transformation*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Oliver, Kelly. 2012. *Knock Me Up, Knock Me Down: Images of Pregnancy in Hollywood Films*. Nova York: Columbia University Press.
- Piña, Alejandra. 2022. "Carta a mi madre para mi hijo. Carla Simón para Miu Miu". *Girls at Films*. <https://girlsatfilms.com/2022/09/09/film-review-carta-a-mi-madre-para-mi-hijo-de-carla-simon/>
- Premios Goya. 2023. "Estas son las nominaciones de los Premios Goya 2023". Accés 1 de desembre de 2023. <https://www.premiosgoya.com/38-edicion/nominaciones/por-categoria/>
- Quintana, Àngel. 2006. "Madrid 'versus' Barcelona o el realismo tímido frente a las hibridaciones de la ficción". En *Miradas para un nuevo milenio: fragmentos para una historia futura del cine español*, coordinat per Hilario Jesús Rodríguez Gil, 279–284. Alcalá de Guadaíra: Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra.
- Quintana, Àngel. 2017. "L'altra cara del paradís perdut". *El Punt Avui*, 9 de maig. <https://www.elpuntavui.cat/cultura/article/1137142-l-altra-cara-del-paradis-perdut.html>
- Rich, Adrienne. 1976. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Nova York: Norton.
- Sellors, C. Paul. 2007. "Collective Authorship in Film". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65(3): 263–271. <https://www.jstor.org/stable/4622239>
- Serra, Xavi. 2021. "Per què vam acabar tallant? Una cineasta ho pregunta als seus exnòvies". *Ara*, 9 de desembre. https://www.ara.cat/cultura/que-hicimos-mal-liliana-torres-viatge-cinematografic-relacions-fallides_1_4207680.html
- Simón, Carla, dir. 2016. *Llacunes*. Barcelona: Inicia Films. Vimeo.
- Simón, Carla, dir. 2017. *Estiu 1993*. Barcelona: Avalon. DVD.
- Simón, Carla, dir. 2022. *Carta a mi madre para mi hijo*. Barcelona: Elastica Films. <https://www.youtube.com/watch?v=7XA-YCEadFc>
- Stone, Alison. 2011. "Mother-Daughter Relations and the Maternal in Irigaray and Chodorow". *PhiloSOPHIA* 1(1): 45–64.
https://www.researchgate.net/publication/236756109_Mother-Daughter_Relations_and_the_Maternal_in_Irigaray_and_Chodorow
- Torres, Liliana, dir. 2013. *Family Tour*. Barcelona: Escándalo Films. DVD.
- Torres, Liliana, dir. 2021. *¿Qué hicimos mal?* Barcelona: Avalon.

- Vilaró, Arnau. 2021. “¿Una ‘Nova Escola de Barcelona’? Diálogos estéticos y narrativos en el cine realizado por mujeres en Cataluña”. En *Secuencias. Revista de Historia del Cine* 53: 97–113.
https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/secuencias2021_53_003/13896
- Villagrasa, J. M. 1995. “El género televisivo de las comedias”. En *Archivos de la Filmoteca* 19: 91–98.
- Zecchi, Barbara. 2018. *La pantalla sexuada*. Madrid / València: Ediciones Cátedra / Universitat de València.