

La crisis de identidad femenina en el cine posmoderno e independiente realizado por españolas.
***Mi vida sin mí*, de Isabel Coixet**

Ángela MORALES

RESUMEN: El cine constituye uno de nuestros referentes básicos a la hora de hablar de los valores de una época. Al mismo tiempo, es uno de los elementos más potentes para formar y modificar los valores y las formas de vida de las gentes. De ahí la importancia de cuanto el séptimo arte ha de decir sobre una de las manifestaciones centrales de la denominada posmodernidad: la crisis de identidad. Y si esta es recurrente en la filmografía mundial, más aún lo es en la de autoría femenina, pues histórica y socialmente la mujer ha visto restringida su participación en la cinematografía más allá que como mera imagen.

Nos proponemos analizar cómo expresa esa crisis de identidad del sujeto femenino de finales del siglo XX una autora (Isabel Coixet) en un trabajo muy concreto, *Mi vida sin mí* (*My life without me*, 2003). Nos interesa este título porque en él se dan además las condiciones de producción independiente y de autor, a la par que nos vincula con el contexto social en el que desarrollamos nuestra labor docente e investigadora. Esta película está inspirada en el cuento *Pretending the bed is a raft* (*Simulando que la cama es una canoa*, 1997), de la estadounidense Nanci Kincaid, por lo que también analizaremos sucintamente la relación entre ambas obras.

PALABRAS CLAVE: Cine posmoderno, Cine independiente, Crisis de identidad femenina, Isabel Coixet.

ABSTRACT: The film industry constitutes one of our basic referents when discussing the value system of an era. At the same time, it is one of the most powerful elements for educating and modifying this value system and, thus, people's lifestyles. Hence, we can see the importance of what movies have to say about one of the central manifestations of the so-called post-modernity: the identity crisis. If this theme is recurrent in films the world over, it is even more so in those that are made by females, since, historically and socially, the participation of women in cinema has always been restricted even with respect to the images of them.

We propose to analyze how one author (Isabel Coixet) presents the identity crisis of the female subject at the end of the 20th century in the film *My Life Without Me* (2003). This movie is interesting for our study because it is both an independent and *auteur* production; moreover, it links us to the social context in which we carry out our teaching and investigative work. The movie is based on the short story "Pretending a bed is a raft" (1997) by Nanci Kincaid, (USA), so we will also analyze the relationship between both works.

KEYWORDS: Postmodern Cinema, Independent Cinema, Feminine Identity Crisis, Isabel Coixet.

CRISIS DE IDENTIDAD DE LA MUJER FINISECULAR EN EL CINE

La sociedad contemporánea occidental ha despedido el siglo XX inmersa en la posmodernidad, que ha elevado la crisis de identidad a tema central de sus manifestaciones artísticas. Y si asuntos como la intimidad, las relaciones familiares, la comunicación o la búsqueda del yo son cruciales para los artistas posmodernos, más aún parecen serlo para la mujer, que se enfrenta a la tarea de definir su identidad en un mundo, el del arte, que aún habiéndose basado tanto en su figura, lo ha hecho casi siempre sin contar con ella.

Coincidiendo con la opinión del profesor Luis Hueso (1998: 7), creemos que el séptimo arte puede contribuir a un mejor conocimiento del siglo XX pues, precisamente, es la riqueza de matices que posee el cine la que le permite asimilar mucha de la complejidad que se da en una sociedad como la nuestra. Esto es especialmente cierto, añadimos, en la cinematografía menos sujeta a las exigencias del mercado, conocida tradicionalmente como de autor e independiente.

Nos proponemos analizar por tanto qué respuestas ofrece una cineasta posmoderna e independiente sobre la crisis de identidad de la mujer finisecular. Y para ello, este artículo se centra en la película *Mi vida sin mí* (*My life without me*, 2003) de la directora catalana Isabel Coixet, en la que reconocemos *a priori* las siguientes premisas.

Mi vida sin mí no consiste en una colaboración hombre-mujer, ni tampoco en una película realizada por hombres sobre «problemática de mujeres». Es un film de una mujer sobre temas relativos al universo femenino. Nos interesa lo que sobre ese universo ha de decir Coixet, dada su trayectoria personal reconocible, y porque, en este caso concreto, escribe el guión, maneja la cámara, dirige el montaje, todo ello desde una libertad reconocida por la propia autora (paradigma de cine independiente), pero, además, por haber estado íntimamente vinculada con la publicidad, lo que la hace en principio *más* posmoderna aún.

Debemos adelantar que, para escribir el guión de este largometraje, Coixet se inspiró en el relato corto *Pretending the bed is a raft* (*Simulando que la cama es una canoa*, 1997), inscrito en un volumen con idéntico título que contiene otros siete cuentos escritos por otra mujer, la estadounidense Nanci Kincaid, por lo que también analizaremos sucintamente, dada la naturaleza de este artículo, el trabajo de la escritora.

Mi vida sin mí empieza con una pantalla en blanco y la voz *en off* de la protagonista dice «esta eres tú» mientras una serie de primeros y medios planos encadenados muestran a una mujer que, bajo el efecto de la lluvia, reafirma su identidad. Nos parece fundamental analizar si la diferencia sexual de la realizadora o su contexto condicionan el cine que realiza; si la crisis de identidad femenina se expresa de diferente forma por ser el enunciante un hombre o una mujer.

Si la mirada «femenina» trasciende la pantalla y resulta en la creación de un cine de mujer o en qué consistiría ese «cine de mujer» son cuestiones que dejamos pendientes por el momento. No profundizaremos, sin embargo, en si «cine de mujer» es lo mismo que «cine feminista», pues no sería lógico extendernos sobre ello en un trabajo de estas características, máxime cuando tanto se debate aún sobre la cuestión. Solo afirmamos que, en principio, parece obvio que ni todo el cine creado por mujeres ha de ser feminista, ni todo el cine feminista será obligatoriamente realizado por mujeres. Pero no podemos dejar de mencionar esta relación porque, como decía Vattimo, una de las manifestaciones del posmodernismo es apropiarse de imágenes culturales preexistentes para revelar la artificialidad, la carencia de originalidad y el carácter convencional de las imágenes dominantes, criticando así las formas de representación y las ideologías sociales hegemónicas (Nogueira 2008: inédito). En otras palabras, los artistas posmodernos tratan de mostrar que todos los significados están social e históricamente contruidos. Es decir, lo mismo que opinan las cineastas y teóricas feministas (Kuhn 1991: 39).

El cine, al igual que otros medios de comunicación, no solo transmite información, sino que ofrece una forma de conocimiento del mundo. En esta inmersión nos relacionamos con representaciones concretas de lugares, acontecimientos, pero también de mujeres y hombres, que aparecen con determinadas características, comportamientos y formas de ser y vivir en el mundo. En la medida en que se repiten, se naturalizan y quedan en el inconsciente de quienes conforman la sociedad. Esta forma de acceder a nuestro interior tiene una parte que puede ser negativa, porque en muchas ocasiones no percibimos la parcialidad de quien mira a través de la cámara, y ello nos va configurando con caracterizaciones impuestas por grupos con poder, que mantienen esas asignaciones para sustentar las desigualdades y evitar un pensamiento crítico, complejo y creativo.

Estos estereotipos son similares en muchas de las narraciones audiovisuales porque suelen estar basados en los que predominan en la cultura hegemónica, cada vez más global. Es difícil en el momento actual que ningún grupo social permanezca ajeno a estas representaciones. Claro que hay factores que rompen en ocasiones concretas la tendencia hacia posturas colectivas, pero no debemos dejar de reconocer las presiones de todo tipo (pensemos, tan solo, en la publicidad) que pueden condicionar las posturas adoptadas por el individuo. No porque los mensajes sean como inyecciones frente a las que no tengamos individualmente capacidad de bloqueo, sino porque el contexto social en el que vivimos refuerza esta representación. Por ello es importante analizar el mensaje audiovisual y los códigos con que se fabrica, pero también atender al contexto en el que se produce y en el que se recibe.

El contexto de la producción está delimitado, en nuestro caso, por el aquí (lo español o, al menos, como veremos, lo occidental) y el ahora (la posmodernidad).

Nos acercamos a las dimensiones de *Mi vida sin mí* como investigadora y profesional vinculada al audiovisual, pero también como mujer, madre de una hija, en principio posmoderna, aunque solo sea por el momento que nos toca vivir, y presumi-

blemente independiente, en el sentido que da la libertad de vivir en Occidente. Este contexto también es recurrente.

Debemos señalar que, con estos elementos en la *mochila*, nos propusimos, además de la labor tradicional de cualquier investigador, contactar personalmente con Isabel Coixet, pudiendo obtener de primera mano la opinión de la autora sobre los temas que se querían tratar. Esta entrevista (inérita) tuvo lugar el 6 de mayo de 2010 en Santiago de Compostela, durante la celebración del *II Encuentro Internacional de CIMA, Asociación de Mujeres Cineastas y de los Medios Audiovisuales*, durante los días 5, 6 y 7 de mayo. Se aprovechan igualmente para este artículo, ideas que surgieron en la mesa *Mujer y cineasta, ¿misión imposible?*, que Coixet compartió con Agnès Jaoui, Carrie Tarr, Carin Bräck y Bina Daigeler.

Reconocemos, pese a ello, que cualquier conclusión tendrá que ser auténticamente *nuestra*; con esto queremos afirmar la necesidad de tener siempre presente que la obra de cualquier autor no tendrá una única lectura posible, y que por muy correcta que sea esta, tampoco agotará todos sus posibles significados.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA OBRA LITERARIA Y CINEMATOGRAFICA

La adaptación literaria ha sido, históricamente, uno de los géneros preferidos por las directoras españolas y también lo es en el cine actual, como atestigua el centenar largo de adaptaciones realizadas entre 1990 y 2008 (Ballesteros 2001: 30-1, y Zecchi 2004: 322). Pero, en la actualidad, la tendencia es a crear un cine y una literatura despegados de condicionantes políticos. Con ello, desaparece el lastre ideológico que ha marcado las artes durante varias décadas y se reduce el impacto de los gobiernos de turno. Los criterios de selección están ahora determinados, también en España, por el éxito comercial, más que por un proyecto ideológico o político concreto (Martínez-Carazo 2008: 15 y 17).

Paralelamente, se produce un fenómeno, con la intención probable de captar a los espectadores-lectores comprendidos entre los 15 y los 30 años de edad. Los textos inspiradores están centrados en la problemática de las nuevas generaciones, en sus transgresiones y en su cosmovisión. Los protagonistas son en gran medida héroes desorientados que oscilan entre el hedonismo, el nihilismo y la marginalidad, localizados mayoritariamente en espacios urbanos y sometidos al ritmo acelerado de la gran ciudad, firmemente anclados en nuestro presente y piezas clave a la hora de construirlo y reflejarlo (Martínez-Carazo 2008: 15-16).

Se hace necesario destacar el impacto en las generaciones de escritores recientes de la cultura visual, alimentada por el cine, televisión, videoclips, cómic, publicidad etc. La presencia de referencias y técnicas audiovisuales en estos novelistas abarca desde la estructuración de la novela a modo de guión cinematográfico, como es el caso de los escritores de la problemáticamente etiquetada *Generación X*, hasta la pre-

sencia del cine como referencia en la escritura. No es de extrañar entonces que la nueva generación de narradores y de cineastas construya sus textos por medio de referencias constantes a ese universo y que los cineastas, además, retomen como por un efecto de *boomerang*, algunos de estos textos, adaptándolos a la pantalla (Ballesteros 2001: 244).

Isabel Coixet ha adaptado varios textos al cine a lo largo de su carrera, aunque en el caso que nos ocupa, *Mi vida sin mí* y *Pretending the bed is a raft*, más que de adaptación, debemos hablar de mera inspiración.

Para analizar cómo ha sido recogida en el guión y en la película la carga narrativa de la obra inspiradora, vamos a tratar de ver, en líneas generales, el nivel de plasmación de la historia global, el desarrollo de los motivos o de los personajes, y la supresión o adición de determinados elementos. Partimos de la afirmación de que Coixet tomó ideas, personajes o situaciones determinadas y las trabajó con total libertad. La propia directora asegura que se sintió totalmente libre a la hora de adaptar el cuento a un guión cinematográfico, no solo porque su autora se lo permitió, sino porque, además, lo consideró desde el primer momento un texto que tampoco le parecía «excesivamente rico desde el punto de vista literario»¹.

Empezaremos analizando las similitudes entre la obra literaria y la cinematográfica, considerando respecto a esta última, en las ocasiones pertinentes, las diferencias entre el guión y su plasmación en imágenes.

Hay rasgos en común entre las protagonistas de ambas obras: una mujer muy joven, en una situación económica modesta, casada con un hombre que tiene dificultades para encontrar trabajo y que vive en un remolque en la parte posterior de la casa de su madre. Un día, al encontrarse mal, acude al hospital, donde la informan de que padece un cáncer terminal. En el cuento, a Belinda se le da alguna esperanza, al asegurarle que es posible extirpar el tumor, pero ella asume que va a morir; en la película, no hay curación posible (secuencia 15). En el relato se nos dice que era el tercer ataque en dos meses, pero esta vez era peor. En la película, la protagonista y su marido creen que pudiese estar embarazada, pero no se nos muestra que estuviese enferma antes del desmayo que la conduce al hospital. Ante esta situación, en ambas obras, la mujer decide hacer una lista de aquellas cosas que quiere hacer antes de morir. Esas cosas que siempre ha querido hacer, todas las pequeñas cosas que ha ido dejando de lado, para hacer «más adelante» (Coixet 2003b: 97).

El final, tanto en el cuento como en el largometraje, es bastante abierto. Va a morir, es inminente, pero no sabemos si es precisamente en ese instante cuando lo hace.

Respecto al tiempo de la historia, tenemos algunos datos en el cuento que permiten presumir que se trata de la última década del siglo pasado. Por ejemplo, nos habla del periodista norteamericano Walter Conkrite, que estuvo al frente del infor-

¹ Entrevista con Isabel Coixet el 6 de mayo de 2010 (inéd.).

mativo más importante de la televisión CBS durante 19 años (hasta 1981), y del que nos dice que lleva, al menos, diez retirado. El dato más clarificador respecto a la diégesis temporal de la obra cinematográfica es, probablemente, que Ann y Don se conocieron con 17 años en el último concierto que dio Nirvana en Canadá antes de que muriese su líder (Kurt Cobain), que lo hizo en abril de 1994 (secuencia 63). Por tanto, dado que se nos dice que los protagonistas tienen 23 años, la historia estaría sucediendo seis después: en torno al año 2000.

En cuanto a las diferencias, algunas son de poco relieve, como el nombre de los protagonistas: Belinda en el cuento, Ann en la película; Virgil frente a Don; Gable frente a Lee; Grace frente a Ann Pruit. Los nombres de las hijas (y las edades) son iguales, pero no aparece el tercer hijo que Belinda tiene en el cuento: Lamar, el único varón, de 2 años de edad. Coixet explicó que la *desaparición* de ese hijo se debe únicamente a que le parecía que tres niños, para vivir/rodar en el tráiler, eran demasiados². Las niñas son castañas en el cuento, mientras que el niño es rubio. En la película, ambas hijas son rubias.

La localización, aunque diferente, presenta relativas conexiones: Kincaid centra su historia en Alabama, estado de la región sureste de Estados Unidos, mientras que en el guión solo se cita Canadá, aunque sabemos que la historia se desarrolla en un barrio obrero de Vancouver, ciudad perteneciente a la Columbia Británica, en la costa oeste. Se trata exactamente del barrio marginal de Surrey, de viviendas de planta baja, la mayoría destartaladas, situado donde el río Fraser desemboca en el Pacífico. Así, el pegajoso ambiente de Alabama se ha convertido en el gélido y lluvioso ambiente de Vancouver (Coixet 2003b: 95). Pero en ambos lugares nos enfrentamos a una sociedad desarrollada, anglófona, muy diferente a la meridional o mediterránea donde, a juicio de la propia Coixet, hubiese sido difícil entender el estilo de vida de la joven pareja (habitando una caravana, en vez de la casa de la madre), y menos aún, el silencio de Ann.

El relato de Nanci Kincaid se sitúa en Estados Unidos, y mi idea era volver a rodar ahí, pero el verano anterior había estado en Vancouver para filmar un anuncio con Kate Beckinsale, la protagonista de *Pearl Harbour*. Me entendí muy bien con la gente de producción, me enseñaron localizaciones que encajaban con la trama de *My life* [...], y decidí que era un buen lugar para la película. Además, este lugar me da un estado de ánimo que me va bien para contar este tipo de historias [...] Hay en la gente un desarraigo y un *cuelgue*, que no acabo de entender, pero que me interesa (Cendrós 2002).

Se refiere a ese estado de ánimo que facilita la incomunicación incluso en el ámbito doméstico. Y esto es lo que buscaba la directora. Porque en ello radica una de las diferencias sustanciales, y una de las que soportan, por extensión, muchas de las otras variaciones respecto al cuento: mientras que Belinda acude al hospital acompañada por su marido y, nada más salir, le cuenta lo que le ocurre (y también se lo dirá a su madre, a la nueva novia de su marido, e incluso al señor Faulk, con el que había

² Entrevista con Isabel Coixet el 6 de mayo de 2010 (inéd.).

coincido en la sala de espera del hospital), Ann decide que nadie ha de conocer su situación.

Solo lo sabe, como es lógico, el médico que le diagnosticó la enfermedad, al que le hace responsable de continuar con una de las tareas más importantes de su lista de las «cosas que hacer antes de morir»: hacer llegar las cintas con mensajes a sus destinatarios. Esta lista, la única que aparece en la película, es muy diferente a la del cuento. Pero antes de analizarla, aclaremos por qué la otra lista, la de cuestiones pendientes para su entierro, desaparece en el *tránsito* de guión (secuencia 69) a película: «Me parecía que podía resultar morboso, y en todo momento quise huir de dar ese tipo de detalles. Por eso, finalmente no la incluí»³.

La lista de deseos y necesidades de la protagonista para su entierro es muy diferente, en el fondo, en una obra y otra. En el relato corto, Belinda solicita un vestido, con zapatos de piel auténtica a juego, ropa interior nueva y combinada, pendientes y también ropa formal para su marido y los niños. En el guión, Ann pide para su entierro unos vaqueros, un par de tenis, y una camiseta. Ambas listas terminan con una petición al esposo referida a la madre de las dos mujeres. Pero mientras que Belinda le pide que no deje hablar a Grace de Satán porque «asusta a los niños», en el guión, la protagonista desea, «sobre todo», que no permita que su madre le compre un vestido «estampado de flores magenta o fucsia o lo que sea y unos zapatos de charol o algo peor». Es decir, una de las últimas voluntades de Ann es exactamente la contraria que la que Belinda, su *alter ego* literario, no solo escribe, sino que llega a materializar.

Ello es así porque, en realidad, son dos mujeres muy diferentes, como se observa en la relación con el resto de los personajes, en los temas que se desarrollan a colación de su personalidad y en cómo se enfrentan a su vida sin ellas. Profundizaremos en las razones cuando terminemos de analizar la lista que sí se incluyó en la película; la de «cosas por hacer antes de morir».

³ *Ibid.*

<i>Pretending the bed is a raft</i>	<i>Mi vida sin mí</i>
<i>Bautizarme una vez más</i> ⁴	Decirle a mis hijas que las quiero varias veces al día
<i>Hacer que me saquen una foto la próxima vez que el fotógrafo venga a Sears (darle una copia a todo el mundo).</i> Después añade, mentalmente, «hacerse una con los niños para ser enterrada con ella».	Buscarle una nueva esposa a Don a la que le gusten los niños. En la película, lo cambia por «que les guste a las niñas».
Hacer el amor con al menos tres hombres (solo para saber cómo es). Lo cambiará por «hacer el amor con Gable tres veces».	Grabarles a mis hijas mensajes de cumpleaños hasta que cumplan 18 años.
Encontrarle novia a Virgil (a la que le gusten los niños)	<i>Ir todos juntos a Whalebay Beach y hacer un gran picnic</i>
Grabar mensajes de cumpleaños para mis niños hasta que tengan 21. Decirles que les quiero cada día.	Fumar y beber todo lo que quiera
Fumar y beber todo lo que quiera	Decir todo lo que se me pase por la cabeza. En el guión, después lo tacha; en la película, no, aunque de <i>facto</i> , rectifica.
<i>Decir todos los tacos que quiera</i>	Hacer el amor con otros hombres para ver cómo es
Decir la verdad si me apetece	<i>Hacer que alguien se enamore de mí</i>
<i>Perder 10 kilos y hacerme un peinado mejor.</i>	<i>Ir a ver a mi padre a la cárcel</i>
	Ponerme uñas de porcelana Hacer algo diferente con mi pelo. En la película, estos dos últimos deseos los escribe de corrido.

En ambas listas podríamos agrupar «las cosas por hacer» en tres grandes categorías: demostrar su amor a sus hijas así como cuidar de su futuro; buscar una compañera para su marido, y aprovechar el tiempo que le queda para sí misma, para hacer todo aquello que no hizo (drogas, sexo), pero también para mimarse con detalles aparentemente superficiales (estéticos). Pero las diferencias son más por lo que implican, que por su número. Estas se justifican porque las protagonistas, con algunos elementos en común ya explicados, son en esencia dos mujeres muy distintas.

Sabemos mucho más del pasado de Belinda que del de Ann. Sobre todo, respecto a por qué viven en una caravana y cómo fue su infancia. A Belinda le importa haber sido madre sin estar casada, siente reservas frente a su propio cuerpo y sexualidad y, en líneas generales, es conservadora e, incluso, puritana (como cuando se muestra molesta con las «obscenidades» de los hombres). La religión la acompaña en todo momento. Su padre, ahora muerto, era predicador, y su infancia estuvo muy marcada por la presencia religiosa. Más aún desde el momento en que su padre se convierte en alcohólico, pues, aunque en secreto dudaba de Dios, era más por culpa de la actitud de Grace que por la de su padre. Belinda reza durante la exploración, y lo

⁴ En cursiva, aquellas «tareas» que difieren más.

primero que escribe en su lista de cuestiones que no quiere dejar sin resolver, es volverse a bautizar. El relato concluye precisamente en torno al bautizo. Es verdad que el acto en sí tiene un algo de catártico, y no solo de religioso, en tanto que simboliza la superación de su miedo a sumergir la cabeza bajo el agua. Pero es el marco principal de la resolución, mientras que en el guión o en la película ni aparece.

A Ann, la opinión de los demás parece importarle poco, quizá porque, como ella misma le dice a su madre, no existe una pretendida normalidad (secuencia 4). Esa discusión con su madre se establece porque Ann no es capaz de escuchar la radio como la gente «normal», sino un *audiobook* con un curso de aprendizaje de idiomas. Es importante, a nuestro juicio, este detalle, pues tanto en el relato (Belinda está enganchada a las novelas románticas) como en el guión (Ann escucha en su *audiobook* novelas rosas de Barbara Cartland), el personaje femenino no parece esperar mucho más de la vida de lo que ya le da, aunque reconozca que es poco o nada. En la película, Ann se hace más fuerte como mujer, aparenta tener deseos y esperanzas, y aunque, por ejemplo, también quiere mejorar su aspecto, lo hace más por ella misma en el momento presente que pensando en cómo la verán cuando fallezca. Ann, agnóstica o atea, solo menciona a Dios al final de la película, cuando reconoce que reza, pero no sabe «a qué, ni a quién».

La diferencia en el tratamiento de la cuestión religiosa se ve más aún en los personajes de las madres: mientras Grace está asustada y/o enfadada con Satán permanentemente, Ann Pruit está enfada y/o asustada, pero con la vida, con ella misma... no con Dios. De hecho, en la secuencia en que graba un mensaje a su madre (77), su hija le comenta «el dios en el que no crees»⁵. Coixet explica este elemento disonante con la obra original de una forma bastante taxativa: «Bueno, es que no soy religiosa en absoluto, y además, la parte baptista del cuento, todos esos ritualismos, me horrorizaban»⁶.

Virgil, el esposo, es presentado como bebedor habitual (y, por ello, a Belinda le recuerda a su padre). Pero, sobre todo, Kincaid describe peyorativamente cómo era el sexo entre ellos y cómo fue casi obligado a casarse. Esta visión negativa se completa, a nuestro juicio, con la afirmación de que busca trabajo solo cuando sabe la enfermedad de su esposa (eso sí, sin necesidad de que ella le diga nada), y con las escenas en las que él mismo se muestra, repetidas veces, preocupado por su insignificancia (sobre todo, al preparar el «ajuar» de su mujer moribunda para el entierro).

En el guión, Coixet establece una serie de descripciones mucho más amables sobre Don: busca trabajo por sí mismo (secuencia 19), querría darle una vida mejor a su mujer, y afirma haber tenido mucha suerte al conocerla pese a la vida que llevan

⁵ La secuencia 77 en el guión es mucho más explícita que la que finalmente vemos en la película sobre los motivos por los cuales su madre pudiera estar tan enfadada con el mundo, y en gran medida, esas razones estarían relacionadas con su marido. Dice que este iba borracho cuando atropelló a unos niños, razón por la cual estaría en la cárcel, y Ann Pruit tendría un motivo más para estar tan enfadada.

⁶ Entrevista con Isabel Coixet el 6 de mayo de 2010 (inéd.).

(64). Don aparece en varias ocasiones bebiendo cerveza; en una de ellas, Ann parece recriminárselo, pero en su tono no hay un reproche directo. Tampoco hay un tono duro cuando afirma «Don es un desastre completo» (60). Es como otro hijo (44), por el que siente un profundo cariño (así se lo expresa en la secuencia 64), pero que en el cuento parece merecerlo menos que en el guión y, en este, más que en la película.

En este sentido, son muy significativas varias partes del texto cinematográfico, en las que describe algunas sensaciones que explicarían por qué, para Ann, Don ya no es suficiente: «La vida doméstica consiste en pasar sin transición de los besos a los platos sucios. El problema es cuando los besos saben a comida fría...» (secuencia 44). Sin embargo, en la película estas apreciaciones parecen diluirse. Solo vemos que es Don el que suele buscar a Ann, besarla, y que ella es mucho más distante. La directora asegura que la protagonista sí ama a Don, pero como a «su osito de peluche favorito, que siempre ha estado con ella»⁷.

En algo coinciden cuento y obra cinematográfica: ambos padres dan de comer a sus hijos comida *basura* cuando la madre no está presente⁸. El cuidado de los hijos, para ambas autoras, recae esencialmente en la madre. Representativo de cuanto estamos diciendo, el monólogo con el que Coixet nos presenta a Ann en su guión (secuencia 0): la protagonista, mirando al espejo, se pregunta quién es, adónde va, cuánto tiempo hace que no formula un deseo. Y acto seguido, se pregunta mentalmente también si habrá suficiente leche para el desayuno de las niñas.

En cuanto al personaje del amante, en el cuento, se llama Gable, tiene 28 años, trabaja en la construcción de carreteras (no se especifica qué hace, pero se puede intuir que no es una persona especialmente instruida, ni ha viajado por el mundo...). Está casado, y tiene un hijo. Besa y baila bien. Toma la iniciativa en el cortejo... y quiere encontrarle un trabajo a Virgil, al igual que Lee, que también es moreno y, presumimos, de edad similar. Pero, a diferencia de su *alter ego* literario, Lee ha viajado, tiene cultura y recursos, es soltero y no tiene hijos. Él escribe su número de teléfono en un libro entre la colada de Ann, dejándole a ella la iniciativa. Es el amante en letras mayúsculas, el «buen amante. Y Ann es consciente de la vida que el otro le daría, que es una puerta a otro mundo: los viajes, la música, la literatura...»⁹.

En ambas historias, la protagonista ya está «condenada» a morir antes de cometer adulterio. Ninguna de las autoras castiga, pero tampoco redime, a Belinda-Ann por ello. Coixet afirma tajante que Ann no sufre ningún castigo por su infidelidad¹⁰, aunque reconoce que se autocensuró en lo relativo a las secuencias del encuentro exclusivamente sexual de la protagonista con su primer amante (en el guión, 32, 33 y 34). Ese personaje, joven (21 años), universitario (reconoce a Ann, aunque no se da

⁷ *Ibid.*

⁸ Cuando Virgil espera a Belinda a la salida del hospital, y en la película, cuando Don se hace cargo de las niñas mientras Ann está en el hospital.

⁹ Entrevista con Isabel Coixet el 6 de mayo de 2010 (inéd.).

¹⁰ *Ibid.*

cuenta de que es limpiadora y no estudiante), la invita a bailar, y practica el sexo con ella en el interior de un coche.

Por tanto, mientras que Kincaid hace que Belinda pase de desear tener sexo con otros hombres, para saber lo que es, a hacer el amor solo con Gable, del que se ha enamorado, Coixet parece darle a Ann solución para ambos deseos: tener sexo sin amor, y conseguir que alguien se enamore de ella. Parece, insistimos, porque Coixet rodó estas secuencias el primer día, y «quedaron muy bien», reconoce. Pero, al final, no se montaron pese a que eran esenciales para una de las «cosas» que Ann quería hacer antes de morir: practicar el sexo con otros hombres solo para saber qué se siente. Las razones de esta omisión estuvieron en el rechazo de las personas que estaban a su lado durante el montaje. «Les parecía fatal ese polvo», dice la directora con la cabeza un poco baja, como si asumiese que era una buena secuencia la que la autocensura eliminó¹¹.

En este sentido, creemos que la relación con Lee debería asimilarse más bien a conseguir que alguien se enamorase de ella. Apoyaría esta idea el hecho de que, mientras escribe ese deseo en su lista (secuencia 22), este aparece en pantalla sobreimpreso, con Lee observando a Ann como imagen de fondo.

También Kincaid suprime el sexo como objetivo, al hacer que Belinda cambie de idea tras su primer encuentro con Gable, y tache «hacer el amor con al menos otros tres hombres» por «hacer el amor con Gable tres veces». En conclusión, tanto Coixet como Kincaid optan por el amor para justificar la infidelidad de Ann-Belinda. Ambas le niegan a la protagonista uno de sus deseos: el practicar el sexo por el sexo antes de morir.

Otro personaje muy diferente es el de la madre-esposa «sustituta». Candy, un antiguo «ligue» de Virgil, con un buen escote, que ahora está divorciada y es madre de un hijo. Belinda la convence para que vaya a comer con ellos porque ella va a morir. En la obra cinematográfica, tenemos a Ann, la enfermera recién llegada al barrio sin ningún aparente interés por su aspecto (así la define clarísimamente en el guión, secuencia 44a), que tras una experiencia traumática en el hospital con unos siameses recién nacidos, ha decidido no tener hijos. Además de las diferencias físicas, muy notables, e incluso intelectuales (que podemos presumir, aunque no se explicitan), la principal falla entre estos dos personajes está en, precisamente, su relación con la maternidad: mientras Candy tiene un hijo, que ahora está con su padre, y eso parece herirla, Ann rechaza voluntariamente convertirse en madre (secuencia 71).

No es una diferencia menor. Como veremos, en el corpus fílmico femenino español de los 90, la maternidad siempre es un tema que plantea para las directoras innumerables cuestionamientos, y posiciones o respuestas muy diversas, pero casi siempre con connotaciones negativas para la mujer (Zecchi 2004: 330). ¿Por qué Coixet propone como madre sustituta a una mujer que no desea la maternidad?:

¹¹ *Ibid.*

Fui madre de casualidad, no sentí el reloj biológico. Aún así, soy madre, y me encanta mi hija. Pero creo que la maternidad está sobrevalorada. Es un valor excesivo que se vuelve contra nosotras. Tenemos una idea mitificada, como que un hijo nos va a querer siempre¹².

Consideremos que, además, la primera candidata a sustituta que Ann pone a prueba es su compañera de trabajo Laurie, una mujer delgada pero con importantes problemas alimenticios. Este personaje, inexistente en el relato corto de Kincaid, estuvo en principio definido como una mujer obesa, pero la actriz (Amanda Plummer) convenció a Coixet durante la selección del reparto de que era infinitamente más interesante que fuera ella, una mujer de peso completamente normal, quien lo interpretaría¹³. Finalmente, Ann-Coixet rechazan a esta persona como posible madre y, sin embargo, su peso específico en la película no disminuye (como lo demuestra que también a ella se le dedican algunas de las imágenes, ¿idealizaciones de una moribunda?, de la secuencia final). Las razones de ello, presuponemos, están en que Laurie es uno de los personajes de los que se vale la directora para explicitar la crisis de identidad del sujeto posmoderno, especialmente el femenino, pero también para subrayar una crítica a la sociedad contemporánea, siempre visible en el largometraje. De todo ello, hablaremos más en profundidad.

Con respecto al resto de los personajes, podemos mencionar los que no aparecen en la película (la hermana de Virgil, Delores, y la de Belinda, Lily, además del hijo pequeño de ambos, Lamar). Sobre el último ya hemos explicado el porqué; respecto a las hermanas, en realidad también. Coixet pretendía ubicar a Ann y su historia en un contexto de incomunicación que viene bien a su película para explicar cómo puede ser que la protagonista no se lo contase a nadie. Esto podría relacionarse con que la única hermana que aparece en la obra de la directora catalana, la de Lee, el amante, solo está presente en la película a través de las cintas de música que graba a su hermano. Kincaid, por su parte, nunca necesitó aislar en ese sentido a Belinda, pues esta se lo dijo a todos los que le rodeaban, menos al amante (para no provocar su compasión). Otra ausencia notable es la de una de las mejores secuencias del guión (11), inspirada en un fragmento de la obra de Kincaid: la de la sala de espera. Coixet escribió el personaje principal masculino de esa escena para Seymour Cassel, pero por «cosas de la coproducción hispano-canadiense», este no lo pudo interpretar (Coixet 2003a: 11), así que la directora optó directamente por simplificarla al máximo, dándole todo el protagonismo a Ann.

También hay personajes exclusivos de la película: la peluquera (aunque, en realidad, en el cuento también existe, pero en la figura de la hermana de Virgil); la encargada de hacerle la manicura (un papel anecdótico; se escribió para que la productora Esther García hiciese un *cameo*) o el doctor. En el cuento, este personaje *está*, pero no tiene ningún peso específico. En la película, *soporta* alguno de los momentos

¹² *Ibid.*

¹³ www.mividasinmi.com (acceso, abril de 2010).

más dramáticos (por ejemplo, en las secuencias del anuncio de la enfermedad, 15, y cuando le encarga que entregue las cintas tras su muerte, 60).

Cuestión especial es la del padre de Belinda-Ann. Ambos bebían, pero mientras que en el cuento es un tema recurrente, en la película no se explicita (aunque en el guión sí, en la mencionada secuencia 77). En el relato corto, además, el padre falleció y Belinda parece recordarle con aprecio pese a su alcoholismo y ciertos momentos trágicos (lo de convencerla de la llegada del fin del mundo y olvidarse de su cumpleaños). En la película, todavía vive, pero está en la cárcel. Ann le visita, y pese a que en el guión el viaje se produce en un día desapacible, en la película sucede todo lo contrario. No llueve, y la melodía, alegre y suave, con voces infantiles, se hace cómplice de esas imágenes no claustrofóbicas que acompañan durante la mayor parte del metraje a Ann. El aire, el espacio, parece abrirse y dejar sitio a la cada vez más *pequeña* enferma. Después, en el locutorio, descrito como pequeño en el guión, pero espacioso y relativamente luminoso en la película, la conversación entre ellos no trasmite ningún reproche por parte de Ann a su padre. Y ello pese a que sabemos lo enfadada que estuvo con él (a través de un momento de rabia incontenible, en la conversación con Laurie en las secuencias 49-51). Esta, a nuestro juicio, muy diferente benevolencia de Ann con respecto a su padre y a su madre, serán cuestiones que se maticen en las conclusiones.

La cama que simula una canoa, título del cuento, se materializa en la escena 19, en la que la protagonista mece a sus dos hijas en la cama, antes de dormir, jugando a que las tres van en una barca, en medio del mar. Su carga melodramática radica en que el espectador acaba de enterarse, al igual que Ann, de que esta va a morir dentro de poco. Toda esta carga la aporta Coixet, pues en el cuento la descripción de esta escena apenas tiene protagonismo: es, en ese caso, uno más de los juegos que Belinda comparte con sus hijos cuando ya tiene que guardar reposo.

Tras este breve análisis de las similitudes y diferencias entre el cuento de Nancy Kincaid y la obra de Isabel Coixet, debemos concluir que la traslación del material literario a la pantalla consistió en una reescritura selectiva, reinventando y transformando aquello con lo que probablemente la autora se sintiese menos identificada (Dios-ritos religiosos, por ejemplo), dándole profundidad a los personajes y a sus relaciones, ahondando en su identidad como si de una película de cada uno de ellos se tratase, y manteniendo una serie de temas recurrentes y personalísimos de la directora. Trataremos, pues, ahora de analizar si *Mi vida sin mí* puede ser considerado un ejemplo claro de cine posmoderno e independiente realizado por una mujer.

ANÁLISIS DE MI VIDA SIN MÍ

Desde la perspectiva posmoderna

Es difícil definir *posmoderno*, pues, en primer lugar, es un término que designa un amplio número de movimientos artísticos, culturales y filosóficos de la segunda

mitad del siglo XX (se discute si, desde el punto de vista artístico, el siglo XXI ha variado en algo esta situación). Y porque, en segundo lugar, lo que se pretende definir practica precisamente la falta de sistema, orden, unidad o coherencia (Hueso 1998: 261 y Jameson 1995: 16). Pese a ello, y recurriendo a Lyotard (1989: 6 y ss.), podemos partir de la idea de que la posmodernidad es un estado de la cultura caracterizado por la consideración de que las ideologías modernas son inoperantes, por lo que el artista no asume ninguna pauta estética dominante, convencido de que es imposible establecer normas artísticas válidas. La consecuencia más evidente de ello es el eclecticismo (Molina Foix 1995: 153). Lógicamente, todo ello se articuló, artísticamente, de diversas maneras. También en el cine, donde los elementos recurrentes de la posmodernidad (fin de los metarrelatos, *violación* de la suspensión de la credulidad del espectador, intertextualidad autoconsciente, separación ética y estética, mezcla genérica, estética fragmentada...) no se dieron de la misma manera ni en la misma proporción en todos los cineastas.

Como vamos a tratar de ver a continuación, la película elegida no es especialmente posmoderna en lo formal o en lo lingüístico: no vehicula una estética con imágenes agitadas o de cromatismo intenso, de fisonomía manierista a fin de cuentas, pero lo es en lo esencial. Pone en crisis el metarrelato, reflejando la pérdida de sentido que para los artistas finiseculares tiene el tiempo que les ha tocado vivir.

Cada película crea sus propios significados mediante la peculiar configuración de sus significantes, algunos de los cuales son específicos del cine. A través de ellos, el autor se expresa tanto o más que a través de sus personajes. Para indagar sobre esos significados en *Mi vida sin mí*, analizaremos cuatro tipos de conjuntos de códigos formales: la imagen fotográfica, el encuadre móvil, la puesta en escena y el montaje. Nos centramos en ellos porque los consideramos especialmente recurrentes en este caso concreto, dado que, como explicamos, la autora opera la cámara ella misma, dirige la puesta en escena y la edición final.

La imagen fotográfica es muy rica en significados, sobre todo en el caso de esta directora, que maneja incluso la cámara al hombro.¹⁴ El uso predominante de una determinada escala de plano nos dice mucho sobre la intencionalidad del autor. En Coixet, las escalas pequeñas son protagonistas absolutas.

Los primeros planos sirven frecuentemente para la función de la caracterización, como medio de transmitir las emociones de los personajes. En la medida en que son más frecuentes los primeros planos de los personajes principales, podrían tener la función de dar forma al realismo psicológico del personaje, lo que es una característica de la narrativa clásica. Pero la directora catalana va más allá, y utiliza el primer plano, incluso el plano inserto, para resaltar detalles que la narrativa convencional exigiría fuesen esenciales para el relato o la caracterización, y en su caso no son más, ni menos, que una cuestión de estilo. Esta reducción del primer plano a primerísimo primer plano es una consecuencia muy evidente de la influencia de la publicidad, so-

¹⁴ Entrevista con Isabel Coixet el 6 de mayo (inéd.).

bre todo, y de otras formas audiovisuales típicas de la posmodernidad (como el videoclip musical o la videocreación) en el cine. De ello se vale la directora, como se observa en su secuencia de arranque, donde la imagen de la protagonista es fragmentada en una sucesión continua de planos cortos. O la primera escena del músico, cuya *microfotografía* impide completar en ese momento la figura en su totalidad. Otro ejemplo sería la secuencia en la peluquería (26), en la que una serie de planos insertos caracterizan al personaje de María de Medeiros. Músico y peluquera son tipos más simbólicos que narrativos, pues mientras el primero responde a una fijación de la propia directora por los músicos callejeros¹⁵, el segundo personaje es la materialización de todas esas mujeres «que buscan algo pequeño, insignificante, una minucia a la que agarrarse y no ver que la vida pasa y está en otro lado, en un lugar por descubrir»¹⁶.

El espectador se va a identificar siempre con el punto de vista visual y narrativo de Ann, gracias a esos primeros planos nada más arrancar la película, acompañados de su voz *en off*, y esta identificación exclusiva con un solo personaje, que aparece en prácticamente todas las secuencias de la película, que lo protagoniza por completo, le da toda su fuerza melodramática. Como en la secuencia 15, cuando el doctor Thompson le comunica la noticia, o en la 22, mientras escribe su lista. Es evidente que la directora se identifica totalmente con la protagonista, a la que sigue secuencia a secuencia ella misma, con la cámara al hombro, hasta que en un momento de máxima identificación autora-cámara-personaje, coloca la cámara en el cuerpo de la propia Sarah Polley (secuencia 16). La distinta cadencia, imágenes a distintas velocidades, la cámara al hombro y subjetiva, completan la identificación con el personaje de Ann justo tras enterarse de que va a morir. Estamos ante un cine del yo, de exaltación de un yo tan romántico como postclásico. Estamos en la primera posición enunciativa, en la que la autora se coloca por completo a la altura de Ann y sus circunstancias, bien mediante una planificación entrecortada y cercana, completamente envolvente, o bien, mediante planos-secuencia rodados, literalmente, encima de ella, como en la secuencia en que se despide de Lee (81).

Hay algunas escenas en las que Ann no aparece: son las relativas a sus *flashbacks* o idealizaciones de futuro, pues no sabemos si se trata de un caso u otro, como sucede en la secuencia 13, en la que Ann está siendo sometida por segunda vez a una ecografía, y el espectador ve unas imágenes de sus hijas felices en un parque. Sea como fuere, seguimos estando en el lugar de Ann. Solo hay dos ocasiones en las que Coixet nos permite ponernos en el lugar de otro personaje, en los que la cámara subjetiva pertenece a otro protagonista: la de su madre viendo en la televisión *Mildred Pierce* (7) y cuando se despide de Lee (81-2). Este, aunque no lo sabe, está viendo por última vez a la mujer de la que se ha enamorado. El espectador asume esa misma mirada de forma absoluta. Ann Pruitt llora amargamente mientras ve esa película. La identificación, la cámara subjetiva en este caso no es tan completa. Este hecho no nos parece anecdótico, pero de ello hablaremos más adelante.

¹⁵ Lo incluyó porque en aquella época se encontraba con artistas callejeros que obtenían música del cristal allí donde fuese. Entrevista con Isabel Coixet el 6 de mayo de 2010 (inéd.).

¹⁶ www.mividasinmi.com.

También, en ciertos momentos, practica la separación abrupta respecto a los personajes. La cámara, y con ella la mirada autoral que ha emergido ahí, se aleja de ellos, colocando objetos que interfieren. Como cuando vemos a Ann con las niñas a través de la ventana del remolque; cuando nos *echa* del coche donde Ann y Lee hacen el amor por primera vez; o cuando Ann *observa* su futura vida sin ella a través de la cortina de la caravana (secuencias 19, 58 y 83, respectivamente). En el primero de los ejemplos, el de la secuencia inspirada en el título del relato de Kincaid, es especialmente evidente cómo, después de los primeros planos, tras la apasionada proximidad de la cámara respecto al cuento que, amorosamente, permite a la madre, narradora, convertir para sus hijas una simple y triste cama de caravana en una balsa en medio del mar rodeada de tiburones, Coixet nos *echa* fuera del habitáculo poco a poco, pero sin remedio. Estamos, efectivamente, en una caravana, vemos las cortinas, la ventana en primer término; lo real se impone: Ann es pobre, vive en la estrechez, y va a morir.

En conclusión, una obra de estas características se puede abordar desde la pasión, es decir, desde la entrega a los personajes (con Coixet manejando siempre la cámara), al colocarse a su altura y en sus circunstancias, con una cámara que los mira y los quiere, en una planificación cercana, envolvente y amorosa. Pero también se puede abordar, y Coixet lo hace, desde el extremo opuesto: con una cámara que los escruta y observa a distancia, como un científico apasionado por el objeto de análisis (muy visible en la segunda parte de la secuencia 0, cuando vemos a Ann en su trabajo).

El encuadre móvil se puede conseguir, básicamente, como consecuencia de los diversos movimientos de cámara (panorámicos, *travellings*...) o a través del uso de la óptica variable o *zoom*. Esta última técnica no es empleada por Coixet pues, al igual que muchos otros directores, parece preferir los efectos, y por tanto los significados, que genera el movimiento físico. Incluso, como hemos comentado, abunda la cámara al hombro dirigida por la propia cineasta.

El movimiento de la cámara puede servir simplemente para hacer avanzar la trama, pero cuando más nos llama la atención, aunque sea de forma inconsciente, es cuando nos integra en la narración. En Coixet, el movimiento de cámara suele estar combinando con el reencuadre constante. Así, ese interés de la directora-cámara por seguir en todo momento los actos de Ann, nos sumerge completamente en el proceso de identificación con la protagonista. En ocasiones, se vale para ello también del teleobjetivo (y su reducida profundidad de campo) y los cambios bruscos de foco. Claros ejemplos de todo ello se pueden observar en la secuencia 13 (cuando le practican la ecografía) y en la 16 (cuando camina por el pasillo asumiendo la noticia de su muerte). En esto, podría considerársele una cineasta muy modernista; interesada en asediar, descomponer el modelo narrativo convencional; empeñada en este sentido en disolver la puesta en escena clásica.

La puesta en escena, término empleado en el teatro para designar los elementos del escenario y su disposición, en el cine se refiere al contenido del fotograma cinematográfico, incluyendo la disposición del acontecimiento profílmico, es decir, de to-

do lo que está delante de la cámara: los accesorios, el vestuario, los escenarios... La puesta en escena se refiere, también y en un sentido más amplio, a lo que percibe el espectador realmente en la pantalla: la composición de la imagen y la naturaleza del movimiento dentro del encuadre, pero también la banda sonora que le llega. La música funciona generalmente a favor de esa ambientación, pero, en ocasiones, como contrapunto de lo que estamos viendo (por ejemplo, en la secuencia 73).

Como elementos de la puesta en escena, la composición de la imagen cinematográfica y el movimiento dentro del encuadre, particularmente el movimiento de los actores, pueden tener también una importante función narrativa. A continuación del cuento de la canoa (secuencia 20), vemos a través de las cortinas ligeramente abiertas al matrimonio en el comedor de la caravana. Estamos ante una típica escena familiar: Ann y Don juntos, una vez han acostado a las niñas. Pero la cámara ahora no se implica directamente en dicha escena, no envuelve a los personajes, no los acaricia, sino que los muestra en la lejanía del plano de conjunto, más marcado aún por las cortinas, un elemento más de esa puesta en escena, que parecen indicarnos todo el tiempo que lo que vemos es una ficción, cual telones de un escenario. De este modo, Coixet mantiene una distancia respecto a Ann y Don, sobre todo respecto a este: irresponsable (acabamos de saber que les dio de cenar a las niñas comida *basura*), bebedor de cerveza (sostiene una durante esta parte de la secuencia) y, sobre todo, hombre insuficiente para Ann. Pero ella no lo rechaza ni reniega de él: lo quiere, aunque no sea suficiente. Para mantenernos a la misma distancia que Ann tiene respecto a Don, Coixet mantiene la cámara lejos, todo lo lejos que el espacio reducido donde viven esos dos seres lo permite, e incluso cuando la conversación entre la pareja parece exigir el habitual uso plano/contraplano, la cámara, más próxima a ambos, sigue marcando distancias por medio de sendos planos de perfil. Así, Coixet acentúa la sensación de desamparo de sus personajes, los somete a una dinámica que no responde a causa-efecto (como en la narrativa clásica), dificultando los procesos de identificación del espectador.

Podemos considerar metáforas de la vida claustrofóbica de Ann esos espacios en los que Ann se mueve: pequeños, sin ventilación, sin ventanas o sin nada que ver a través de estas. Metáfora de una vida que ahora se evidencia vacía de sentido. El televisor, siempre encendido en la caravana, vínculo comunicativo sólido en la sociedad retratada en el filme, ni siquiera sirve como ventana a otra vida pues, como escuchamos en su *voz en off* en el centro comercial (secuencia 41), sabe ya que esa otra vida no es lo que quiere. Por ello, cuando Ann *escapa* para estar sola, para pensar, busca espacios abiertos, como se observa en la secuencia 47, tras haber grabado los mensajes para sus hijas, y llora todo lo que no ha llorado hasta entonces. Hacia el final de la película, el espacio se hace más grande para albergar a Ann, cada vez más enferma y *pequeña*. Véase, sobre todo, su viaje a la cárcel para visitar a su padre, y el final con Lee y Don en el puerto (73 y 81-2, respectivamente). Nótese también cómo la banda sonora se hace menos grave en estos momentos.

De manera que, al regresar a la caravana para yacer en la parte de atrás (83), Ann ha ido ganando la fuerza que necesita. El espacio, a través de esa cortina siempre

presente, no parece ya claustrofóbico, al ganar profundidad de campo por medio del uso de una óptica gran angular, y también espacial, con los actores en distintos planos de actuación tras las cortinas, sobre todo, al introducir su hija mayor la cara a través de las cuentas de colores.

Ann se queja en varios momentos de no haber vivido. Pero además de lo que dice, está lo que no dice: la falta de narratividad con respecto a muchos elementos de su vida, pasada pero también presente, 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. Por ello, cuando toma conciencia, esa voz diegética va ganando seguridad. Por ejemplo, en la secuencia 29, en la que expresa su convicción de que está sola (mientras observa dormir a las niñas y, sobre todo, a Don).

La puesta en escena y la narratividad se complementan en esa secuencia 83, réplica de las escenas 19 y 20, que describíamos antes en relación a la fotografía y al encuadre móvil. Ann ya está muy enferma en la cama, y su vecina, la otra Ann, ocupa su lugar en el espacio familiar. Está tumbada en la cama, mientras la cámara se mueve muy próxima a ella. El contraplano nos ofrece lo que ella ve, un plano de mirada en el que la identificación de la cámara con la posición de la moribunda es total: observa a Don y a la otra Ann a través de las cortinas de cuentas de colores. Entonces, nuestra protagonista cierra los ojos, para dormir o para morir, y desea que esa sea su vida sin ella, desea que toda la ficción (la barca, la vida), se sobreponga a lo real (la cama, la muerte). Pero no estamos ante un film clásico (Martín 2008: 9 y 10). Ello es más que evidente en la secuencia final. Atrapada en la posmodernidad, romántica y fríamente documental a la vez, Coixet nos muestra, sobre todo, mediante suaves movimientos de cámara, a la madre, por fin sonriente, junto a un hombre (¿sustituto del padre en la cárcel, para poder así reconstruir a su vez el núcleo familiar destruido?); o la fantasía esencial, el núcleo del cuento, la escena familiar propiamente dicha, reconstruida gracias a esa otra Ann. Curiosamente, no es esta la última palabra de Ann-Coixet: la última imagen es para Lee, ese amor romántico, no exclusivamente sexual, ahora totalmente confirmado por su declaración de amor.

Las escenas de futuro las ofrece la instancia narradora (sea esta Ann o Isabel), mediante una puesta en escena demasiado brillante y luminosa, con personajes tan excesivamente felices como improbablemente satisfechos y normales, delatando un cierto tono de creación publicitaria. Deseos más o menos inverosímiles, que permiten construir una micro-historia posmoderna. Lo que vemos en pantalla es un futuro idílico, imaginado por la agonizante Ann. Final que no ofrece una clausura simbólica del conflicto narrativo, sino que parece más bien moverse en el terreno de los buenos deseos, como la propia directora nos ha reconocido.

Yo misma no sé si ese epílogo que tiene *Mi vida* [...] realmente ocurre, o si es lo que me gustaría que sucediera con esos personajes a la muerte de ella, que no se ve en pantalla¹⁷.

Se trata de un final aparentemente clásico, una verdad que resuelve todos los enigmas o problemas, pero en el cine contemporáneo, el sentido final depende del contexto de cada interpretación de cada espectador particular. Este final abierto, también denominado simulacro de epifanía, se marca más aún si atendemos al montaje realizado por la propia directora.

El problema de las formas de montaje desarrolladas y privilegiadas en el cine clásico de Hollywood es de la mayor importancia en cualquier consideración sobre los mecanismos textuales del cine y su construcción del significado narrativo. El término *montaje*, como la tarea de empalmar las piezas de la película, ha sido acompañado por el cine clásico con un conjunto altamente específico de reglas, agrupadas bajo la denominación de montaje en continuidad, y su cumplimiento tiene consecuencias importantes para la significación cinematográfica. El conjunto de convenciones tiene como fin último construir, asegurándose de que los cortes sean tan imperceptibles para el espectador como sea posible, la apariencia de un espacio y tiempo narrativos coherentes y sin costuras. Las elipsis invisibles del tiempo y espacio que crea el montaje en continuidad hacen avanzar el argumento (hechos que se narran ordenados cronológicamente), mientras la trama (orden en el que aparecen los acontecimientos narrados en el desarrollo efectivo del argumento) sigue sus pasos hacia la resolución final.

Coixet opta, clarísimamente, por un montaje clásico en el sentido de esencialmente imperceptible, de ahí el uso mayoritario de la técnica al corte de las imágenes, acompañadas en ocasiones por el encabalgamiento del audio (como en la secuencia 46, al grabar los mensajes a sus hijas). En contados momentos emplea encadenados y fundidos para marcar estilísticamente el paso del tiempo (como en la secuencia de la lavandería, 37, en la que Lee observa dormir a Ann). Muy clásica también es, aparentemente al menos, la estructura de apertura y cierre del film por medio de fundidos. En este caso, *Mi vida sin mí* empieza con un fundido desde blanco, y concluye con uno a negro. Pero antes de la secuencia final, cuando Ann cierra los ojos y no sabemos si lo que viene a continuación es un verdadero epílogo o solo los deseos de la moribunda, se realiza otro fundido a blanco. Es decir, desde el punto de vista estilístico y narrativo, no se puede obviar que el *paréntesis* que se abre y cierra con esos dos fundidos inversos deja *fuera* la última secuencia, precisamente, la que configura el final abierto que mencionábamos.

Los posibles significados derivados del montaje dependen, en último lugar (no por importancia), del material rodado que, finalmente, se incluye o no en la película. Más en casos como este, en los que el director (guionista) tiene también la potestad de decidir qué escenas se editan, y cómo. Por ello, como ya hemos comentado, la autocensura que eliminó del montaje final la parte relativa al amante (secuencias 33 y 34)

¹⁷ Entrevista con Isabel Coixet el 6 de mayo de 2010 (inéd.).

está cargada de significaciones. Claro que hubo otras escenas que se *quedaron* en la mesa de edición, o que se montaron en distinto lugar al previsto en la fase de guión, pero mientras que estas lo hicieron por razones de ritmo o duración del metraje, la del encuentro sexual es la única que se quitó por razones ajenas a las de la propia edición. Extraer conclusiones de esta eliminación puede ser complicado, pues habría que valorar hasta qué punto la cineasta era libre para incluirlo, desde el punto de vista económico-productivo, pero también autoral. Intentaremos aportar algo de luz sobre ello antes de exponer nuestras reflexiones finales, reflexionando sobre lo que significa la producción de autor o independiente.

Vemos, pues, que el análisis formal de la película revela que *Mi vida sin mí* puede parecer poco posmoderna a primera vista, en cuanto que tiene poco de ejercicio de retórica y mantiene el principio causal, por el cual unas imágenes deben seguir la lógica de las precedentes y posteriores. Pero combinando una puesta en escena y un nivel lingüístico típicamente posclásicos, con una temática tan propia de la autora como del momento que le toca vivir, resulta una película esencialmente posmoderna, lo que la convierte en una obra especialmente abierta a la interpretación del público.

Lyotard define la condición posmoderna como una creciente incredulidad hacia las grandes metanarrativas del pensamiento occidental. Coixet, sin embargo, presenta una visión paradójica en su tratamiento de esas grandes metanarrativas. Por una parte, es obvio que sigue la tendencia posmoderna. Como vimos en el análisis de la secuencia del cuento de la canoa (19), la cámara primero nos permite sentirnos narradores, como Ann, para luego enseñarnos la cruda realidad. Y frente a esa dura realidad, la ficción (con las cortinas, a modo de telones) parece impotente, parece poca cosa. Se expresa así, en el interior del filme, la función y la eficacia de la ficción (el cuento que Ann les narra a sus hijas), que no pretende mentir, ni ocultar lo real (en este caso, la próxima muerte de Ann), sino hacer de eso real e inevitable, algo soportable y positivo, que pueda dar paso a la vida, a que la historia continúe.

Ahora bien, en Coixet la influencia melodramática y realista es tal que, a pesar de sus elementos posmodernos, no logra escapar de la estructura narrativa convencional. La película cuenta una historia, y la cuenta siguiendo en parte los cánones del melodrama clásico hollywoodiense, en parte del denominado Realismo Sucio literario¹⁸. Los personajes centrales pertenecen a lo que se conoce como *white trash* (basura blanca), pero Coixet nos cuenta la historia de Ann desde que descubre, paradójicamente, cómo quiere vivir lo que le queda de vida cuando le anuncian su muerte inminente. Nos retrata, así, a una mujer que se plantea quién es, qué desea, cómo lo desea, aunque sabe que apenas le queda tiempo ya para darle la vuelta a su existencia. Y, de

¹⁸ Raymond Carver fue una de sus principales figuras. Plasmó en sus escritos que el *American dream* solo estaba al alcance de un sector muy minoritario de la sociedad, muy lejos de los trabajadores frustrados o en paro, fuera del sistema, económica y moralmente derrotados; incomunicados, con mala suerte, adictos, que solo ven la televisión y persiguen un objetivo que no podrán lograr, o sin sueños siquiera. Y lo saben, pero se muestran resignados, sumisos... Sus historias, además, no terminan, en el sentido clásico. Es como si el autor entrase en los hogares en un momento determinado, tomase instantáneas, y después la historia continuase, ya sin testigos.

paso, nos permite asomarnos a la vida de esas otras mujeres (esencialmente) a las que parece que ya no les quedan sueños, que viven con sus propias adicciones (los dramas clásicos, la comida, la música de los 80, la cirugía estética...).

Pero *Mi vida sin mí* no es un melodrama al uso, aunque su temática podría incluirse en este género. No lo es porque Coixet ahorra al espectador agonías y escenas de decadencia física. Fue *fácil* hacerlo así, porque la protagonista es una mujer joven a quien la enfermedad le afecta muy rápidamente. Pero además era lo que buscaba la directora, por lo que huyó de situaciones lacrimógenas (de ahí que no aparezca, por ejemplo, la lista de lo que desea para su entierro). Nos sorprende además, en los momentos más inesperados, con un tono tragicomédico, posiblemente con la intención de permitirle al espectador cierta catarsis, como cuando Ann, enfadada con el mundo, le *escupe* a Laurie todas sus frustraciones y esta le pide que no le diga qué régimen está haciendo, o la secuencia con el doctor, que acaba de comunicarle la trágica noticia, y le pregunta si quiere un café, un whisky, y ella acaba pidiéndole un caramelo. Pero, sobre todo, la secuencia en el supermercado (62). En esta, de pronto los personajes rompen los códigos, y empiezan a bailar una coreografía. Esta irrupción de un género como el musical en mitad de un profundo melodrama, desafía las formas cinematográficas convencionales, y frustra, de alguna forma, nuestra suspensión de la credulidad, base del milagro ficcional cinematográfico. Parece decirnos: ojo, es en apariencia una película convencional, una ficción realista, pero, de pronto, nos niega la satisfacción y el privilegio de ser un mirón, un *voyeurista* en el sentido clásico (Kaplan 1998: 310).

El uso de roles genéricos aparentemente antagónicos (la mezcla del melodrama junto a un fragmento musical) nos encuadra directamente en el ámbito del cine más canónicamente posmoderno, si es que esto existe. Pero la transgresión genérica en la película, en un mundo cinematográfico que ha dejado de tener géneros claramente definidos como el drama o la comedia, no es el único rasgo típicamente posmoderno. Resulta evidente que el posmodernismo está ayudando a generar una nueva cultura global. Y en ella, la intertextualidad ha adquirido un interés especial, pues tiene un vasto radio de acción debido al crecimiento y multiplicación de la cadena textual (los textos se entrecruzan, se modifican, se enriquecen, se vuelven múltiples e inalcanzables gracias a las nuevas tecnologías, pero también al uso que de ellas hacemos). Coixet pertenece a esta generación, abierta a entender, interpretar y, sobre todo, apreciar la intertextualidad. Esta forma de intertextualidad es particularmente autoconsciente, pues atribuye a la audiencia la experiencia necesaria para dotar de sentido tales alusiones y le ofrece el placer del reconocimiento. Con Coixet, abundan las referencias intermediales, como es el caso de la música (ejemplo, *Senza fine*, de Gino Paoli, o *Try your wings*, de Blossom Dearie), de la literatura (*Middlemarch*, de George Eliot), o del propio cine (*Mildred Pierce*)... que comentan la película y refuerzan sus contenidos (Maurer Queipo 2007: 262).

La intertextualidad no solo está en lo que las imágenes nos muestran. A través de algunos personajes, Coixet insiste. Por ejemplo, se vale del personaje de Lee para mostrar su admiración profunda por John Berger, escritor británico y a la vez amigo.

Su novela *Hacia la boda* aparece en el guión y en la película (secuencia 71.a), aunque el fragmento escogido en uno y otra es diferente. El descrito en el guión, sobre el deseo sexual entre los dos protagonistas, se transforma en la película en un fragmento que pudiera condensar, si así lo desease ella, la historia de Ann: una mujer enferma, a la que le dan medicinas que le sientan mal, pero que retrasan su muerte. Al respecto, Coixet nos comentó que el primer fragmento es su preferido de esta novela, mientras que el que finalmente se incluyó, encajaba más con la personalidad y la historia de Ann.

Además, la autorreferencia es constante. Sobre todo con *Cosas que nunca te dije*: los nombres de algunos protagonistas, el sonido del agua y la lluvia, el grabar mensajes, la lavandería como punto de encuentro, etcétera. Coixet se repite, definiendo su estilo, también con rasgos como la *voz en off*, con la que comienza muchas de sus obras: *Viaje al corazón de la tortura* (2003), *Bastille* (cortometraje dentro de *París, je t'aime*, de 2006), *La insostenible levedad del carrito de la compra* (*Hay motivo*, trabajo colectivo de 2004) o *Cartas a Nora* (dentro de la obra colectiva *Invisibles*, 2007), e incluso su último y más diferente trabajo, *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009). Partiendo de este marco crítico, deberíamos preguntarnos si el uso de *Mildred Pierce* en este filme es un ejemplo de pastiche posmoderno. En nuestra opinión, así es en parte. Coixet toma prestada una tradición cinematográfica, y la incorpora en una película que poco tiene que ver con ella en apariencia pues, como acabamos de describir, *Mi vida...* no es un melodrama al uso, mientras *Mildred Pierce* es uno de los más célebres de la época canónica del cine clásico de Hollywood. Pero el rechazo de la protagonista a que su madre les cuente la historia del melodrama a sus hijas, deja claro que el *alter ego* fílmico de Coixet (o la propia directora) no acepta las mismas reglas o convenciones que su madre (secuencias 7 y 42). Esto convierte este caso de intertextualidad en algo diferente a los otros ejemplos del filme, en los que siempre se cita para valorar. Hablaremos de ello un poco más adelante.

Producción independiente y española

La poética cinematográfica de Coixet se caracteriza por la reiteración en el tratamiento de determinados temas y por el uso de unas formas que se derivan de una manera muy peculiar de ver y vivir el cine. Coixet negocia entre un cine personal, de autor, y un concepto de arte comprometido. Cine de compromiso no en el sentido convencionalmente aceptado (paro, malos tratos, drogas...), sino que tematiza los problemas de la vida cotidiana: la soledad, la muerte, la comunicación e incomunicación en los tiempos de dominación tecnológica y de los medios de comunicación (Maurer Queipo 2007: 251). En cuanto a la reiteración de temas en sus películas, destaca el amor, siempre tratado con gran delicadeza y profundidad, como un complejo proceso mental-espiritual-sexual. En el cine de esta directora, el maniqueísmo nunca se articula entre buenos y malos, sino entre los que aman y los que sufren. En algunas películas (*La vida secreta de las palabras*, 2005) los que sufren tienen más peso que los que aman, en otras (*Elegy*, 2008), la relación de fuerzas se invierte para demostrar

que el amor también esconde sufrimiento (Quintana 2009: 34). En *Mi vida sin mí* vemos a los personajes sufriendo y amando de forma más equilibrada que en el resto de su filmografía. Otro deseo, menor, pero presente en este título y en tantos otros de la cineasta, es construir un mundo a partir de las lecturas, las canciones y las películas que le gustan. Referentes a los que sigue fiel título tras título, haciendo que su aparente cosmopolitismo posmoderno encierre un pequeño mundo personal y reconocible. Todo ello hace que, sin discusión, se acepte su cinematografía como algo muy personal, un cine de autor, refrendado además por una producción independiente en el caso que nos ocupa.

Coixet rodó *Cosas que nunca te dije* (1996) en un pueblo de Oregón. La directora decidió rodar en Estados Unidos mientras escribía el guión. Pero es que, además, encontró a una serie de actores con trayectoria en el cine norteamericano independiente (el caso más emblemático, Lili Taylor, que ha trabajado con Emir Kusturika en *Arizona Dream*, o con Martín Scorsese en *Uno de los nuestros*), dispuestos a trabajar muy duro (el rodaje apenas dura cuatro semanas) por una cantidad simbólica y un porcentaje de las futuras ventas. La película, hecha con muy poco dinero, invertido personalmente¹⁹, clausuró el Festival Cine Independiente de Los Ángeles. No llegó a Sundance, la meta para cualquier producción *indie*, porque ese año Lili Taylor tenía tres películas compitiendo en él. Desde entonces, son muchos los críticos que consideran la forma de hacer de esta directora como prototípica de lo que se supone que el cine independiente representa, pese a que la industria llamó varias veces a su puerta (Camí-Vela 2001: 61-3).

Aunque en *Mi vida sin mí* la producción no fue tan crítica, Coixet volvió a repetir con, entre otros, actores/actrices de reconocida solvencia y vinculación con esa manera de hacer que se denomina independiente. Y no fue tan crítica porque, en esta ocasión, detrás había una productora importante: El Deseo, de Pedro y Agustín Almodóvar.

¿Puede calificarse como independiente y española una película producida por El Deseo además de por una colaboradora, necesaria, la canadiense Milestone Productions? La primera parte de la pregunta se responde relativamente con facilidad atendiendo a los protagonistas. La respuesta es sí.

Después de que *Matador* (1986) alcanzase fama nacional e internacional, Pedro Almodóvar fundó con su hermano su propia empresa de producción. Se deshizo de la dependencia económica, pero sobre todo, de la dependencia artística de las instituciones cinematográficas con la intención de ser «padre único de sus hijos fílmicos» (Maurer Queipo 2008: 135-6). El Deseo apoya los proyectos ajenos como fueron concebidos por sus autores, más en este caso, en el que Esther García era una acérrima

¹⁹ «Conseguimos hacer la película gracias al dinero que ganamos en publicidad en Eddie Saeta. Nadie nos dio un centavo para producirla», comentó Coixet durante la mesa redonda en la que participó en el II Encuentro Internacional de CIMA, el pasado mayo, e insistió en que fue la peor experiencia posible. «No recomiendo arriesgar el dinero propio; bastantes frentes tienes que atender ya como directora.»»

defensora de la adaptación de Coixet (recordemos que interpreta el papel de la esteticista).

Toda esa libertad creativa y organizativa la reconoció Coixet: «Los hermanos Almodóvar me han dejado hacer lo que he querido; si algo va mal, será sólo responsabilidad mía» (Cendrós 2002).

Por ello, *Mi vida sin mí* fue producida tal y como la concibió la directora: producción económica, con pocas semanas de rodaje (siete) y un elenco reducido pero solvente. Sarah Polley es, probablemente, el mejor ejemplo: actriz canadiense (Toronto, 1979) con la experiencia de haber trabajado para cineastas como Atom Egoyan, David Cronenberg, Michael Winterbottom o Hal Hartley. Pero el resto del reparto incluye otros nombres de curiosa y a la vez llamativa trayectoria. La arrasadora carrera musical de Deborah Harry, *Blondie*, ha quitado protagonismo a su también extensa carrera de actriz. Pero la madre de Ann, gris, amarga y solitaria, es uno de los grandes papeles de esta película. O la peluquera, de mano de la polifacética María de Medeiros. O la enfermera vecina de Ann (Ann, a su vez), que necesitaba de una actriz «que en apenas unas secuencias se ganara al público y a la propia Ann/Sarah Polley»²⁰. La interpreta la actriz española Leonor Watling, que dispone igualmente de una notable carrera. Recordemos, además, que Coixet esperaba poder contar con otro grande de la escena independiente (reconocido, sobre todo, por sus trabajos con John Cassavetes): Seymour Cassel.

Con respecto a si puede o no calificarse como cine español *Mi vida sin mí*, las respuestas no son tan sencillas por varios motivos. El cine contemporáneo posmoderno hunde sus raíces en los cambios producidos desde la segunda posguerra mundial; principalmente, en la progresiva homogeneización de las masas, que comienza a configurarse a finales de los años 50 cuando los medios audiovisuales de contemplación hogareña (es decir, la televisión), irrumpen con gran fuerza en la vida social y producen sobre ella una serie de alteraciones decisivas. Esta cohesión ha llegado a tal punto que, en la actualidad, en países muy distintos se producen manifestaciones sociales similares, ante las que los públicos responden de maneras parecidas, con el resultado de que grupos humanos muy amplios y diferentes hablan, piensan, visten, comen y actúan de igual forma. Ello hace que debamos considerar dentro de la valoración de este mundo contemporáneo la oposición entre las tendencias nacionales y el universalismo totalizador. Y esto es, en el cine, quizá más visible hoy que nunca. Así, el hecho de que el título de este artículo incluya el término «español» es relativamente poco recurrente. Las respuestas en el mundo occidental y globalizado son comunes, en gran medida, de un país a otro.

Además, no es fácil definir la nacionalidad de un filme, ya sea con criterios puramente industriales (producción, distribución y exhibición), o tratando de hacerlo con respecto a la realidad nacional (o sea, el contexto socio-cultural) a la que pertenece. En el caso del cine español, significaría que una película de nacionalidad española

²⁰

www.mividasinmi.com.

sería la que tratara elementos propios de la cultura española. Pero, ¿cómo se define la cultura española? En principio, Coixet rueda en un país que no es España, con un elenco extranjero, extraño además para la mayoría del público nacional, en inglés, con capital canadiense, técnicos internacionales... Un defensor de la cultura-cine nacional (véase española o catalana, pues ahí también podríamos entrar) puede considerar negativo que una española-catalana ruede en inglés y fuera de su país²¹. Para otros, sin embargo, podría ser una inteligente manera de posicionarse en el mercado más fuerte, de internacionalizar el cine español (Camí-Vela 2008: 280). Coixet rechaza ambas posturas, ofreciendo una explicación de índole personal: «Si me preocupara la promoción o la distribución, haría películas comerciales cuando me las ofrecen, como cuando me propusieron *In Her Shoes*». Por otra parte, reconoce, la desventaja es evidente: «El coñazo de que todo el mundo me lo pregunte en este país»²².

Así las cosas, la directora se posiciona clarísimamente a favor de no limitarse por un idioma o una localización. Además «rodar en inglés tiene más sentido para el tipo de pelis que a mí me gusta hacer» (Camí-Vela 2008: 181). E insiste en que una historia de una chica que vive con sus hijas y su marido en una caravana en el jardín de la madre, «no podría darse en España, donde el vínculo familiar es más importante» (Camí-Vela 2001: 63). Aquí no hubiera logrado, cree ella, transmitir ese desarraigo en las familias, el aislamiento con el que se vive en esos suburbios donde la gente no se conoce. «Cada historia tiene su hábitat, su paisaje. Vancouver es un sitio frío e inhóspito, pero muy bello», e insiste que, aunque ama a su país, «a través del cine no expreso tal o cual idioma o país, sino a mí misma»²³. En ese sentido, recalca, no tener ningún sentido localista.

Si nos fijamos en quién ha elaborado la película (económicamente, pero también técnica y artísticamente), el problema de catalogar *Mi vida sin mí* como película española, no se simplifica. Las coproducciones, entendidas en su estricto y legal sentido como la colaboración de capitales y medios técnicos y profesionales para la realización de un film, no pasan de ser un asunto de economía cinematográfica. Con frecuencia, son la vía más eficaz para oponerse al dominio estadounidense en los mercados europeos (Palacio 2010: 1-2). Pero es evidente que esto no implica especialmente al espectador. Si una película es aceptada por el *establishment* y por el público como parte de su identidad, nada importa su nacionalidad oficial o estatuto productivo. Y viceversa. El ejemplo más evidente serían los *westerns* de los años 60, rodados en Almería, que nunca se han concebido como algo «nuestro».

Porque no olvidamos que el mercado es una cosa y la gente otra, debemos diferenciar tres tipos de coproducciones en el cine contemporáneo. En primer lugar estarían las coproducciones estrictamente económicas: dos o más empresas unen sus re-

²¹ Solo en ficción, ha rodado en este idioma *Things I Never Told You* (*Cosas que nunca te dije*, 1996), *My Life Without Me* (*Mi vida sin mí*, 2003), *The Secret Life of Words* (*La vida secreta de las palabras*, 2005), *Elegy* (2008) y su último largometraje, *Mapa de los sonidos de Tokio*.

²² Entrevista con Isabel Coixet el 6 de mayo de 2010 (inéd.).

²³ *Ibid.*

cursos financieros para así conseguir una mejor posición en los mercados internacionales. Aunque haya algún intercambio de personal en la producción, sigue predominando una mirada *nacional*. En segundo lugar hallamos las coproducciones que intentan borrar las huellas del punto de vista nacional en su búsqueda de un estilo internacional, casi siempre estadounidense. Por último, estarían las coproducciones que vocacionalmente se colocan o bien en el territorio de los apátridas o bien reflejan el carácter multicultural e híbrido que posee el mundo actual. Una coproducción de este tipo, que se viene denominando multicultural, no puede limitarse a un acuerdo económico entre socios; tiene que reflejar la ambivalencia en la construcción de la identidad colectiva, tiene que romper los estereotipos *oficiales*.

Creemos que *Mi vida...* estaría dentro de este último grupo, en el cual es imprescindible la articulación de voces diversas, algo que en ocasiones lleva a unos textos fílmicos multilingües. Mas no debemos pensar únicamente en el uso de diversas lenguas sino, sobre todo, en los cambios mentales y de sensibilidad que el multilingüismo exige. Por ejemplo, que en estas coproducciones se recogen aspectos que antes eran considerados ajenos a una identidad nacional, pero hoy producen una identificación colectiva de la gente al margen de algún discurso original perdido.

Dicho todo esto, solo cabe entender que en la intencionalidad de los autores se esconde gran parte de la respuesta. Si no toda. Ciertamente es que en *Mi vida...* faltan actores con los que identificarse «nacionalmente» (actores estrella nacionales e internacionales), o contextos o códigos (inter)nacionales para poder descubrir referencias intermediales (que tanto abundan en su obra). Pero quizá no sea anecdótico el siguiente guiño de la directora a sus compatriotas: Don viste una camiseta con el lema *España* (secuencia 44).

Atendiendo a esas intenciones, y en caso de que podamos presumir de haberlas entendido, no podemos decir que *Mi vida sin mí* sea una película española, pero tampoco que no lo sea. Podemos considerar que Coixet pertenece a una generación educada en la aceptación de diferentes estilos. La apertura a otras culturas y el intercambio consiguiente ha propiciado su transculturización. La directora catalana demuestra una cualidad, la de conocer y comprender sociedades que no son las suyas, con una gran capacidad analítica (Estados Unidos, Canadá, pero también Tokio, los Balcanes, París...), y con relativo éxito de público y crítica. Coixet es global, como la misma posmodernidad de la que bebe su trabajo. Es una *chica MTV*, y no tiene unas características localistas, ni pretende además tenerlas. Quizá por ello, y como forma de reafirmarse, su protagonista *pasa* de leer novelas de Barbara Cartland, una de las escritoras más exitosas de la denominada literatura de romance o rosa (en el guión), a escuchar en su *audiobook* cintas para el aprendizaje de idiomas (en la película).²⁴

²⁴ Secuencias 0, 4, 21 en el guión, pero también la 28 en la película, sustituyendo la canción *Someone's rocking my dreamboat*, de los Inkspots, en la radio, según figuraba en el guión.

Por todo ello, debemos aclarar que centrarnos en la situación española tiene más que ver, en realidad, con que nos interesa una renovación en la dirección cinematográfica española que se produce, fundamentalmente, a partir de los 90, que con el hecho en sí de un cine nacional, con características localistas.

La tradición minifundista de la industria cinematográfica española, donde el director del film es considerado auténtico motor del proyecto, sigue manteniéndose en estos años, pero los cambios que acompañan este período son radicales. Las carteleras españolas, copadas hasta 1990 por directores establecidos, comienzan a ceder sus espacios en beneficio de nuevos realizadores. Cada año se dan a conocer aproximadamente una docena de directores noveles (Rodríguez Merchán & Fernández Hoya 2008: 23 y 32-3). Esa joven generación, entre otros rasgos, acepta la dimensión económica del cine como un reto, no como una contradicción del estatus de autor (Herdero 2007: 17-8), y se plantea, mayoritariamente, crear sus propios discursos desde la imagen. La gran remesa de realizadores que surge en estos años es la primera generación que ha crecido con televisores en sus hogares, de manera que comparten un bagaje cultural sobre lenguajes audiovisuales con los espectadores más jóvenes. Las narraciones de los directores noveles se apartan de los cánones académicos y utilizan el mestizaje de códigos: los videoclips, el cómic o la realidad virtual. Es posible que dichos aspectos les estimulen a enfrentar sus historias desde la realidad actual, que parece haberse convertido en el núcleo temático de nuestro cine. Presentan una universalidad en los tratamientos, incluso a veces cierto desarraigo espacio-temporal, quizá debido al proceso de globalización que nos absorbe (Herdero 2007: 12-3).

Y de todos los cambios producidos en estos años, uno que destaca por encima de todos para el objeto de este artículo: la considerable incorporación de las mujeres a la dirección cinematográfica desde los 90.

Cine dirigido por mujeres en España

Si se repasa la Historia del Cine para ver la colaboración de la mujer en el área de la dirección cinematográfica, el caso español se caracteriza por la práctica ausencia de mujeres hasta 1988 (apenas una decena) y por un visible aumento, por encima de la treintena, durante la década de los 90²⁵ (Camí-Vela 2001: 13 y ss. y Cruzado Ro-

²⁵ Hasta 1988: Rosario Pi, Helena Cortesina, Ana Mariscal, Margarita Aleixandre, Josefina Molina, Pilar Miró, Cecilia Bartolomé, Isabel Mulá, Virginia Nunes y Pilar Távora. En 1988, aparecen Cristina Andreu, Isabel Coixet y Ana Díez. De 1990 a 1995, debutan ocho más: Rosa Vergés, Chus Gutiérrez, Ana Belén, Maite Ruiz de Austri, Gracia Querejeta, Mirentxu Purroy, Arantxa Lazcano y Cristina Esteban. Es, sin embargo, en los últimos cinco años de la década cuando el número aumenta visiblemente hasta alcanzar un total de veintitrés nuevas directoras: María Miró, Marta Balletbó-Coll, Ana Simón Cerezo, Azucena Rodríguez, Iciar Bollain, María Ripoll, Isabel Gardela, Judith Colell, Teresa de Pelegrí, Núria Olivé-Bellés, Mar Targarona, Dunia Ayuso, Mireia Ros, Eva Lesmes, Mónica Laguna, Yolanda García Serrano, Manane Rodríguez, Dolores Payás, Eugenia Kléber, Pilar Sueiro, Patricia Ferreira, Helena Taberna y Laura Mañá.

dríguez 2006: pp. 170 y ss.). Se habla por ello de *boom* de nuevas realizadoras, de cuyas causas, pero también consecuencias, aún no se ha dicho la última palabra.

La hipótesis de si estas cineastas conforman o no una generación es un tema controvertido. Está bastante bien descrito por Camí-Vela, y los matices que surgen en uno y otro sentido se perciben muy bien a través de las respuestas que las propias directoras le dan a la estudiosa en la segunda parte del libro *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*. Hay coincidencias, rasgos que nos permiten hablar de grupo de realizadoras en cuanto que son diferentes de los de sus colegas varones, aun cuando no se pueda circunscribir a todas las autoras, por propio deseo expreso, a una generación femenina de directoras.

Si se puede hablar de generación de directoras noveles, no se puede hablar de una generación joven, pues la mayoría debuta con más de 40 años (Camí-Vela 2001: 17). Como promedio, la generación de los 90, sin atender al sexo, debuta con 32 años (Rodríguez Merchán & Fernández Hoya 2008: 31). Es presumible que, si la mayoría de las mujeres (once frente a cinco) debuta con más de 40 años, los hombres lo hacen con bastantes menos de 30. Es decir, que la edad media para iniciarse en la profesión es menor en los varones que en las mujeres.

La formación académica en escuelas oficiales de cine en España, una de las tres vías tradicionales de acceso a la profesión para los varones, es apenas inexistente en el caso de las féminas. Algunas, sin embargo, sí reciben formación específica (sobre todo a través de talleres y seminarios de preparación profesional de distinto origen, otras a través de la licenciatura de Ciencias de la Información o Imagen, y unas pocas, con estudios de cine fuera de España, fundamentalmente en Estados Unidos y México). El resto, como el caso de Isabel Coixet, ha estudiado carreras universitarias diferentes, o no ha terminado los estudios (Camí-Vela 2001: 24). Así pues, el desempeño de diversos trabajos dentro de la industria cinematográfica ha sido más decisivo para la formación de las nuevas directoras que los estudios. Casi todas han comenzado realizando alguna labor como ayudante de dirección, meritoria, auxiliar, *script*, directora de *casting*, etc., con algún director reconocido (mayoritariamente hombre) antes de ponerse detrás de la cámara. (Camí-Vela 2001: 16). Otro lugar común es el de provenir de otras áreas de la actividad artística (sobre todo, la de la interpretación cinematográfica o teatral, o la música) y audiovisual, relacionada sobre todo con el terreno del vídeo industrial y el videoclip musical, y la publicidad. Es el caso de Coixet, que tiene su propia productora publicitaria (Miss Wasabi).

Para poder llevar a cabo sus proyectos, e iniciarse en la pequeña industria cinematográfica española, la mayoría de las directoras debutantes de los años 90 solicitan las subvenciones gubernamentales para óperas primas (es decir, las tres primeras películas). En esto, no se distinguen en nada de sus colegas varones. Pero si el sistema de subvenciones facilita la entrada en la profesión en general, no explica el singular fenómeno de que en la última década se haya triplicado el número de mujeres cineastas, ya que no existe una especial para las realizadoras. Algunas, piensan incluso que

las grandes subvenciones no se las dan a ellas, si no a su colegas masculinos. Manane Rodríguez (Camí-Vela 2001: 149) lo explica así:

Las producciones que hemos abordado (al menos las primeras) no son proyectos demasiado caros. Nos dan menos tiempo, nos dan menos metros... Mi primera película está rodada en súper 16mm. *Hola, ¿estás sola?* de Iciar Bollaín también; y también *Sublet* de Chus Gutiérrez²⁶. En general, los grandes presupuestos no nos lo dan a nosotras. También tenemos la suerte de que las historias que proponemos no lo requieren, pero todas queremos algunas semanitas más, un poco más de metros...

El término *generación* es cuestionable en tanto que no poseen una ideología común, ni siquiera un sentimiento afín en cuanto al propósito social del cine, si es que lo tiene. Tampoco se inscriben como grupo dentro de ninguna propuesta reivindicativa feminista o lesbica. O sea, no es un movimiento de naturaleza pragmática o teórica; no es una generación reivindicativa de carácter estético o narrativo, ni poseen un diario cinematográfico común. Ni siquiera desean, la mayoría, ser etiquetadas bajo una designación común, inclusive aquella de *cine de mujer*. Salvo muy pocas excepciones (que tal vez no casualmente, se encuentran entre las directoras menos jóvenes: Távora, Payás o Azucena Rodríguez), hay un rechazo tajante y explícito no solo a que su obra se asocie con el pensamiento feminista, sino también a que simplemente se defina como femenina (Camí-Vela 2001: 133).

El hecho de que las autoras reivindiquen, en palabras de Rosa Vergés, el derecho a eliminar de la serie adjetiva la coordenada de género, da origen a la paradoja de que mientras que se habla de cine vasco o gallego, categorías que en ningún caso se consideran reductivas, la clasificación de femenino se interpreta como reclusión en un *gueto*. Los esfuerzos parafílmicos de las directoras (entrevistas, conferencias, mesas redondas, y hasta ensayos) podrían verse como una estrategia de supervivencia para evitar la automarginación, con la finalidad de que su discurso se inserte en el sistema hegemónico, pero también es una actitud política. El fenómeno es contrastable: esto no ocurría en la generación anterior, donde existía una conciencia reivindicativa de lo femenino.

En cuanto a las temáticas que interesan a las directoras, sería ímprobo relacionarlas todas, porque sus trabajos expresan universos propios y porque, además, como resulta obvio, los filmes tratan normalmente más de una a la vez. Queremos destacar, pese a ello, que la familia es un fuerte núcleo dramático. Sagas históricas, aproximación a la historia entendida como historia familiar, la familia como reencuentro del pasado o como descubrimiento y aventura, son algunas de las formas de esa presencia. Pero también abundan las búsquedas paterno/maternas y la familia como lugar de conflicto fraternal (Monterde 2007: 37). Paradójicamente, la maternidad, un tema dominante en el cine de autoría masculina de los 90, se encuentra prácticamente ausente en este corpus fílmico femenino. Y por lo general, cuando se habla de ella, la experiencia de ser madre es vivida como impedimento para la realización laboral (*Insomnio*, de Chus Gutiérrez, 1998), sexual (*Me llamo Sara*, de Dolores Payás, 1999, o

²⁶ *Hola, ¿estás sola?* se produjo en 1995, y *Sublet*, en 1992.

Puede ser divertido, de Azucena Rodríguez, 1995) y sentimental (*Cuando vuelvas a mi lado*, de Gracia Querejeta, 1999) de la mujer. O incluso de todo ello a la vez (en *Mi vida sin mí* siempre subyace la cuestión de una maternidad prematura) (Zecchi 2004: 330). Es muy abundante asimismo la producción que enfoca la representación de mujeres que tienen una conflictiva relación intercultural en España, evidenciando las posibles conexiones entre diferentes culturas y relaciones de género problemáticas (Feenstra & Hermans 2008a: 22, y Varela-Zapata: 77 y ss.). La dignidad personal, la necesidad de liberarse de los vínculos y de los tabúes patriarcales y la solidaridad femenina son los presupuestos de las acciones de ese nuevo universo femenino, que llega a superar las barreras de clase, de raza, y de edad.

En conclusión, las mujeres retratadas por las nuevas realizadoras crean un complejo universo femenino cuyo denominador común es, en suma, la búsqueda y la afirmación de una identidad propia, desde un sistema epistemológico femenino. Sin embargo, como vimos, las directoras no tienen conciencia (o no lo quieren reconocer) de contribuir al imaginario fílmico con una nueva mirada femenina (y por tanto, diferente). Como mucho, admiten, según palabras de Helena Taberna, que «el cambio de sexo detrás de la cámara provoca cambios» (Camí Vela 2001: 170).

Así pues, si los trabajos de estas realizadoras son ginecocéntricos y solidarios con la causa femenina, pero sus autoras niegan tener intenciones feministas, podemos hablar de cierta contradicción o paradoja que, para más señas, no se produce en casos esporádicos; es, probablemente, una de las características dominantes del cine femenino contemporáneo español (Zecchi 2004: 338).

La dirección por parte de una mujer, sobre todo cuando esta controla ampliamente todo el proceso de creación, es lo que nos atrajo especialmente de *Mi vida sin mí*. Porque no perdemos de vista que, pese a la renovación generacional en el cine español de la que acabamos de hablar, detrás de la cámara sigue habiendo actualmente pocas mujeres, y en condiciones generalmente diferentes a las de los hombres.

Uno de los estudios que resultan más clarificadores respecto al estado de la cuestión es el informe *La situación de las mujeres y los hombres en el audiovisual español: estudio sociológico y legislativo*, realizado por el Instituto de la Mujer y coordinado por la profesora Fátima Arranz. Destaca, entre otros temas, que la representación de la mujer en los medios audiovisuales, y en el cine en particular, sigue siendo esencialmente estereotipada. Unos arquetipos, los *femeninos*, que, a lo largo de la historia, han evolucionado aportando matices a la eterna dicotomía Eva/Virgen, o lo que es lo mismo: lo carnal frente a lo espiritual; vida frente a sacrificio; sexo frente a maternidad; pérdida frente a rendición; salvajismo frente a domesticidad; egoísmo frente a abnegación, etcétera. Las primeras *cualidades* se encuentran en los personajes asociales, sin pulir, generalmente fuera de la órbita de la familia, mientras que las segundas son asignadas a personajes que han entendido su papel y su función y que son tratados positivamente. El mensaje dominante, aquel que se emite en horas de máxima audiencia o con las más impresionantes campañas promocionales, refuerza esta dicotomía arquetípica. En la mayoría de los casos, los deseos de la mujer, sus aspira-

ciones o ambiciones (sexuales, sociales, políticas, económicas, profesionales, amorosas, maternas, etc.) siguen entendiéndose y difundiéndose como algo negativo que no aporta nada ni a la sociedad ni al personaje en cuestión. En contraposición, el varón en los medios audiovisuales sigue conceptualizado como héroe-modelo, movido normalmente por justificados y altos motivos sociales, económicos, políticos, sexuales, etcétera. Es más fácil volver a colocar iconográfica y dramáticamente en el relato audiovisual a la mujer en *su sitio*, que replantearse universalmente temas tan importantes como las carencias afectivas. Ese *sitio* fue establecido por la ley patriarcal para la mujer y no viene representado solo por el espacio doméstico, sino por el que asegura el equilibrio de los demás (padres, hijos, marido, amigos, etcétera), y del que se la considera totalmente responsable. Se presenta con franca insistencia como natural todo el compendio de atribuciones culturales que el patriarcado ha asociado al hecho de ser mujer.

Ello tiene que ver, dice el informe, con que, tanto mujeres como hombres (aunque estos un 10% más) tienden a hacer protagonistas de sus películas a personajes de su propio sexo. Por tanto, si los directores varones son más, los protagonistas masculinos también. Pero no solo es que haya más papeles para figuras masculinas; importa también, y mucho, cómo son esos papeles cuando se establecen para uno y otro géneros. Por ejemplo, en películas «de hombres», solo el 38% de los personajes femeninos toman alguna decisión o resuelven algo relacionado con su propia vida o la trama. En las «de mujeres» es el 92%. Si de esas iniciativas o decisiones eliminamos todas las que tienen que ver con el terreno erótico-amoroso, el porcentaje cae hasta un 14% y un 80% respectivamente. Además, los personajes femeninos en las películas dirigidas por varones no tienen trato entre sí, no se hablan ni interactúan y/o solo aparecen en relación con los personajes masculinos (en un 62% de los casos). En las películas dirigidas por mujeres, el 77% de los personajes femeninos se relacionan con otras mujeres (madres, amigas, hermanas, hijas...). Las parejas interesan más que las familias a ambos sexos. Sin embargo, en una cuarta parte de las películas realizadas por varones, aparecen parejas que viven una situación degradada y degradante que se muestra con humor y que es asumida por los personajes.

Por tanto, de este estudio se desprende que la falta de mujeres en los puestos claves de la producción cinematográfica no solo es injusta, sino que acarrea graves consecuencias sociales, pues distorsiona la representación de la realidad. Si como se indica en dicho estudio, las películas que vemos mayoritariamente están protagonizadas por varones, con sus gustos, sus costumbres, intereses, dudas, debilidades y un largo etcétera, son estos valores los que se hacen presentes en el espacio público, los que adquieren relevancia. Si además tenemos en cuenta que lo que no se ve, no existe, la no visibilidad condena a la desaparición y el silencio. Y si se sabe que existe, pero no se ve, se deduce que carece de importancia.

Esto da alas a las teóricas y cineastas que siguen reclamando la necesidad de hacer un cine feminista y no solo, aunque ni siquiera se acepte la etiqueta, cine de mujer. Estas aceptan que el cine actual realizado por mujeres es fundamentalmente ginecocéntrico, su discurso fílmico aborda cuestiones que atañen principalmente a la exis-

tencia femenina y a la experiencia de ser mujer, y deconstruye a menudo clichés y tópicos de la representación femenina que han sido naturalizados por la mirada del hombre. En las pantallas empiezan a florecer figuras de mujeres y temáticas femeninas nunca antes exploradas: su versión de lo privado (la sexualidad femenina, los deseos, el lugar de la mujer en la familia, la maternidad, su percepción de la violencia sexual) y también su versión de la historia (pasada y presente: desde la memoria de la dictadura al terrorismo, desde el colonialismo a la inmigración). Sin embargo, a pesar de esta apariencia tan prometedora, aseguran que en realidad el *status quo falocéntrico* del cine español queda prácticamente inalterado por dos razones fundamentales. Porque a pesar de las temáticas exploradas, claramente ginecocéntricas, y por eso, según postula Annette Kuhn (1991: 153), potencialmente feministas, no hay por lo general en esta nueva generación de directoras una intención explícita de reivindicar un discurso sexuado (Zecchi 2004: 316). Y porque, pese a los avances, la paridad en la dirección está aún muy lejos, lo que hace que algunas estudiosas tachen su *boom* de «simple papel mojado» (Zecchi 2005: 189).

Para Ángeles Cruzado, la mujer está ganando cada vez más terreno en todos los ámbitos profesionales, pero el cine sigue siendo un campo bastante hermético en este sentido porque «al patriarcado le conviene negar a la mujer el control de la narración cinematográfica», por el poder que ello implica, ya que el cine es en la actualidad uno de los más potentes medios con que cuenta el sistema dominante para transmitir su ideología, mediante la construcción e imposición de unas imágenes femeninas, sin base real, que ayudan a perpetuar la sujeción de la mujer (Cruzado Rodríguez 2006: 172). Aunque la autora confirma que esos modelos irreales, creados siempre desde un punto de vista masculino, también aparecen en filmes dirigidos por mujeres, que adoptan esa mirada dominante para hacerse un hueco en la industria, es necesario señalar que muchas directoras han procurado, lógicamente, por diversas vías, romper ese lugar establecido.

Empezando por las que *solo* lo intentaron a través de su presencia en una industria tradicionalmente masculina, hasta llegar a las realizadoras que adoptaron posturas más radicales, ideológicamente comprometidas con el feminismo a partir de los 60, rompiendo el discurso tradicional, en forma y fondo. Aquellas películas tendían, en términos de género y temática, hacia el cine de arte y ensayo, en el que a menudo recibían un considerable reconocimiento crítico, pero cuyas características genéricas solían limitar su atractivo para el público medio. Aquellos experimentos feministas llevaron al *cine de mujer* a los márgenes, al disponer de una escasísima distribución y, también sea dicho, al requerir del espectador una formación específica, que le permitiese disfrutar de una película aun cuando se hubiese destruido el placer narrativo y visual (Zecchi 2004: 193).

Creemos que las directoras de los 90 están optando claramente por un cine más comercial. Abandonan casi por completo los experimentos cinematográficos feministas que habían intentado subvertir programáticamente el placer visual y la narratividad de la diégesis fílmica; desde luego, ninguno de los títulos de esta década trata de desarrollar las propuestas de negación escopofílica y diegética teorizadas por Laura Mul-

vey (Zecchi 2004: 327). *Sexo por compasión*, de Laura Mañá (2000), utiliza la alternancia entre el blanco y negro y el color para poner en escena el realismo mágico de su historia y marcar así la separación entre el universo femenino y el masculino. Por su parte, *Sexo oral* (Chus Gutiérrez, 1994), un documental que explora la sexualidad a través de entrevistas dirigidas por la propia directora a personas de diversas edades, sexos y orientaciones, lleva a cabo la subversión de las expectativas visuales, al utilizar un título que pertenece al campo semántico del género pornográfico. Nada que ver con la abundancia de títulos relacionados con el erotismo o la pornografía del corpus fílmico femenino francés de la misma década, con ejemplos como Laetitia Masson con *A vendre* (*Se vende*, 1998), Catherine Breillat con *Romance* (en España, *Romance X*, 1998), Virginie Despentes, con *Baise-moi* (*Fóllame*, 2000), o Brigitte Roüan, con *Post coitum, animal triste*, de 1997 (Camí-Vela 2001: 21).

Más allá de estos esporádicos experimentos formales, esta nueva generación se caracteriza más bien por un afán de reformular la representación de la mujer por medio de un cine comercial, al alcance de todos los públicos, para cuestionar así, desde dentro, los parámetros representativos tradicionales. De ahí que Icíar Bollaín, por ejemplo, afirme haber querido, desde su primer largometraje, romper con los estereotipos de representación femenina para ofrecer en la pantalla «algo que nunca había visto: dos chavalas que desde su punto de vista, haciendo las cosas, no son la novia, ni la hermana, ni la hija de nadie» (Zecchi 2004: 327).

En términos parecidos se expresa Coixet. Además de sus propias palabras en la entrevista personal que nos concedió, de la multitud de información en la web (no en vano, Coixet es una directora con su propio blog), y de la bibliografía consultada, hemos observado en el breve recorrido analítico por el largometraje, la mirada nómada de esta realizadora que traspasa fronteras nacionales y culturales para hacer un cine de mestizaje. Un cine que explora el interior de unos personajes que cuestionan el sentido de su existencia en el mundo, estableciendo un diálogo con el espectador, su interlocutor (Camí-Vela 2008: 179). Un cine compuesto por una amalgama de personajes de diferentes sensibilidades, en el que las mujeres son las principales protagonistas.

En un congreso, los participantes se pusieron de acuerdo en señalar que en mi cine la gente hace la cama, friega los platos, cosas así que no se suelen ver en las películas de hombres porque a ellos no se les ocurre. Pero son cosas que hay que hacer todos los días, que te llevan muchísimo tiempo, y me gusta que se hagan en mis películas²⁷.

Asegura que la transformación de España ha afectado, como es lógico, al mundo del arte y que no se puede negar que ahora hay más directoras que antes y, por ello, temas que antes no aparecían, o lo hacían desde una única perspectiva, ahora afloran en el corpus fílmico español (Camí-Vela 2001: 55). Pero de ahí a poder hablar de un cine de mujer, como si de un género se tratase, ella asegura tajante que, en su caso, no.

²⁷

Www.mividasinmi.com.

É verdade que hai unha serie de películas que por unhas determinadas características están máis preto do feminino e outras que o están do masculino. Pero hai moitos homes que se achegan a unha mirada feminina e tamén hai mulleres que se aproximan á mirada masculina. Moitas veces, cando falo das miñas películas e da mirada feminina, lembro que eu ás veces me identifico tamén coas personaxes masculinas. Non por ser muller vou facer mulleres a todas as miñas personaxes e heroínas. Dirixín películas no terreo do feminino. Temos *Mi vida sin mí*, na que se reflicte a preocupación pola familia, os fillos ou a maternidade. Pero en *Elegy* trato un home que teme a vellez e deixar de seducir (Ramos 2010).

Se pueda etiquetar como cine de mujer o no, *Mi vida sin mí* no se quedó en los márgenes. Gozó de todas las ventanas de exhibición posibles hoy día, y fue apreciada tanto por público «instruido» (críticos, jurados especializados...), como por el público general, gozando, solo de exhibición en sala en España, de más de medio millón de espectadores²⁸. Y eso que se trató de una producción de autor dentro del denominado cine independiente. Pero es que los cineastas independientes han asumido como axioma que si no se ve, parece que no existe.

En este sentido, compartimos la opinión de Teresa de Lauretis sobre que, a diferencia de lo que hicieron anteriores generaciones de directoras, la tarea actual de las realizadoras no es la destrucción del placer narrativo y visual, sino más bien la construcción de otro marco de referencia, uno en donde la medida del deseo no sea ya el sujeto masculino. Lo que está en juego no es tanto «cómo hacer visible lo invisible, sino cómo crear las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente» (García González 2008: 21).

CONCLUSIONES FINALES

Ann representa inicialmente a la perfección la crisis de identidad posmoderna. No sabe lo que quiere y está en permanente conflicto. Solo lo averigua cuando ya no le queda tiempo; paradójicamente, en ese momento se enfrenta a todo su universo, femenino o no, con la entereza del que sabe que no tiene nada que perder, y solo que ganar. Un malestar contemporáneo que también se observa en el resto de los personajes, con desolación interior (Lee o Laurie, pero sobre todo la madre de la protagonista), inseguros como la propia sociedad que los alberga (Laurie otra vez, o la camarera que quiere parecerse a Cher o a cualquier «producto» de la cirugía estética), desolados por la sociedad contemporánea, con su consumismo (muy explícita en este sentido la secuencia 41), sus problemas de autoestima (anorexia-bulimia), etcétera.

Parte de ese malestar proviene, creemos, de la dificultad de alcanzar una auténtica comunicación interpersonal. En su filmografía, Coixet defiende la tesis de que las tecnologías (teléfono, radio, vídeo...) entorpecen y empobrecen la ya de por sí difícil comunicación interpersonal. Es curioso observar cómo, en esta película, la tecnología

²⁸

[Www.mcu.es/cine/CE/BBDDPelículas/BBDDPelículas_Index.html](http://www.mcu.es/cine/CE/BBDDPelículas/BBDDPelículas_Index.html) (acceso, mayo 2010).

hará de puente cuando Ann ya no esté. También es llamativo que Coixet escogiese un antiguo magnetófono, desde el punto de vista tecnológico, en vez de una más moderna cámara de vídeo (como hace en *Cosas que nunca te dije*). Quizá todo ello tenga que ver con que en esta ocasión la directora intenta enseñarnos que lo importante no es, exactamente, poder hablar, sino en la medida de lo posible, llegar a entenderse.

De lo que no *escapa* es del televisor, ese «alien» del ámbito doméstico, siempre encendido (con las niñas, en dibujos animados; con el marido, en los deportes; con la pareja, con playas idílicas con cuerpos perfectos...), y que sin embargo, mientras en el guión tiene una presencia mayor (hasta se cita que Lee lo compra para comenzar a cambiar su vida, en la secuencia final), en la película se diluye en la escenografía, perdiendo parte de ese valor de vínculo ¿comunicativo?.

Esa crisis de identidad es, en nuestra opinión, mucho más evidente en las féminas. Presumimos que la desolación interior de Lee se debe a su fracaso amoroso; al menos parece encontrar consuelo en la literatura. Don, pese a estar en el paro y compartir con Ann la paternidad prematura, la estrechez económica... Parece, sin embargo, un tipo satisfecho, o al menos, no infeliz. A las mujeres de nuestro filme nada las consuela, menos aún las satisface... Quizá la excepción sea un personaje que, aparentemente, no tiene un peso específico, pero que para la directora sí lo tenía. Es el papel de la peluquera (Medeiros), símbolo según la directora de todas las mujeres débiles, y, sin embargo, capaz de militar en el campo de los perdedores (secuencia 32). El dúo alemán Milli Vanilli, que en los 80 llegó a lo más alto de las ventas discográficas, *cayó* en los 90 al descubrirse que no cantaba realmente. Tras devolver el Grammy, y retomar su carrera con otro nombre, esta vez interpretando sus canciones, sus componentes nunca volvieron a lograr un éxito discográfico. La directora pone en boca de Medeiros la defensa de los *vencidos*, supuestamente de forma injusta, por la corrupta industria discográfica que antes los utilizó. Decimos excepción, porque veremos que el resto de las féminas tienen una relación complicada, sobre todo, en relación a la familia y la maternidad.

Esta idea es parte del alumbramiento de este artículo: la crisis de identidad del individuo posmoderno, sobre todo femenino, más aún en lo relativo a la maternidad, todavía no ha cicatrizado, y los cambios están manifestándose de forma diversa, aunque casi siempre con tintes negativos, en el corpus fílmico. Como ya mencionamos, en casi todos los filmes de las nuevas realizadoras españolas desde los 90, las relaciones familiares no salen muy bien paradas. Podríamos plantearnos si se está produciendo en el cine posmoderno algo similar a lo que ocurrió en el cine *negro* que, fruto de su tiempo, dejó constancia de las transformaciones que se estaban produciendo. La extraña e irresistible ausencia de relaciones *normales* de familia en el cine negro deja constancia del profundo cambio en la posición que ocupaban las mujeres en la sociedad norteamericana del momento, es decir, transformaciones como la introducción generalizada de las mujeres en la fuerza laboral durante la II Guerra Mundial y las consiguientes condiciones económicas en el seno de la familia (Kaplan 1998: 115). Isabel Coixet acepta que algo así debe estar pasando, pues los textos filmográficos

posmodernos demuestran que las relaciones paterno-filiales, y sobre todo materno-filiales, no funcionan bien (Camí-Vela 2001: 60).

En *Mi vida...* se habla de la familia, de la maternidad, de los hijos... y, al igual que se viene haciendo desde el último cuarto del siglo XX, se pone en cuestión el estatus familiar aunque, al menos en el plano narrativo superficial, Coixet parezca apostar por él. Por ejemplo, en el arranque y en el epílogo del film. Tras ver a Ann en su trabajo nocturno, regresa a casa, y se mete en la cama con su esposo, con el que, por primera y única vez en la película, hace el amor; al día siguiente, frío pero luminoso, el espectador disfruta de una familia en el candor doméstico del desayuno (secuencias 6 y 7). En la final (84), una de las escenas *imaginadas* es la de la familia de Ann *re-construida* con una nueva mamá. Puede que no sean perfectas, ortodoxas, pero en el plano narrativo superficial no parece que haya algo que justifique que no puedan ser familias *felices*. Pero, decimos, esta apuesta es solo en el plano narrativo superficial, pues en donde la duda existencial se percibe con más sutileza y, a la vez, con menos soluciones es en relación a la maternidad de las principales protagonistas. Tanto Ann como su madre (Ann Pruitt o Matlan²⁹) tienen serios problemas con ella.

La protagonista, pese a adorar a sus hijas, no tiene una relación sencilla con su rol de madre. Se ve muy bien en la secuencia 71, cuya descripción sobre el tema no aparece en el film, o en la 51, cuando le dice a Laurie que «vomita», es decir, está enferma, por ser madre a los 17 y tener que hacerse mayor a la fuerza. Antes de escribir su «lista de cosas» que hacer antes de morir (21), nos dice:

Pensar... no estás acostumbrada a pensar. Cuando tienes un hijo a los 17 años con el único hombre al que has besado en tu vida, y luego otro a los 19, con el mismo hombre, y además vives en un remolque en el jardín de tu madre y tu padre lleva 10 años en la cárcel, no tienes tiempo para pensar.

Más agria es aún la relación con su madre, como se verbaliza en la secuencia en que se enfrenta a ella o durante su mensaje póstumo, y como se ve durante toda la película (en cualquiera de las escenas del coche, en las que rara vez cruzan siquiera la mirada). Especialmente dura parece la postura de la hija con respecto a su madre cuando se compara con la que mantiene frente al padre. A este parece perdonarle todo durante su visita en la cárcel o, al menos, no le recrimina nada (ni siquiera, como le decía a Laurie en la secuencia que acabamos de comentar, que durante años no le escribiese). A su madre, pese al tono amable de su último mensaje, le pide que cambie de actitud, que procure amar y ser amada de otra forma. En otras palabras: parece aceptar que su padre no supo cambiar (y que, por tanto, tampoco ahora lo hará), pero su madre debe hacerlo (secuencias 74 y 77, respectivamente).

Por su parte, Ann Pruitt se muestra incapaz de abrazar a su hija, de mostrarle su amor, su solidaridad o, simplemente, su simpatía (p. ej. secuencia 28). Y según le recrimina su hija, tampoco parece saber hacerlo con sus nietas. El beso, o el abrazo,

²⁹ En el guión, aparece como Pruitt; en la película, como Matlan.

siempre recurrente en la filmografía de Coixet³⁰, en esta película apenas es visible. Y solo en la relación entre Ann y Lee se manifiesta con toda su plenitud: un acto físico con el que los personajes rompen sus barreras, su incomunicación, y se entregan el uno al otro, dispuestos a compartir su vulnerabilidad. Coixet lo justifica así: en la cultura norteamericana el contacto físico está reservado exclusivamente para las relaciones sexuales y en privado, nunca públicamente. «Allí los padres y los hijos tienen unas relaciones..., no sé, no es que aquí sean una maravilla, pero...» (Camí-Vela 2001: 58).

También significativa nos parece la relación con la maternidad de los demás personajes femeninos que se expresan sobre ella. La otra Ann, la vecina y enfermera, afirma no desear ser madre... Y sin embargo, es la escogida para continuar. Podemos pensar que en la organización del futuro familiar, Ann rechazará los modelos maternos predominantes en la cultura occidental.

Esto nos devuelve al tema pendiente de la cita de *Mildred Pierce, o Alma en suplicio*, de Curtiz (1945). La película sigue, más o menos, la novela de James Cain en la que está basada. Trata del ascenso económico de una mujer que abandona a su marido, abre un próspero negocio de restaurantes y tiene un romance con un *playboy* millonario. Esta mujer, Mildred Pierce, tiene dos hijas, con una de las cuales mantiene una estrecha relación casi incestuosa que termina con la ruina de ambas.

Vemos que es lo único que hace llorar a la amargada Ann Pruit (secuencia 7), y que esta prefiere hablarles a sus nietas de Mildred que contarles cuentos de princesas o de «madrastros asesinas» (42). Nótese que la protagonista no se refiere solo a Mildred Pierce como personaje ficcional, sino a la propia actriz que la encarnó, Joan Crawford. Esta adoptó tardíamente a una hija, que publicó en 1978, tras su muerte, una mordaz biografía que desmitificaba la imagen de madre amantísima que la película le había otorgado.

Por todo ello creemos que no se trata de un referente cualquiera. De hecho, para las feministas es uno de los más claros ejemplos de cómo el cine clásico de Hollywood intenta devolver a la mujer a «su sitio». Es una película especialmente patriarcal, al prohibir a las mujeres, sobre todo a las madres, ser sexuales (Kuhn 1991: 43-8). El que la cineasta utilice, precisamente, esta obra fílmica, y lo haga como lo hace (para enfrentar una vez más a hija y madre y, a la vez, para insinuar posibles relaciones conflictivas en el futuro con sus nietas; por ello en el mensaje a su madre de la secuencia 77 le permite contarle las historias que quiera), la sitúa en una posición claramente reivindicativa desde el punto de vista feminista. Desde esta perspectiva, es interesante la reflexión sobre el rol de los géneros femeninos y masculinos que se observa en la película de *Mi vida sin mí*.

³⁰ Seymour Cassel en *Cosas que nunca te dije*, y la protagonista de *La vida secreta de las palabras*. Su último film, *Mapa de los sonidos de Tokio*, enlaza con el abrazo el final de la trama principal.

Ann empieza a disfrutar de la vida que le queda ante la inminencia de la muerte. Y es aquí donde una paradoja macabra se revela: la expectación de la muerte parece liberar a la mujer-madre-esposa-hija-amiga de sus deberes y obligaciones, permitiéndose traspasar las fronteras establecidas (morales, corporales) de su existencia. Así, Coixet nos confronta con la problemática del deseo, de los conflictos entre lo inconsciente y los elementos racionales, esas pulsiones antagónicas a primera vista: lo vital, sexual, emocional y creativo frente a la muerte, la vanidad, la destrucción y la autodestrucción (ejemplo: fumar y beber «lo que me apetezca»). Por otra parte, se expresa también una crítica sutil y subversiva contra esas vidas superficiales, burguesas, estereotipadas, a primera vista tan felices como la de Ann, que ahora empieza a buscarse su placer de vivir huyendo de esa «vida doméstica que consiste en pasar sin transición de los besos a los platos sucios» (44), haciendo cosas que ante la muerte pierden de repente su amoralidad y el sabor de lo prohibido (Maurer Queipo 2007: 258).

Ann (*voz en off*): Ahora sientes deseos de probar todas las drogas del mundo. Pero todas las drogas del mundo no van a parar la sensación de que tu vida ha sido un sueño y que sólo ahora estás despertando (secuencia 16).

Con la aventura amorosa, Ann empieza a formarse y a sentir otra vez su cuerpo («No... no te preocupes. Me gusta el frío. Hace que me sienta... viva», secuencia 38). Se libera de los corsés de una sociedad estereotipada llena de clichés:

Ann: ¿No te estarás pasando? Suena como el clásico caso de enamoramiento.
Lee: Sí, el clásico, con el clásico marido que va a llegar de un momento a otro y con el clásico bajón, cuando te vayas con él en el coche y las clásicas lágrimas, en fin... (secuencia 81).

Como ya comentamos, Ann busca una aventura extramatrimonial, comete adulterio, y no se siente culpable. Además, no es castigada. «Faltaría más»³¹. Pero habría varias cuestiones que matizar. Por un lado, la directora quiso dejar claro en su blog sobre la película que el personaje de Don, marido y padre, era el menos complejo del film, pero Scott Speedman consiguió que «nos importe Don y que a la vez comprendamos que Ann necesite otra cosa antes de morir»³². Es decir, la propia Coixet justifica, excusa, de alguna manera, a la protagonista. Por otro lado, si bien la relación con Lee comenzó como un encuentro sexual y Ann parece ironizar sobre los sentimientos de él, lo cierto es que en su última cinta, dirigida al amante, pero también al espectador, reconoce que se enamoró... Es decir, frente a esta aparente libertad de sus protagonistas femeninas, Coixet las justifica o coarta. He aquí nuevamente la paradoja de esta generación de directoras, mujeres y feministas seguramente en esencia, pero no militantes, por lo menos en su mayoría.

Con Coixet, el sexo nunca es visible³³. Esto pudiera ser bien una postura totalmente afín al movimiento feminista actual, por lo menos al movimiento más belige-

³¹ Entrevista con Isabel Coixet el 6 de mayo de 2010 (inéd.).

³² www.mividasinmi.com

³³ Quizá la película que más se diferencia en este sentido es *Mapa de los sonidos de Tokio*.

rante contra la erotización audiovisual del cuerpo femenino. Pero es que ni siquiera es enseñable, aunque sea por medio de la insinuación, si no va acompañado del amor, como demuestra el hecho de que las secuencias con el primer amante no se llegaran a montar. Ya explicamos la sucinta respuesta de la directora sobre este tema en el análisis de las diferencias entre cuento y obra cinematográfica. No profundizamos más porque, en realidad, Coixet no pudo o supo adoptar ninguna postura de forma tajante.

Insistimos en este punto porque no es el único en el que la directora, una mujer independiente en un mundo tradicionalmente masculino, contraría de *facto* sus propias declaraciones: «No podemos ascender por la montaña como los hombres si ellos van con botas y ropa cómoda, y nosotras con tacón, mochila cargada, etcétera»³⁴.

Sus personajes femeninos, sin embargo, no pueden escaparse de los estereotipos sociales, ni tampoco laborales. Los dos trabajos de las Ann son tradicionalmente considerados *cosa de mujeres*: enfermera y limpiadora. Podríamos mencionar también a la amiga, obsesionada con su imagen hasta el punto de impedirle la felicidad.

Si los hombres son secundarios, si están ahí por Ann, la última secuencia, sin embargo, nos hace creer que las mujeres del film (¿las espectadoras también?) todavía necesitan, para ser felices, al otro... Su madre debió estar enamorada. Pero ahora solo es una mujer amargada. Por la falta de un hombre, se puede llegar a interpretar, pues solo la vemos feliz en la última secuencia, cuando habla con un hombre en un bar. No entiende por qué está sola, por qué no disfruta de una vida en familia, por qué la vida la ha tratado tan mal. Rompiendo todos sus sueños. Pero, ¿cuáles son? En ningún momento se nos muestran, a no ser que parecerse a la protagonista de *Mildred Pierce* pueda asumirse como tal. Las imágenes finales, sin embargo, parecen indicarnos otra cosa: encuentra la felicidad al estar en compañía de un hombre.

Claro que también Don aparece igualmente acompañado por una nueva pareja en estas imágenes postreras, pero Ann buscaba para él una mujer que «le gustase a las niñas»; es su propio deseo el que se manifiesta, no el de Don. Lee pinta su apartamento, pero aún está solo, pese a lo cual sonríe. Todo ello, frente al único personaje que llora en tan idílico final: una mujer, Laurie. Para más señas, sigue sola... (y encima sabemos que su comportamiento enfermizo con la comida comenzó cuando le abandonó su pareja; secuencia 64).

Concluimos, por tanto, que, aparentemente, es una película de personajes femeninos, pero he ahí la importancia del otro. El cierre narrativo está subordinado al amor romántico. Mas solo en el caso de las mujeres. Si aceptamos la teoría feminista que afirma que existe una tendencia en la narrativa clásica a restituir a la mujer a su sitio (Kuhn 1991: 48 y ss.), y que no solo se la restituye a su papel en el vínculo hombre/mujer al final, sino que el proceso de enamoramiento en sí mismo constituye un elemento estructurador de la narración entera, podríamos aceptar que, en cierto sentido, Coixet se muestra especialmente clásica o conservadora.

³⁴ Así arrancó su participación la directora catalana en la mesa redonda en la que participó en el II Encuentro Internacional de CIMA, el pasado mayo, en Santiago de Compostela.

Es importante intentar comprender de qué forma un trabajo aparentemente independiente está influido, en realidad, por las instituciones sociales en las que está inevitablemente inserto. El cine es el séptimo arte, pero también está ligado íntimamente a la industria. Por ello, la labor cinematográfica totalmente independiente es una utopía. Siempre habrá miedo a la invisibilidad. De ahí que Coixet pueda o no pueda liberarse de ciertas posturas, inclusive ataduras personales, para la lectura comercial. Que pueda o quiera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRANZ, Fátima (coord.) (2008): *Mujeres y hombres en el cine español. Una investigación empírica (2000-2006)*. Informe. Madrid: Instituto de la Mujer. En línea en <http://www.cimamujerescineastas.es/archivos/1255974265-ARCHIVO.pdf> (acceso, mayo de 2010).
- BALLESTEROS, Isolina (2001): *Cine (ins)urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Madrid: Fundamentos.
- CAMÍ-VELA, María (2001): *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*. Madrid: Semana de Cine Experimental de Madrid.
- CAMÍ-VELA, María (2008): "Cineastas españolas que filman en inglés: Isabel Coixet". En Feenstra & Hermans (2008b: 179-92).
- CENDRÓS, Teresa (2002): "Cosas que hacer antes que morir". Entrevista a Isabel Coixet. *El País*, 3-5-2002. En línea en http://www.elpais.com/articulo/cine/Cosas/hacer/morir/elpepuculcin/20020503elpepicin_5/Tes (acceso, abril 2010).
- COIXET, Isabel (2003a): *Mi vida sin mí (My Life Without Me)*. (Guión cinematográfico basado en el cuento *Pretending the Bed is a Raft*, de Nanci Kincaid). Madrid: Ocho y medio.
- COIXET, Isabel (2003b): "Mi vida sin mí". *Duoda. Revista d'Estudis Feministes* 24, 95-7.
- COIXET, Isabel (2004): *La vida es un guión*. Barcelona: El Aleph.
- CRUZ, Jacqueline & Barbara ZECCHI (eds.) (2004): *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?*. Barcelona: Icaria.
- CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles (2006): "Grietas en el techo de celuloide: directoras del siglo XXI". En Mercedes Arriaga Flórez (ed.): *Mujeres, espacio y poder*. Sevilla: Arcibel Editores, 153-73.
- FEENSTRA, Pietsie, & Hub HERMANS (2008a): "La migración del cine español". En Feenstra & Hermans (2008b: 9-22).
- FEENSTRA, Pietsie, & Hub HERMANS (eds.) (2008b): *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Amsterdam / New York: Rodopi.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Andrea (2008): *Clases de cine. Compartir miradas en femenino y en masculino*. Madrid: Instituto de la Mujer. Ministerio de Igualdad.
- HERDERO, Carlos F. (2007): "Miradas con horizontes". En Pohl & Türschmann (2007: 9-14).
- HUESO, Luis (1998): *El cine y el siglo XX*. Barcelona Ariel.
- JAMESON, Fredric (1995): *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós, Barcelona.
- KAPLAN, E. Ann (1998): *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra
- KINCAID, Nanci (1997): *Pretending the bed is a raft*. Chapel Hill, NC: Algonquin Books of Chapel Hill.
- KUHN, Annette (1991): *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

- LYOTARD, Jean-Francois (1989): *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra. En línea en <http://www.scribd.com/doc/6962160/La-condicion-Postmoderna-Lyotard> (acceso, abril 2010).
- MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina (2008): "Novela española y cine a partir de 1939". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/nec/34692843210125086521457/029293.pdf?incr=1> (acceso, mayo 2010).
- MAURER QUEIPO (2007), Isabel: "Isabel Coixet y Su vida sin mí". En Pohl & Türschmann (2007: 249-66).
- MAURER QUEIPO, Isabel (2008): "La estética de lo híbrido en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar". En Feenstra & Hermans (2008b: 135-50).
- MOLINA FOIX, Vicente (1995): "El cine posmoderno: un nihilismo ilustrado". En Manuel Palacio & Santos Zunzunegui (coords.): *Historia general del cine. El cine en la era del audiovisual*. Madrid: Cátedra, vol. XII, 151-66.
- MONTERDE, José Enrique (2007): "Miradas hacia el cine español contemporáneo". En Pohl & Türschmann (2007: 29-38).
- MORALES POLO, Ángela (2010): Entrevista personal con Isabel Coixet el 6 de mayo, en el marco del *II Encuentro Internacional de CIMA, Asociación de Mujeres Cineastas y de los Medios Audiovisuales* (Santiago de Compostela, 5, 6 y 7 de mayo de 2010. Inédita).
- NOGUEIRA, Xosé (2008-09): Curso de Doctorado *Visións cinematográficas das sociedades contemporáneas. Estados Unidos*. Universidade de Santiago de Compostela, curso 2008-2009. Inédito.
- PALACIO, Manuel: "Elogio posmoderno de las coproducciones". En línea en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12260172008998282976402/p0000001.htm> (acceso, abril de 2010).
- POHL, Burckhard & Jörg TÜRSCHMANN (eds.): *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*. Frankfurt / Madrid: Vervuert / Iberoamericana.
- QUINTANA, Ángel (2009): "Pequeño mundo cosmopolita". *Cahiers du Cinéma*, España, 25, julio-agosto.
- RAMOS, Alberto (2010): "A cultura é un mundo ateigado de egos". Entrevista con Isabel Coixet. *Xornal*, 8-5-2010. En línea en <http://www.xornal.com/artigo/2010/05/08/cultura/cultura-mundo-ateigado-egos/2010050822010500438.html> (acceso, mayo de 2010).
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo & Gema FERNÁNDEZ-HOYA (2008): "La definitiva renovación generacional (1990-2005)". en Feenstra & Hermans (2008b: 23-37).
- VARELA-ZAPATA, Jesús (2009): "Extrañamiento versus integración social: inmigrantes en el cine actual". *Iberoamericana* 34, 77-87.
- ZECCHI, Barbara (2004): "Mujer y cine: estudio panorámico de éxitos y paradojas". En Cruz & Zecchi (2004: 315-50).
- ZECCHI, Barbara (2005): "Reinventando el placer cinematográfico femenino: Rosario Pi, Josefina Molina y Judith Colell". *Lecturas. Imágenes. Revista de poética del cine* 4, 187-213.

Páginas oficiales de Isabel Coixet

www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet
www.mividasinmi.com

Bases de datos

Web Ministerio de Cultura, base de datos sobre películas: www.mcu.es/cine/CE/BBDDPelículas/BBDDPelículas_Index.html.

Internet Movie Data Base: www.imdb.com.

Adaptaciones de la literatura española en el cine español de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/portal/alece/pcuartonivel.jsp>

Páginas centradas en la producción filmica femenina, española o internacional

Web Spanish Women Directors: www.filmlinc.com/archive/gallery/spain.htm (acceso abril 2010).

Web de la asociación CIMA: www.cimamujerescineastas.es (acceso mayo 2010).