

MUJER Y MELODRAMA FAMILIAR. UNA REVISIÓN DEL GÉNERO EN *MI VIDA SIN MÍ*, DE ISABEL COIXET

Woman and Family Melodrama.
My Life without Me (Isabel Coixet) as a Gender/Genre Revision

BEATRIZ HERRERO JIMÉNEZ^a
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El melodrama clásico, mal entendido como *Woman's Film*, construye en la mayoría de sus relatos clásicos a la mujer como signifiante de pasividad y renuncia. Desde los estudios de género, y más concretamente desde la teoría fílmica feminista, se ha analizado exhaustivamente un subgénero cinematográfico que se entiende como fundamental, ya que saca a la luz las restricciones que les son impuestas a las mujeres en la sociedad patriarcal en general y más concretamente en la institución familiar.

Mi vida sin mí (Isabel Coixet, 2003) se enmarca, en apariencia, dentro del corte clásico del subgénero melodramático familiar para subvertir, después, sus propias convenciones. Isabel Coixet se desmarca conscientemente de la identificación masoquista que proporciona el melodrama a la espectadora, critica la representación clásica de la mujer y se aleja de la oposición predominante en el cine entre maternidad-sexualidad. La directora española construye una mujer como sujeto múltiple, contradictorio y en progreso que no se conforma con proponer vías de resistencia a las imposiciones patriarcales, y que no reduce su identidad a la faceta maternal. La mujer del melodrama de Coixet es útil en tanto modelo de identificación diegético y extradiegético para la organización de un nuevo sistema –social, cinemático, etc.– que no ponga sus bases en el binomio dominación-sumisión. Haciendo esto, Isabel Coixet expande los límites del melodrama hasta el terreno del feminismo.

Palabras clave: melodrama familiar, *Woman's Film*, *Women's Cinema*, género, maternidad, patriarcado, espectadoriedad, sexualidad, feminismo.

ABSTRACT

Classic melodrama, misunderstood as 'Woman's Film', has usually intended to build women as a signifier of passivity and resignation. Gender Studies, and more specifically Feminist Film Theory, have exhaustively analyzed a subgenre which is understood as an essential one to their aim: family melodrama brings to light the restraints that patriarchal system –and the family institution– have imposed on women.

My Life without Me (Isabel Coixet, 2003) is apparently produced inside the classic mode of the family melodrama when, indeed, it undermines and extends the limits of its own conventions. Isabel Coixet consciously subverts the masochistic identification the melodrama provides to the female spectator, criticizes the woman's classic representation and turns upside-down the main film opposition: sexuality-motherhood. Woman, as a multiple, contradictory and «always-in-progress» subject, is built by the Spanish camera-woman, who doesn't want just to propose ways of resistance to patriarchal impositions and doesn't reduce the main female character to her maternal role. The woman of the Coixet's melodrama is useful as a diegetic and extra-diegetic identification model in order to create a new –social, cinematic, etcetera– system which doesn't ground in the domination-submission relationship. In this way, Isabel Coixet extends the limits of the melodrama to the feminist sphere.

Keywords: family melodrama, *Woman's Film*, *Women's Cinema*, gender, motherhood, patriarchy, spectatorship, sexuality, feminism.

[a] BEATRIZ HERRERO JIMÉNEZ es doble licenciada en Periodismo y Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid. Estudiante de doctorado en la Universidad Complutense, obtuvo la suficiencia investigadora con el estudio «El melodrama en disputa: identidad, representación y género en *Mi vida sin mí* de Isabel Coixet». Miembro del equipo de investigación del Seminario Interuniversitario Permanente de Investigación «Género, Estética y Cultura Audiovisual», centra sus estudios en la construcción de identidades femeninas en la convergencia entre los géneros cinematográficos y el sistema sexo/género.

Introducción

El melodrama cinematográfico ha sido considerado popularmente como un género sobre y dirigido a las mujeres y habitualmente identificado con la categoría de *Woman's Film*. Esta asimilación es, sin duda, problemática comenzando desde la propia designación del melodrama como género cinematográfico. El cine narrativo americano nació imbuido de «una tradición melodramática, heredada de la novela y el teatro del siglo XIX, que se caracterizaban ya por una considerable diversidad formal y estilística [...]. Así, es una estructura de significación que puede reproducirse dentro de una variedad de formas narrativas»¹. De esta opinión era también Thomas Elsaesser quien calificó el melodrama más que como un género, como un «modo de experiencia»² que impregnaba otros géneros.

La imposibilidad de delimitar el melodrama como género contribuyó no sólo a su falta de reconocimiento sino también a su menosprecio hasta bien entrados los años sesenta³. No obstante, lo que marcó definitivamente su conceptualización peyorativa fue su catalogación como género de mujeres, heredada de principios del siglo XX. Fue entonces cuando la tragedia y el realismo asumieron su condición de alta cultura vinculados con los valores y asuntos masculinos y el melodrama reducido a:

«la sentimentalidad y la exageración [asociada] con una cultura popular "feminizada". [...] Muy pronto el cine fue constituido como un medio inherentemente "realista" y se convirtió en algo asumido en la historia fílmica que mientras el primer cine producía melodramas por defecto, el poder del discurso instituyó una ruptura crítica entre un cine destinado para el realismo y sus orígenes melodramáticos. [...] Los géneros "clásicos" se construyeron recurriendo a los valores culturales masculinos —el gangster como el "héroe trágico"; la "épica" del Oeste; el realismo "adulto"— mientras el "melodrama" era reconocido solo en aquellas denigradas búsquedas de lo juvenil y lo popular, las esferas feminizadas del *weepie* de la mujer, el romance o el melodrama familiar. Sin embargo, es dudoso que los géneros mayores de Hollywood variaran sus predisposiciones melodramáticas»⁴.

Esta vinculación clásica, aunque errónea, de lo melodramático con la mujer se prolonga en el reparto de personajes protagonistas. En general, el melodrama permite un espacio mayor para la representación de personajes femeninos, aunque anclados siempre al significante de pasividad, una cualidad que es extensiva incluso cuando el personaje central es un hombre, el cual a menudo manifiesta una disfunción en su masculinidad⁵.

Los personajes que se desarrollan en este género son, en rasgos generales, «puros signos psíquicos»⁶ que adoptan los roles del Padre, la Madre, el Hijo, la Justicia, el Deber... En este sentido, y teniendo en cuenta que el melodrama,

[1] David N Rodowick, «Madness, Authority and Ideology. The Domestic Melodrama of the 1950s» en Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (Londres, British Film Institute, 1987), pp. 268-269. De aquí en adelante debe entenderse que todas las referencias de los libros cuyos títulos constan en inglés en la bibliografía han sido traducidos por la autora del presente texto. Lo mismo sucede con el guión de la película, ya que, a pesar de existir en edición bilingüe, la versión utilizada ha sido la inglesa. *Idem* con respecto a las películas de las cuales se extraen los diálogos directamente, tomados por tanto en versión original.

[2] Thomas Elsaesser, «Observations on the Family Melodrama» p. 49.

[3] Thomas Elsaesser, «Observations on the Family Melodrama», p. 49.

[4] Christine Gledhill, «The Melodramatic Field: An Investigation» en *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, p. 34.

[5] Cfr. Geoffrey Nowell-Smith, «Minelli and Melodrama» en Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, p. 72.

[6] Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* (New Haven y Londres, Yale University Press, 1976), p. 35.



Mujer y melodrama: *Stella Dallas* (King Vidor, 1937).

como género literario y teatral, surgió en el siglo XVIII bajo la influencia de la cultura del consumo y la familia burguesa, no parece extraño que se desarrollara de manera especial dentro del ámbito de la familia, «un lugar donde se forma lo individual, y el centro de los acuerdos sociales burgueses, [y que] provee un repertorio de estas identidades y el espacio para estas representaciones melodramáticas»⁷.

Sin embargo, la familia, como bien apunta Gledhill, no es tanto un objetivo del género melodramático sino un medio, una esfera de representación de relaciones que, por definición, están:

«predeterminadas y revestidas con la tensión y la contradicción, destinadas a representar el drama edípico, el conflicto generacional, la rivalidad entre hermanos, la contención y la represión de la sexualidad. La familia es el camino aceptado hacia la normalidad respetable, un icono de conformidad, y al mismo tiempo, la fuente de desviaciones, psicosis y desesperación»⁸.

Así, ubicado en el interior de la familia, esfera privada centrada en el hogar y en la mujer como madre y esposa, el melodrama familiar o doméstico se convirtió en un subgénero muy popular durante el sistema de estudios de Hollywood y, más aún, durante el periodo de posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Por el *locus* en el que se desarrolla no extraña que uno de los rasgos propios que lo definen sea su «construcción de narrativas motivadas por el deseo femenino y los procesos de identificación del espectador gobernados por el punto de vista femenino»⁹.

Que la mujer gobierne el centro de la escena en el melodrama familiar norteamericano no supone, sin embargo, que este subgénero pueda entenderse como esencialmente liberador para los deseos de la mujer. Al contrario, y en contra de lo que sucede con los personajes masculinos, para quienes la sexualidad se entiende como una meta donde se reproduce el poder patriarcal, el conflicto narrativizado de las mujeres proviene de:

«la dificultad de subyugar y canalizar la sexualidad femenina de acuerdo a las funciones pasivas con las que el patriarcado la ha definido; esto es, monogamia, heterosexualidad y maternidad. De esta manera, la sexualidad femenina aparece siempre como exceso del

[7] Christine Gledhill, «The Melodramatic Field: An Investigation», p. 34.

[8] Laura Mulvey, *Visual and other Pleasures* (Londres, Palgrave Macmillan, 2009), p. 77.

[9] Annette Kuhn, «Women's Genres» en *Feminism and Film* (Nueva York, Oxford University Press, 2000), p. 437.

sistema social que busca contenerla. [...] El melodrama doméstico sólo puede entender la sexualidad como un tipo de violencia y una amenaza para la estabilidad narrativa»¹⁰.

Es por ello que «en su lucha por alcanzar las demandas sociales y sexuales, los hombres a veces ganan, las mujeres nunca. Pero este hecho sobre la estructura del argumento [...] refleja un desequilibrio ya presente en la estructura conceptual y simbólica»¹¹. Precisamente en la mera posibilidad de la visibilización de dicho desequilibrio recae «el potencial radical del melodrama, [...] en la posibilidad de que las condiciones “reales” de la identidad psíquica y sexual puedan [...] presionar demasiado cerca de la superficie y romper la afirmante unidad de la narrativa clásica realista»¹². De esta «falla ideológica» a la que se refiere Christine Gledhill habla Laura Mulvey, en la que afirma ver una «importancia estética y política. Hay una satisfacción vertiginosa en ser testigos de la forma en que la diferencia sexual bajo el patriarcado es tirante, explosiva e irrumpe dramáticamente en violencia dentro de su terreno privado, la familia»¹³.

En cualquier caso, y visto que el melodrama familiar se asocia a la mujer, al ámbito doméstico y se dirige hacia un público femenino, parece comprenderse de un solo golpe tanto el interés que este subgénero ha despertado en los *Gender Studies* –estudios de género– como su catalogación como *Woman´s Film* –cine de/para la mujer. En realidad el *Woman´s Film* no es un «género “puro” [...]. Está cruzado y formado por un número de otros géneros o tipos –melodrama, *film noir*, el film gótico o de horror– y encuentra finalmente su punto de unificación en el hecho de a quién se dirige»¹⁴, esto es, a la mujer.

Desde la teoría filmica feminista, donde se han estudiado los melodramas familiares en particular y el *Woman´s Film* en general desde su nacimiento, se ha tratado de enfatizar la idea de que el melodrama familiar se ha servido de la ideología patriarcal para «exponer las restricciones y limitaciones que la familia nuclear capitalista impone a las mujeres y, al mismo tiempo, para “educar” a éstas con el fin de que acepten dichas restricciones como “naturales” e inevitables, como algo “dado”»¹⁵. Lo que sucede es que en tanto la ideología burguesa y capitalista se mantiene en la base de la estructura de la producción cultural dominante, los *Woman´s Films* no pueden sino «provee[r] el referente visual del modelo burgués de la

[10] David N Rodowick, «Madness, Authority and Ideology. The Domestic Melodrama of the 1950s», p. 272.

[11] Geoffrey Nowell-Smith, «Minelli and Melodrama», p. 72.

[12] Christine Gledhill, «The Melodramatic Field: An Investigation», p. 9.

[13] Laura Mulvey, *Visual and other Pleasures*, p. 42.

[14] Mary Ann Doane, «The ‘Woman’s Film’. Possession and Address» en Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, p. 284.

[15] E. Ann Kaplan, *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara* (Madrid, Cátedra / Universidad de Valencia / Instituto de la Mujer, 1998), p. 53.



Mujer y melodrama: *Alma en suplicio* (Mildred Pierce, Michael Curtiz, 1945)

feminidad como renuncia y pasividad facilitando así su naturalización. Pretenden interpelar a las espectadoras para que se reconozcan en tipologías pre-establecidas y normalizadas del “deber-ser” mujer»¹⁶.

Si, desde una perspectiva general, la teoría fílmica feminista ha señalado que la mujer en el cine ha sido construida como el significante de la ausencia y la pasividad¹⁷, de forma particular, la madre, como rol psíquico primario concreto y fundamental del melodrama familiar clásico de Hollywood, género al que se adscribe la película que se analiza en este artículo, no ha gozado de una suerte mucho mejor. En realidad, en el cine la representación de la madre parece haber ido ligada a los paradigmas de la madre ángel y malvada que Freud articuló y que se convirtieron en «una herramienta fácil y útil para representar los miedos inconscientes profundos de volver a caer en el horror del ser de la madre, donde los límites están elididos»¹⁸.

Son múltiples las clasificaciones de los paradigmas maternos que encontramos en la teoría fílmica feminista, pero todos ellos parten de esta primera clasificación de la madre *buena* y la madre *mala*. La primera surge en el filme dentro de la formación del paradigma de la madre sacrificante, mientras que la segunda recibe el nombre del paradigma de la madre fálica. El patrón de la madre sacrificante encuentra su auge en el terreno fílmico tras la Gran Depresión de 1929, aunque el origen de este discurso sobre la madre abnegada se encuentra en el texto *Emile* que Rousseau escribió en 1762¹⁹ y cuyas ideas, que calaron profundamente en la ideología y cultura del siglo XIX, mantienen parte de su influencia en el ámbito discursivo actual. Así, las cintas clásicas que recogen el patrón de la madre sacrificante:

«encarna[n] sin crítica el inconsciente patriarcal y representa[n] la posición de la mujer como falta, ausencia, significante de pasividad. El patrón es a menudo puesto desde el punto de vista de la madre, ya que para la mayoría de las narrativas ella ha aceptado su posición y sufre por su transgresión»²⁰.

Es decir, tras una primera falta de la mujer —que en el melodrama de corte europeo es de tipo moral mientras que en el americano, es social—, las películas muestran cómo ésta es *educada* en el modelo de feminidad que el patriarcado considera positivo.

Por otra parte, el paradigma *negativo* de la madre fálica no aparece hasta la Segunda Guerra Mundial; es más, ninguno de los filmes de la década de los 30 lleva consigo las huellas de los discursos freudianos que entraron en las esferas populares, y así también en las narrativas fílmicas, en la década de los 40. Hasta entonces la madre controladora, que el propio Rousseau y los discursos del siglo XIX habían defendido, no había sido evaluada negativamente. Sin embargo, «el mayor nivel de amenaza de las mujeres por la vuelta de los veteranos [de guerra] empezó a estimular un tipo más profundo de reacción para la cual las teorías de Freud se convirtieron en un conveniente conducto»²¹. Este patrón, al contrario que el anterior, es, por lo general,

[16] Giulia Colaizzi, *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2007), p. 45.

[17] Cfr. Teresa de Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* (Madrid, Cátedra / Universidad de Valencia / Instituto de la Mujer, 1992), pp. 29 y 174.

[18] E. Ann Kaplan, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama* (Londres, Routledge, 1992), p. 118.

[19] Cfr. E. Ann Kaplan, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, pp. 17-26.

[20] E. Ann Kaplan, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, p. 124.

[21] E. Ann Kaplan, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, p. 116.

[22] E. Ann Kaplan, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, pp. 124-125.

[23] Giulia Colaizzi, *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, p. 69.

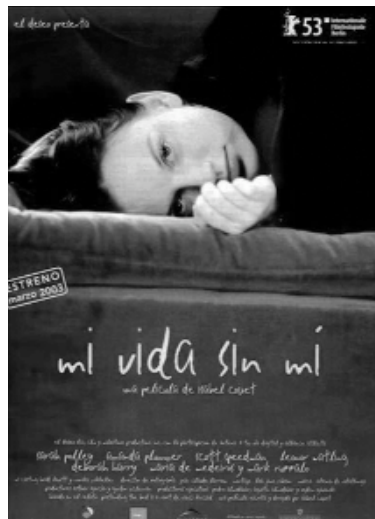
narrado desde el punto de vista del hijo o la hija que *padece* a la madre controladora y posesiva con vistas a llevar adelante una condena moral de dicha figura.

Por supuesto, a lo largo de la historia de la cinematografía, algunos de estos modelos han podido servir para «revela[r] de forma inadvertida resentimientos reprimidos sobre el lugar opresivo de las mujeres en la familia nuclear [o] para abrir un espacio de discernimiento crítico de *cómo* las mujeres son construidas o posicionadas en un escenario particular»²². No se trata tanto de que estos filmes desafíen la lógica patriarcal de dominación/masculina-sumisión/femenina, sino que, más bien, al llevar a cabo una representación de la posición femenina, muestran la opresión en que la mantiene el patriarcado. En cualquier caso, estos dos modelos maternos que, sin ser los únicos son los que de forma más habitual recoge el *Woman´s Film*, representan las dos caras de una misma moneda que refracta la ansiedad de castración del inconsciente masculino.

Apuntando hacia significados e interpelaciones de sujeto diferentes a los que, como la teoría filmica feminista ha advertido, produce el *Woman´s Film*, encontramos la noción de *Women´s Cinema*, cuya denominación no se refiere tanto a un cine de autoría ni de recepción exclusivamente femenina sino que más bien se configura como postura crítica frente al *Woman´s Film*. Así, cuando la teoría filmica feminista se refiere al cine de mujeres –frente al cine de/para la mujer con el que estaría vinculado el melodrama clásico– trata de conceptualizar un:

«contra-cine, un cine que establezca una concienciación de los paradigmas de exclusión que han regido la historia, la teoría y la práctica filmicas, cuestione los modelos hegemónicos de representación y

que se proponga desnaturalizar la imagen fílmica [...]. Esto quiere decir descifrar la imagen, ver los códigos que la constituyen, cuestionar su carácter aparentemente referencial»²³.



Cartel de *Mi vida sin mí / My Life without Me* (Isabel Coixet, 2003)

Dentro del marco de esta postura política se aborda el análisis de *Mi vida sin mí / My Life without Me* (2003), de la directora española Isabel Coixet. Se trata éste del cuarto largometraje de la catalana y que supuso su confirmación en el panorama internacional. Rodada en Canadá y en inglés, Coixet escribió el guión a partir del cuento *Fingiendo que la cama es una balsa* (*Pretending the Bed Is a Raft*, 1998), de Nanci Kincaid. Este melodrama familiar narra cómo la

vida de la joven Ann —cuyo personaje llevó a la pantalla Sarah Polley—, casada y madre de dos hijas, da un vuelco el día que descubre que va a morir en el plazo de dos meses debido a un cáncer en estado metastásico. La transformación de Ann, narrativizada en la primera escena de la película como el concepto al que le sigue una definición, es la consecuencia de ese golpe de lo Real que deja a la protagonista con la sensación de «que toda tu vida ha sido un sueño y sólo ahora estás despertando»²⁴. La trama del filme se desarrolla en torno al silencio que Ann mantiene sobre su enfermedad y a una lista de objetivos/deseos que ella misma se marca que debe cumplir antes de morir.

A lo largo de esta investigación se desarrollará la hipótesis de que Coixet, pese a sus afirmaciones de que ella hace «clásicos»²⁵, expande con esta película los límites del melodrama hasta re-significarlo y convertirlo en un *Women´s Cinema* por puro derecho. *Mi vida sin mí* es una suerte de contra-melodrama que pone de relieve la interpelación de sujeto que se produce en la mayoría de las representaciones clásicas sobre la mujer y el significado unificado que ésta adopta para, después, representar las contradicciones de la mujer en cuanto sujeto social, múltiple y siempre en progreso dentro de la intersección de diversas estructuras formativas de la identidad.

La representación de la mujer en el cine clásico

Antes de conocer la enfermedad de Ann, el guión describe una escena que se desarrolla en casa de su madre, fuera de la visión de la protagonista:

«La madre de Ann está sentada en la penumbra en su sala de estar, fumando y *llorando*. La causa de sus *lágrimas* es Joan Crawford en *Mildred Pierce*. Cuando las lágrimas caen por su cara, las seca con el mismo gesto brusco que ella ha usado para limpiar la harina de su pelo antes»²⁶ (la cursiva es de la autora).

Concretamente, las dos escenas de *Alma en suplicio* (*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945), ante las que la madre de Ann se nos presenta como lacri-



Mi vida sin mí.



Mi vida sin mí.

[24] Isabel Coixet, *Mi vida sin mí / My Life without Me. Guión cinematográfico de Isabel Coixet* (Madrid, Ocho y Medio, 2003), p. 137.

[25] Afirmación recogida por la autora del presente artículo en rueda de prensa celebrada en Madrid el 13 de mayo de 2008 para la presentación del libro *Isabel Coixet: una mujer bajo la influencia*, de Cristina Andreu (Madrid, Iberautor Promociones Culturales, 2008).

[26] Isabel Coixet, *Mi vida sin mí / My Life without Me. Guión cinematográfico de Isabel Coixet*, p. 123.

[27] Annette Kuhn, «Women's Genres», p. 477.

[28] Mary Ann Doane, «Film and The Masquerade: Theorizing the Female Spectator» en E. Ann Kaplan (ed.), *Feminism and Film* (Nueva York, Oxford University Press, 2000), p. 423.

[29] Isabel Coixet, *Mi vida sin mí / My Life without Me. Guión cinematográfico de Isabel Coixet*, p. 163.

mógena espectadora, son dos reproches que Veda, la hija de Mildred, le hace a su madre. La cámara, más que focalizar sobre el propio melodrama de Curtiz, se interesa y subraya la recepción del filme que lleva a cabo la madre de Ann, su posición masoquista por la cual se sobre-identifica con la imagen de la pantalla, con la imagen de Mildred. El melodrama en tanto *Woman's Film* construye un juego de miradas y una narración que pone a disposición de la espectadora la «identificación con la renuncia del personaje femenino»²⁷. No se trata de una identificación con un personaje idealizado, como en el caso del héroe masculino, ni el placer deriva de un voyeurismo que necesita de una separación entre objeto y sujeto, sino que más bien «para el espectador femenino, hay una cierta sobre-presencia de la imagen —ella es la imagen»²⁸. Precisamente esto es lo que se representa en *Mi vida sin mí*, donde Coixet tematiza y señala así la espectadoriedad y la seducción de una narrativa que configura el placer que el *Woman's Film* proporciona a la mujer como masoquista. No es éste el único filme vinculado a *Mi vida sin mí*. Un poco más adelante, la madre de Ann les cuenta a sus nietas, antes de irse a dormir, lo que Isabel Coixet considera que no es «exactamente un cuento de hadas. En realidad, ella les está explicando el argumento de *Stella Dallas*»²⁹.



Alma en suplicio.



Stella Dallas.

Tanto *Alma en suplicio* como *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), melodramas que giran alrededor de la relación madre-hija, han sido ampliamente estudiados por las teóricas feministas. En concreto, la cinta de King Vidor generó un amplio debate a mediados de la década de 1980 en el marco de la revista *Cinema Journal*. *Stella Dallas* recoge la transformación de una madre que no se adaptaba al canon del ángel del hogar hasta una posición de madre sacrificada. *Alma en suplicio*, por su parte, responde al momento histórico en el que fue producida, cuando la masa laboral femenina, que entró para cubrir los puestos de los

hombres desplazados a la guerra, se configuró como una amenaza para el dominio del hombre y el reparto de esferas elaborado por la burguesía capitalista y victoriana. Así, la mujer que combina trabajo y maternidad es castigada, en el caso de *Alma en suplicio*, a la separación permanente y sin retorno de su hija.

En *Mi vida sin mí* la importancia de la re/presentación de estos dos melodramas se enfoca hacia el ámbito de la recepción más que de la producción, a la elaboración de los significados por parte del espectador. Así se demuestra en la conversación que sigue al relato de *Stella Dallas*, cuando la propia Ann entra en la habitación y sus hijas le explican la historia que su abuela les ha contado.

«PENNY: Mami, la abuela nos estaba contando una bonita historia, sobre una mamá a la que le pasan muchas cosas malas y es muy triste.

ANN: Dios, qué raro. [...]

MADRE: Yo sólo quería tenerlas entretenidas, eso es todo... para que no vean tanta televisión. [...] Todo lo que he hecho es cuidar de TUS hijas mientras TÚ hacías TUS compras. TÚ me lo pediste. [...]

ANN: Te lo pedí, pero no te pedí que llenaras sus impresionables cabezas con historias tontas sobre madres haciendo estúpidos sacrificios y familias que no aceptan qué se yo qué.

MADRE: ¿Qué tipo de historias quieres que les cuente? ¿La cenicienta? ¿Sobre madrastras asesinas? ¿Es eso lo que quieres?»³⁰.

Sobre este amplio diálogo se asientan las bases del propio melodrama que Coixet construye. En él se verbalizan los dos paradigmas fundamentales que han rodeado a la madre en el cine clásico. El primero, el de la madre sacrificada, es el que desgrana la simpleza infantil de Penny, la hija mayor de Ann, de apenas seis años. El segundo, el de la madre fálica, es contra el que se levanta en su última intervención la propia madre de Ann, para quien la madre perversa es el opuesto al modelo de maternidad que sus nietas deben aprender.

En toda esta escena, y en particular en esta lectura de los modelos maternos que se hallan en la cultura popular melodramática, subyace una crítica a la representación dispuesta en forma de *mise en abyme*. En concreto parece una puesta en abismo del código en tanto Coixet, a través de la introducción en su propio texto del texto de *Stella Dallas* y, antes, de *Alma en suplicio*, parece reflexionar sobre las convenciones melodramáticas en las que se inscribe su propia película. Este dispositivo es, sin duda, una estrategia de la directora para vincular el nivel estético con el político al introducir una crítica de los modelos hegemónicos de representación y, así, de la ideología a la que sirven. Esta estructura de puesta en abismo, en definitiva, posibilita la comunicación entre la autora —en este caso la directora y guionista— y los espectadores, aportando una voz autorial más allá del recurso fácil de la voz en *off* de su protagonista, al permitirle a Isabel Coixet trasladar su cuestionamiento del melodrama, sus códigos y lenguaje a los receptores sin tener que hacerlo directamente. Este recurso narra-

[30] Isabel Coixet, *Mi vida sin mí / My Life without Me. Guión cinematográfico de Isabel Coixet*, pp. 163-165.

tivo es importante no sólo porque proporciona una concienciación de los paradigmas de exclusión que han regido la práctica fílmica, sino porque facilita la lectura de la intencionalidad original y consciente de la autora.

Si bien, por tanto, la reacción de Ann y de sus hijas constituye una crítica de la ideología a la que sirve el cine clásico de Hollywood y de los textos que, aún sin serlo, mantienen esta economía, la intervención de Ann termina por completar esta idea al subrayar con sus palabras la gran relevancia que las historias tienen en la producción de la subjetividad. Los textos construyen mediante diversos mecanismos —en lo audiovisual a través de la estructura de miradas y el desarrollo de la narración— una identificación que Laplanche y Pontalis han definido como el «proceso psicológico por el cual el sujeto asimila un aspecto, propiedad o atributo del otro y se transforma, total o parcialmente, según el modelo que ofrece el otro. Es por medio de una serie de identificaciones como se constituye y se particulariza la personalidad»³¹. Esta creación-transformación del sujeto es la que Ann quiere cuidar en sus hijas, ya que no quiere que influyan en el proceso de formación de su identidad los modelos que la ideología patriarcal y burguesa ha creado.

Con estas dos escenas, además, Isabel Coixet dota de significado al significante «Madre» de Ann. En ellas se hallan las claves para comprender que la madre de la protagonista sí ha sido interpelada por el melodrama clásico en tanto sujeto sometido a la pasividad y la resignación, construida como falta y ausencia, el ángel del hogar que debe renunciar a todos sus deseos y aceptar lo que le ha sido impuesto. De esta forma, la «Madre» reproduce la ideología patriarcal. Este significado lo completa la escena que las muestra por primera vez juntas, en el coche, cuando vuelven de trabajar y en la que la incomunicación que regula su relación se hace patente. Además, un comentario de la propia Coixet termina de dibujar la personalidad de la madre al describir que en la puesta en escena «la expresión de la madre de el-mundo-entero-conspira-contra-mí se acentúa»³². Ella es, por tanto, el significante de la mujer en el *Woman 's Film*, el significante de renuncia que la propia Coixet, se ha visto ya, denuncia en su película.

[31] Sic Teresa de Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, p. 223.

[32] Isabel Coixet, *Mi vida sin mí / My Life without Me. Guión cinematográfico de Isabel Coixet*, p. 121.



Mi vida sin mí.

Es interesante subrayar aquí que la directora —al configurar su película a partir de y como una crítica de los sistemas establecidos de representación de la feminidad que abandonan a las mujeres a una posición marginal dentro de la acción y que tratan de que acepten como una *esencia* de su sexo biológico la renuncia y la ausencia— está levantando su película dentro del concepto del *Women's Cinema*. Al hablar de forma tan abierta y crítica de los melodramas en los que las mujeres hacen «absurdos sacrificios» está poniendo en cuestión «los modelos hegemónicos de representación» de manera que logra «desnaturalizar la imagen fílmica [...] descifrar la imagen, ver los códigos que la constituyen»³³. Tal y como ya se había hecho notar, ésta es la función que define el *cine de mujeres*.

La sexualidad de la madre

Si bien, tras la crítica a los paradigmas de la madre en el cine melodramático clásico, la pregunta que parece clara a continuación es qué clase de madre se re/presenta en *Mi vida sin mí*, antes se hace necesario precisar algunas características de la producción de melodramas. Se ha apuntado hasta ahora que la película de Isabel Coixet muestra un conocimiento de los discursos dominantes que han sometido a la mujer: la renuncia, la maternidad o el masoquismo. La sexualidad es también, como se ha apuntado ya, una tecnología fundamental a la hora de establecer la sumisión de la mujer. Su operatividad alcanza también otras tecnologías sociales como el cine y, por supuesto, también el melodrama, en el que se ha desplegado en forma de «contradicción entre sexualidad y maternidad que ha estado en todas las representaciones del cine norteamericano»³⁴.

Y así como la ideología imperante en el cine clásico de Hollywood alineaba a la mujer con la madre en una ecuación sin retorno, la madre sexual era vista como una amenaza para la sociedad que, como tal, debía ser eliminada. En el propio filme *Stella Dallas* se halla un ejemplo ilustrativo. En la escena del tren, en la que Ed Munn acompaña a Stella a la ciudad para comprar cosas para la fiesta de su hija, ambos empiezan a divertirse y a reírse de forma escandalosa. La crítica ante una mujer divirtiéndose con un hombre llega de parte de la profesora de Laurel y su amiga cuando afirman categóricamente que «mujeres como esa no merecen tener hijos». No obstante, la reducción de su identidad exclusivamente a la de madre llega de boca de la propia Stella cuando le confirma a Ed que no está disponible para tener una relación con nadie, porque Laurel, su hija, «ha absorbido todo su cariño y ya no me queda amor para nadie más»³⁵. En realidad, dentro de la narrativa, la única posibilidad diegética que tiene Stella de tener una relación bendecida por la sociedad sería con su propio marido, tal y como sucede en *Alma en suplicio*, cuando en la salida de la comisaría, y una vez que ha sido obligada a abandonar el lazo con su hija, se reencontra con su marido produciéndose así la restauración de la familia heterosexual nuclear tal y como la entiende y desea el patriarcado burgués.

[33] Giulia Colaizzi, *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, p. 69.

[34] E. Ann Kaplan, *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, p. 103.

[35] Diálogos extraídos directamente de la película *Stella Dallas*.

Este discurso –por el cual en el cine clásico y «mirándolo desde una perspectiva semiótica, el sonido-imagen “mujer” era congruente con “madre”»³⁶– tuvo su origen en los cambios que se introdujeron en la sociedad occidental durante la Revolución Industrial y sus efectos han perdurado hasta bien entrado el siglo xx. La postmodernidad y el paso de la era de la máquina a la electrónica, no obstante, han dado lugar a profundos cambios en el paradigma materno. La atenuación de los límites, la eliminación de las identidades esenciales y el mismo concepto de simulacro han minado la visión del sujeto como una entidad estable y, como consecuencia, por primera vez se ha puesto en cuestión el hecho de que las mujeres, por imperativo biológico, hayan de ser madres. Han sido múltiples y contradictorios los discursos sobre maternidad que han surgido desde entonces³⁷ pero las feministas académicas han seguido abogando porque no todo el trabajo estaba ya hecho, que la mujer sexual como madre y con una carrera que le llenara aún son irrepresentables. Y así, sólo cuando

«se haya abierto esa posición [de madre] como sólo una parte de cualquier subjetividad de la mujer específica, no como una entidad que lo consume todo, una vez que la mujer se constituya como “madre” sólo cuando interactúa con su hijo; una vez que “madre” no sea una cualidad esencializada, fijada, entonces las mujeres pueden ser liberadas de es[t]e tipo de limitaciones discursivas y cargas»³⁸.

Por tanto, retomando la idea con la que se empezaba este apartado, la pregunta que debería hacerse no es tanto sobre el modelo de madre que se re/presenta en *Mi vida sin mí*, sino más bien qué modelo de mujer es Ann, qué significados se vinculan a su significante y, sobre todo, qué discursos la han constituido.

[36] E. Ann Kaplan, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, p. 182.

[37] Para ampliar información sobre éste tema, es interesante la lectura del libro de E. Ann Kaplan *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*.

[38] E. Ann Kaplan, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, p. 219.

[39] Claire Johnston, «Women’s Cinema as Counter-Cinema» en E. Ann Kaplan (ed.), *Feminism and Film* (Nueva York, Oxford University Press, 2000), p. 32.

La re-significación de la mujer

En «Women’s Cinema as Counter-Cinema» Claire Johnston propuso la noción de contra-cine a través de la cual luchar contra la posición de la mujer como ausencia o, en el mejor de los casos, como *sermiridad* (*to-be-looked-at-ness*). Para ello argumentaba que había que mostrar el trabajo de la ideología en los textos así como liberar las fantasías femeninas colectivas. En ese sentido, «el cine de mujeres debe encarnar el funcionamiento del deseo»³⁹.

El deseo es, en el cine clásico, propiedad del hombre que se presenta así como su término de referencia. El protagonista masculino mira y desea mientras que la mujer desea ser deseada. La posición pasiva de la mujer se deriva, en términos psicoanalíticos, del paso a través del Edipo, un proceso que reprime la actividad de la libido. No obstante, durante el periodo pre-edípico de las mujeres se da la *fase fálica*, denominada así por el propio Freud. La libido es, en esa etapa, activa en las mujeres. El mismo psicoanalista reconoce que la «vida

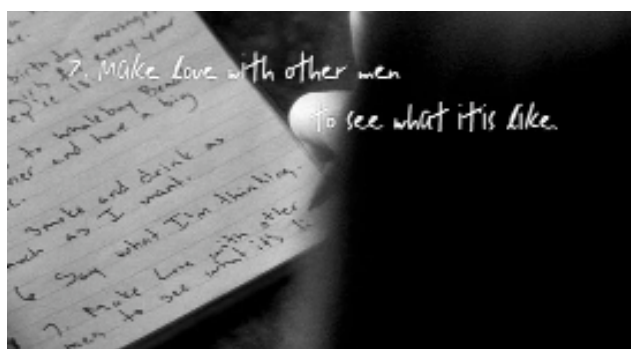
sexual de la mujer se divide siempre en dos fases, la primera de las cuales es de carácter masculino, mientras que sólo la segunda es específicamente femenina»⁴⁰. Un paso más allá, en su artículo *Femininity*, reconoce que a lo largo de la vida de las mujeres existe una alternancia continuada entre estos dos periodos. No obstante:

«ambos términos, feminidad y masculinidad, no se refieren tanto a cualidades o estados del ser inherente a una persona como a posiciones que ocupa en relación con el deseo. Son términos de la identificación. Y la alternancia entre ellos, parece sugerir Freud, es una característica específica de la subjetividad femenina»⁴¹.

Cualquier encarnación del deseo de la mujer debería, pues, abarcar ambas posiciones. Concretamente el deseo de Ann en *Mi vida sin mí* se materializa en una lista que la propia protagonista escribe de «cosas que hacer antes de morir». Se produce a partir de esta escena la narrativización de sus deseos, que funcionarán como eje de control de las posibilidades diegéticas de la protagonista y, así, del devenir de los acontecimientos. Ann se instituye y se re/produce mediante la escritura como el término de referencia del deseo a través de esta lista de diez puntos que, por motivos de espacio, se hace imposible desarrollar en su totalidad en este artículo. Se recogen, sin embargo, aquí los más interesantes para nuestro propósito:

1. «Decirle a mis hijas que las quiero varias veces al día.
2. Encontrar a Don una nueva mujer que les guste a las niñas.
3. Grabar mensajes de cumpleaños para las niñas para cada año hasta que cumplan dieciocho.
7. Hacer el amor con otros hombres para ver cómo es.
8. Hacer que alguien se enamore de mí»⁴².

Estos deseos son divisibles en dos grupos de pares binarios, opuestos a priori. El primer binomio se refiere a la oposición familia-sexualidad y enfrenta los tres primeros objetivos a los dos últimos. El segundo binomio hace referencia a la actividad libre o a la represión de la libido. El objetivo número siete encarna la posición *masculina*, el deseo activo, la mirada, mientras que el número ocho, la posición *femenina*, el deseo de ser deseada/mirada. Este último par binario, definido según los términos de la diferencia sexual, ha configurado «la mirada voyeurístico-escoptofílica [del hombre sobre la mujer] que es una parte crucial del tradicional placer cinematográfico»⁴³ y que no es necesariamente intrínseco a la forma cinema-



Mi vida sin mí.

[40] Sigmund Freud, «Sobre la sexualidad femenina» en *Tres ensayos sobre la sexualidad y otros escritos* (Madrid, Alianza Editorial, 2008), p. 133.

[41] Teresa de Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, p. 226.

[42] Isabel Coixet, *Mi vida sin mí / My Life without Me. Guión cinematográfico de Isabel Coixet*, pp. 143-144.

[43] Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo* (Valencia, Eutopía 2ª Época, 1988), p. 20.

[44] Teresa de Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, p. 242.

[45] La escena en la que Ann hace el amor con un desconocido para saber cómo es precede en el guión a su primer encuentro con Lee (el hombre que se enamora de ella). En el montaje de la película, esta escena, que fue grabada el primer día de rodaje, tuvo que ser eliminada (ver Isabel Coixet, *Mi vida sin mí / My Life without Me. Guión cinematográfico de Isabel Coixet*, p. 11, y Ángela Morales, «La crisis de la identidad femenina en el cine posmoderno e independiente realizado por españolas. *Mi vida sin mí*, de Isabel Coixet» [*Moenia: Revista Iucense de lingüística & literatura*, n.º 16, 2010], pp. 483).

[46] En *Mi vida sin mí* y remitiéndonos a la escena 47 de la versión inglesa del guión, Ann graba la primera cinta para cuando su hija mayor Penny cumpla siete años. En ella le dice: «que sepas que el día que tú naciste, te sostuve en mis brazos y ese día fue el más feliz de mi vida» (Isabel Coixet, *Mi vida sin mí / My Life without Me. Guión cinematográfico de Isabel Coixet*, p. 170). La maternidad de Ann es vista como fuente de placer y auto-realización.

[47] Giulia Colaizzi, *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, p. 34.

[48] Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction* (Hong Kong, The Macmillan Press, 1989), p. 2.

tográfica sino que responde a la ideología patriarcal y su necesidad de garantizar su propio binomio fundamental *dominio-sumisión*. Coixet, no obstante, convierte esta lógica de oposición binaria típica del pensamiento occidental en una «contradicción, que no puede y no tiene por qué ser resuelta»⁴⁴. Ann mira y es mirada, desea y es deseada. En este filme la estructura de resolución —en tanto retorno a la forma oposicional y que adquiere la forma de castigo o de represión— que tan a menudo se da en el cine clásico ante unas contradicciones que le resulta amenazadoras al patriarcado, no se produce sobre el deseo de Ann, que se mantiene en una postura ambivalente de actividad y pasividad. Ann lleva adelante los dos objetivos⁴⁵ sin que la narrativa la castigue por ello.

Por su parte, el primer par binario remite a la irrepresentabilidad de la madre sexual en el melodrama clásico y que algunos melodramas postmodernos posteriores sí han logrado superar. En esta fase postmoderna del melodrama se enmarca *Mi vida sin mí*, que no representa un modelo de maternidad en el que la mujer debe renunciar a su deseo, sino que es su propio deseo el que la coloca como mujer sexual sin por ello tener que renunciar a una maternidad que la propia Ann considera fundamental en su vida⁴⁶.

No obstante, no es ésta la última oposición que Coixet torna en contradicción fundante de la identidad de su protagonista. Ann, dentro de la multiplicidad de posiciones de sujeto que como individuo histórico desempeña, y como consecuencia del código del melodrama al que pertenece la película, desarrolla de manera alterna a lo largo del filme dos roles psíquicos habitualmente encontrados en el cine, donde el punto de vista que toma un mismo individuo es uno u otro, pero no ambos. Sin embargo, en *Mi vida sin mí* Ann asume el papel de madre, pero también el de hija. Esta liberalización de su posición de sujeto es exactamente lo que pedía Kaplan cuando argumentaba la necesidad de que la posición de madre fuera sólo una parte de la subjetividad de la mujer específica. Este estructura de diversidad —Ann es madre, hija, amante, esposa, trabajadora y amiga— configura a la mujer de Coixet ya no como una esencia, como «un sexo, sino un signo, una articulación de diferencias en el interior de un sistema: [...] determinad[a] y marcad[a] por una multiplicidad de factores irreducibles a la diferencia sexual»⁴⁷. En este posicionamiento, el sujeto mujer no es «unificado sino múltiple y no tanto dividido como contradictorio»⁴⁸. Esta contradicción que vive Ann, de amar a su marido y buscar un amante, de desarrollar su punto de vista como madre y también como hija a la



Mi vida sin mí.

vez representa «la contradicción que [...] es la condición del feminismo. [...] El sujeto del feminismo se engendra ahí»⁴⁹.

Es interesante continuar con esta idea de sujeto del feminismo a lo largo de la evolución de la relación que Ann mantiene con su madre. La escena que ya se ha comentado, en la que Ann y su madre discuten por las historias que la última le cuenta a sus nietas, finaliza con un enfrentamiento más personal:

«MADRE: Hay veces que eres como tu padre, y déjame que te diga, no es algo que me guste.

ANN: No, te equivocas, hay veces que soy como tú, y tampoco eso es algo que me guste»⁵⁰.

La postura de Ann con respecto a su madre se asemeja, de entrada, con la que manifiestan algunos melodramas de la década de los 50, en los que se presenta «un rechazo activo de la hija a la posición tradicional de la madre»⁵¹. De hecho, la Madre está configurada tal como lo que Victoria Sau —en *El vacío de la maternidad, madre no hay más que una* (1995)— denomina bajo la etiqueta «la Madre función del Padre». «Con ello se refiere a una figura materna obligada a transmitir los supuestos patriarcales a la hija, lo cual provoca el rechazo por parte de ésta»⁵². En esa misma escena, Ann ya se había enfrentado a la interpelación masoquista a la que responde la madre tanto en su vida real como en la espectacularidad de los textos. Isabel Coixet confronta aquí dos modelos de mujeres en una apariencia de oposición: la mujer del *Woman's Film*—la madre de Ann— y la mujer del *Women's Cinema*—la propia Ann.

Es posible argumentar que la propia directora toma partida por una de las dos al negar a los espectadores de su propio texto la posición masoquista que adopta la madre de Ann. Esa negación se traduce, primero, en el ofrecimiento de un modelo de identificación que poco tiene que ver con la pasividad y renuncia propias del masoquismo del cine clásico, es decir, al ofrecer a Ann como heroína en su plena concepción de movilidad y superación de obstáculos para conseguir sus objetivos. Pero, de una forma más tajante, porque «ahorra al espectador agonías y escenas de decadencia física»⁵³, esto es, impide la sobre-identificación de la espectadora con la imagen al final del filme. Durante la muerte de su protagonista, Coixet niega al público la imagen de Ann por medio de la puesta en escena que, sin embargo, sí ofrece a cambio su voz, sus últimas palabras y los objetos de la mirada de la protagonista una vez ha fallecido. De este modo no se facilita el estatus masoquista para la espectadora —el sujeto de recepción habitual del melodrama— ya que no tiene una imagen de mujer con la que sobre-identificarse; sí, en cambio, tiene el discurso y la mirada propios de un sujeto constituido.

Esta política consciente de oposición tanto al juego de miradas típico del cine clásico como a la construcción de la identidad de la mujer como la falta, el no-sujeto, que lleva a cabo la directora es propia de una conciencia feminista que parece vinculada a la misma identidad de Coixet, aun en contra de lo que la autora haya podido expresar en numerosas entrevistas en las que, al igual que

[49] Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, p. 26.

[50] Isabel Coixet, *Mi vida sin mí / My Life without Me. Guión cinematográfico de Isabel Coixet*, p. 165.

[51] E. Ann Kaplan, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, p. 175.

[52] María José Gámez Fuentes, *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia* (Castellón, Ellago y Universitat Jaume I, 2004), p. 93.

[53] Ángela Morales, «La crisis de la identidad femenina en el cine posmoderno e independiente realizado por españolas. *Mi vida sin mí*, de Isabel Coixet», p. 493.

muchas otras directoras de su generación, expresa un rechazo tajante y explícito a que su obra se asocie con el pensamiento feminista⁵⁴. Sus palabras, sin embargo, se contradicen con el cargo que actualmente ostenta como vicepresidenta de CIMA⁵⁵.

Precisamente Coixet dibuja la evolución de la relación entre Ann y su madre de una manera similar a la que tuvo el movimiento feminista con respecto a la madre. En éste, en sus primeros enfrentamientos con el patriarcado y sus instituciones, «el análisis del carácter destructor de la familia nuclear respecto a las mujeres impulsó a considerar a la madre un agente del sistema patriarcal, cómplice de [la] socialización [de las mujeres] en la pasividad, inferioridad y marginalidad»⁵⁶.

Este es el punto de partida de Ann, la postura ambivalente de enfado y necesidad para con su madre. Sin embargo, a lo largo de la cinta la posición de Ann respecto a su madre se transforma con motivo de una toma de conciencia de cual había sido su propio significado hasta entonces. Esto es visible no sólo en los varios momentos en los que Ann se queja:

[54] María Camí-Vela, *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90* (Madrid, Semana de Cine Experimental de Madrid, 2001), p. 143.

[55] Asociación de Mujeres Cineastas y Medios Audiovisuales (CIMA), nació en junio de 2007 «con la intención de llamar la atención sobre la situación de la mujer en el mundo audiovisual». «Isabel Coixet, vicepresidenta de CIMA», (*Clubcultura*), <http://www.clubcultura.com/noticias/leer.php?not_id=5153> (1/10/2011).

[56] E. Ann Kaplan, *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, p. 309.

[57] Ángela Morales, «La crisis de la identidad femenina en el cine posmoderno e independiente realizado por españolas. *Mi vida sin mí*, de Isabel Coixet», p. 490.

[58] Cfr. Isabel Maurer Queipo, «Isabel Coixet y su vida sin mí» en Burkhard Pohl y Jörg Tüschmann (eds.), *Miradas globales: cine español en el cambio de milenio* (Madrid, Iberoamericana, 2007), p. 260.

[59] Isabel Coixet, *Mi vida sin mí / My Life without Me. Guión cinematográfico de Isabel Coixet*, p. 171.

«de no haber vivido [sino también] en la falta de narratividad con respecto a muchos elementos de su vida, pasada pero también presente, [y que] corresponde a la toma de conciencia de la mujer, cuando se da cuenta de que su vida, en gran medida, ha estado vacía. La falta de diálogos y acción al comienzo de la película traduce ese lamento de Ann»⁵⁷.

Esto desvela lo que Maurer Queipo califica, citando a Rivière, las «máscaras de subordinación femenina»⁵⁸. Además, una mirada a las experiencias de su madre, le hacen recapacitar y evolucionar desde la oposición a la comprensión. En una cinta que graba a una de sus hijas, habla así de ella:

«ANN: La abuela sabe muchas cosas, también, espero que ella te las explique. Ten paciencia con ella. Es una buena persona, incluso si a veces no lo parece... ella... ninguna de las cosas que siempre ha soñado se han hecho realidad. Trata de entenderla y no dejes que te vuelva loca»⁵⁹.

En efecto, esta idea de las cosas que la Madre siempre ha deseado y que nunca ha obtenido —es decir, el deseo insatisfecho que le ha otorgado el estatuto de significante de renuncia y pasividad— es la que le hace entender a Ann la posición de su madre dentro del patriarcado. Un poco más adelante, Ann le graba una cinta a su propia madre en la que pone de manifiesto su evolución:



Mi vida sin mí.

«ANN: Mamá, hubo un tiempo en mi vida en el que tuve que perderte por amargar mi infancia y adolescencia con tu incapacidad para disfrutar de la menor de las cosas por los agravios que sufrías y sigues sufriendo [...] Es hora de parar, Mamá. Sé que he sido dura contigo, perdóname, siempre he sido dura contigo. Lo siento. Te quiero y sé que tú me quieres y yo sé que adoras a las niñas. Por favor díles que las quieres. Muéstrales tu amor cada día. Intenta disfrutar la vida un poco, sólo un poco. Por favor ayuda a Don, y cuéntales a las niñas las historias que te gusten, incluso las películas de Joan Crawford»⁶⁰.

Estas palabras suponen la materialización del proceso de reconciliación de Ann con su madre, de comprensión tanto de su posición identitaria como de que las estructuras en las que creció y vivió no le dieron muchas posibilidades de configurarse de forma distinta. Este paso es el mismo que dio el movimiento feminista cuando comprendió «que la madre era tan víctima del patriarcado como [ellas], porque está construida en función de una serie de discursos psicoanalíticos, políticos y económicos»⁶¹. Éste es uno de los grandes avances de la película, no sólo porque es uno de los pocos ejemplos de maternidad que aparece en el corpus fílmico femenino español⁶² sino porque se enclava así dentro de lo que María José Gámez Fuentes llama las «formas heterodoxas de la maternidad» que se han desarrollado en la literatura y el cine de la democracia española. Coixet recogería así la estela de la novela *Nubosidad variable* (Carmen Martín Gaité, 1992) en la que, con respecto a la maternidad, se «lleva a cabo una revisión crítica que la acerca, [a la hija,] al entendimiento de la incardinación de su madre como sujeto propio y de la suya propia»⁶³ dentro del patriarcado.

Quizás Isabel Coixet en su película dé un paso más que el que en su día diera Martín Gaité, cuando no sólo se comunica una cierta esperanza en la *pretensión* de la protagonista de crear «nuevos textos que dejen constancia de legados dictatoriales disonantes para futuras generaciones democráticas»⁶⁴. En *Mi vida sin mí* la esperanza de construir a la madre como un sujeto en sí mismo y no como mera ausencia ya no sólo es una pretensión sino que se concreta dentro de las propias imágenes de la película cuando, ya sin Ann, su madre empieza a «disfrutar de la vida» tal y como le pedía su hija, poniendo en funcionamiento su propio deseo, esto es, teniendo una cita y, casi por primera vez en toda la película, sonriendo. De esta forma, la película de Coixet podría estar inaugurando una nueva fase, en la que no sólo se propongan «vías de

[60] Isabel Coixet, *Mi vida sin mí / My Life without Me. Guión cinematográfico de Isabel Coixet*, pp. 210-211.

[61] E. Ann Kaplan, *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, p. 309.

[62] Cfr. Ángela Morales, «La crisis de la identidad femenina en el cine posmoderno e independiente realizado por españolas. *Mi vida sin mí*, de Isabel Coixet», p. 501.

[63] María José Gámez Fuentes, *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*, p. 196.

[64] María José Gámez Fuentes, *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*, p. 196.



Mi vida sin mí.

[65] María José Gámez Fuentes, *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*, p. 169.

[66] E. Ann Kaplan, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, p. 218.

resistencia»⁶⁵ a las imposiciones patriarcales sino que el ejemplo de Ann sirva como modelo de identificación para otras mujeres y así se instaure más bien como una posible *solución* narrativa y diegética.

En cualquier caso, esta reconciliación vuelve a señalar a Ann como el sujeto del feminismo. La oposición aparente entre Ann y su madre se desvela, una vez más en este filme, como una estructura que enmascara la contradicción y heterogeneidad. Haciendo esto, y a lo largo de todo la cinta, Coixet no solo ha elaborado, en palabras de Lauretis, las diferencias entre mujeres —entre la madre de Ann y Ann fundamentalmente— sino también dentro de la propia mujer. El significativo Ann es un sujeto contradictorio, múltiple y ya no constituido como esencia determinada por su sexo biológico.

Este melodrama familiar es interesante porque no se limita a dejar entrever en la superficie del celuloide las restricciones a las que son sometidas las mujeres dentro del patriarcado sino que su elaboración parte de una postura política de la propia directora, que critica la representación de la mujer en el cine clásico y la interpelación de sujeto que éste lleva a cabo. A esta crítica le acompañan la negación de la posición masoquista de la mujer y la reproducción de la identidad de la mujer como sujeto del feminismo. Isabel Coixet expande así el melodrama familiar hasta el terreno del feminismo gracias al trabajo que el movimiento feminista ha llevado a cabo y que, entre otros logros, «permite actitudes más conscientes hacia la madre»⁶⁶. *Mi vida sin mí* es, por tanto, un *Women's Cinema* propio de un momento histórico-temporal y una ideología que llevan impreso el proceso de autoconciencia que despertó el feminismo.

BIBLIOGRAFÍA

- BROOKS, Peter, *The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* (New Haven y Londres, Yale University Press, 1976).
- CAMÍ-VELA, María, *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90* (Madrid, Semana de Cine Experimental de Madrid, 2001).
- COIXET, Isabel, *Mi vida sin mí / My Life without Me. Guión cinematográfico de Isabel Coixet* (Madrid, Ocho y medio, 2003).
- COLAIZZI, Giulia, *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2007).
- DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction* (Hong Kong, The Macmillan Press, 1989).
- , *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* (Madrid, Cátedra / Universidad de Valencia / Instituto de la Mujer, 1992).
- DOANE, Mary Ann, «The 'Woman's Film'. Possession and Address» en Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (Londres, British Film Institute, 1987), pp. 283-298.
- , «Film and The Masquerade: Theorizing the Female Spectator» en E. Ann Kaplan (ed.), *Feminism and Film* (Nueva York, Oxford University Press, 2000), pp. 418-436.

- ELSAESSER, Thomas, «Observations on the Family Melodrama» en Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (Londres, British Film Institute, 1987), pp. 43-69.
- FREUD, Sigmund, «Sobre la sexualidad femenina» en *Tres ensayos sobre la sexualidad y otros escritos* (Madrid, Alianza Editorial, 2008), pp. 129-150.
- GÓMEZ FUENTES, María José, *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia* (Castellón, Ellago y Universitat Jaume I, 2004).
- GLEDHILL, Christine, «The Melodramatic Field: An Investigation» en Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (Londres, British Film Institute, 1987), pp. 5-39.
- JOHNSTON, Claire, «Women's Cinema as Counter-Cinema» en E. Ann Kaplan (ed.), *Feminism and Film* (Nueva York, Oxford University Press, 2000), pp. 22-33.
- KAPAN, E. Ann, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama* (Londres, Routledge, 1992).
- , *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara* (Madrid, Cátedra / Universidad de Valencia / Instituto de la Mujer, 1998).
- KUHN, Annette, «Women's Genres» en E. Ann Kaplan (ed.), *Feminism and Film* (Nueva York, Oxford University Press, 2000), pp. 437-449.
- MAURER QUEIPO, Isabel, «Isabel Coixet y su vida sin mí» en Burkhard Pohl y Jörg Tüschmann (eds.), *Miradas globales: cine español en el cambio de milenio* (Madrid, Iberoamericana, 2007), pp. 249-266.
- MORALES, Ángela, «La crisis de la identidad femenina en el cine posmoderno e independiente realizado por españolas. *Mi vida sin mí*, de Isabel Coixet» (*Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*, n.º 16, 2010), pp. 473-514.
- MULVEY, Laura, *Placer visual y cine narrativo* (Valencia, Eutopía 2ª Época, 1988).
- , *Visual and other Pleasures* (Londres, Palgrave Macmillan, 2009).
- NOWELL-SMITH, Geoffrey, «Minelli and Melodrama» en Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, (Londres, British Film Institute, 1987), pp. 70-74.
- RODOWICK, David N, «Madness, Authority and Ideology. The Domestic Melodrama of the 1950s» en Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (Londres, British Film Institute, 1987), pp. 268-280.