

Negociación y ruptura en *Tres días con la familia*: la nueva generación del melodrama familiar

Beatriz Herrero Jiménez
Samuel Caraballo Estévez
beatriz.herrero.jimenez@gmail.com

Resumen: *A lo largo de la historia del cine, la familia ha funcionado como la base narrativa del material melodramático. En ‘Tres días con la familia’, Mar Coll pone en cuestión los códigos cinematográficos del melodrama con respecto a la feminidad, la maternidad, la histeria y la represión en un relato cuya base se encuentra en el conflicto generacional y genérico. La explicitud de los conflictos de la identidad, fundamentalmente la femenina, son el testimonio de un cambio que se produce a nivel familiar y que se traslada al nivel cinematográfico.*

Palabras clave: *melodrama, histeria, familia, género, generación, feminismo, género cinematográfico.*

Abstract: *Throughout cinema history, family has worked as a narrative source inside the melodramatic genre. The first work directed by Mar Coll, ‘Tres días con la familia’, revolves around gender and generational issues. The film is apparently produced inside the classic mode of the family melodrama when, indeed, it undermines the limits of its own conventions about femininity, motherhood, hysteria and repression. As spectators and since the text emphasizes identity troubles, mainly the feminine, we witness one moment of family changes which has consequences inside the cinematic codes.*

Keywords: *melodrama, hysteria, family, genre, gender, generation, feminism.*

En los últimos años el panorama cinematográfico internacional ha asistido a un incremento del número de películas cuyo argumento giraba alrededor de los conflictos familiares. El cine francés contemporáneo aparece como punta de lanza en la exploración de este locus ampliamente entendido como generador de tensión, con ejemplos como los de Olivier Assayas, *Las horas del verano* (2008) o *Un cuento de Navidad*, de Arnaud Desplechin (2008). Otras muestras pueden encontrarse en la cinematografía turca –*La Caja de Pandora*, de Yesim Ustaoglu (2008)–, en la japonesa –*Still Walking*, de Hirokazu Kore-eda (2008)–, en la argentina –*La ciénaga*, de Lucrecia Martel (2001) – o en la americana –*Una historia de Brooklyn*, de Noah Baumbach (2005).

El Festival de Málaga de Cine Español, el principal festival de corte nacional, galardonó en 2009 a dos películas de esta misma temática, *La vergüenza*, de David Planell y *Tres días con la familia*, de Mar Coll, con la Biznaga de Oro a la Mejor Película y la de Plata a la Mejor Dirección respectivamente. Estas dos cintas se suman a una tradición nacional que ya instauró la generación de ‘novísimos’ –una ola de nuevos y jóvenes cineastas que llegaron a la dirección alrededor de 1990– en los que se remarcaba “la fuerte presencia de la familia como ámbito argumental y núcleo dramático” (Monterde, 2007: 36).

El hogar y las relaciones familiares han sido a lo largo de la historia del cine una de las fuentes narrativas por excelencia. Fue en la década de los cincuenta cuando el melodrama familiar alcanzó una época dorada a partir de los *remakes* de las *woman’s pictures* de los años treinta. Es más, el melodrama familiar fue considerado un género en sí mismo en un momento en que el melodrama aún no había sido reconocido como tal. Éste último era “en el mejor de los casos una categoría genérica fragmentada y como modo estético persuasivo rompía los límites genéricos. [...] El melodrama no podía ofrecer ni la coherencia temática y evolutiva exhibida por, a decir, el western, ni el suficiente prestigio cultural para atraer a los expertos” (Gledhill, 1987: 6)¹.

La concepción peyorativa con la que ha cargado tradicionalmente el melodrama venía motivada por su asociación con lo femenino y su vinculación con el entretenimiento popular. De hecho, desde principio de siglo el melodrama fue constituido “como el anti-valor para el campo de la crítica en el que tragedia y realismo se convirtieron en piedras angulares del valor de la ‘alta’ cultura” (Gledhill, 1987: 5).

Esta oposición conceptual motivó el olvido –en aras de la legitimación cultural– de que el cine narrativo norteamericano nació imbuido de “una tradición melodramática, heredada de la novela y el teatro del siglo XIX” (Rodowick, 1987: 268). El cine, de esta forma, se alineó con un realismo que se asociaba a los valores y asuntos masculinos, por oposición a los femeninos –populares y melodramáticos. Así, “los géneros ‘clásicos’ se construyeron recurriendo a los valores culturales masculinos –el gánster como el ‘héroe trágico’; la ‘épica’ del Oeste; el realismo ‘adulto’ –mientras el ‘melodrama’ era reconocido sólo en aquellas denigradas búsquedas de lo juvenil y lo popular, las esferas feminizadas del *weepie* de la mujer, el romance o el melodrama familiar” (Gledhill, 1987: 34).

¹ De aquí en adelante debe entenderse que todas las referencias a los libros cuyos títulos constan en inglés en la bibliografía han sido traducidos personalmente por los autores de este artículo.

Si bien el melodrama, asimilado clásicamente al *woman's film* –una categoría por la que cruzan, además, el film *noir* y el film gótico o de terror– fue despreciado por la crítica como categoría genérica hasta finales de la década de los sesenta, la teoría fílmica feminista, desde sus orígenes, encontró en él un elemento de estudio y análisis fructífero.

Esto se produce, entre otras cosas, porque el medio en el que éste se desarrolla, la familia, supone una esfera de representación de relaciones que, por definición, están

predeterminadas y revestidas con la tensión y la contradicción, destinadas a representar el drama edípico, el conflicto generacional, la rivalidad entre hermanos, la contención y la represión de la sexualidad. La familia es el camino aceptado hacia la normalidad respetable, un icono de conformidad, y al mismo tiempo, la fuente de desviaciones, psicosis y desesperación (Mulvey, 2009: 77).

Si bien la familia es el principal “lugar donde se forma lo individual, y el centro de los acuerdos sociales burgueses” (Gledhill, 1987: 34), también es el terreno que la ideología burguesa, en su estricto reparto de espacios según la diferencia sexual, considero adecuado para la mujer. Parece consecuente, por tanto, que el melodrama familiar se defina por su “construcción de narrativas motivadas por el deseo femenino y los procesos de la identificación del espectador gobernados por el punto de vista femenino” (Kuhn, 2000: 437).

Que la mujer presida el centro de la escena en el melodrama familiar norteamericano no supone, sin embargo, que este subgénero pueda entenderse como esencialmente liberador para los deseos de la mujer. Al contrario, “las posibilidades diegéticas de elección que se ofrecen a las protagonistas –mujeres fuertes e independientes inicialmente– se reducen [...] a diversas tipologías de la modalidad ‘sacrificio’” (Colaizzi, 2007: 44).

Que la ideología capitalista y burguesa se mantenga en la base de la estructura de la producción cultural dominante tiene su correlato en la interpelación de la mujer dentro de una categoría normalizada del ‘deber-ser’. A nivel argumental, la diferencia sexual se hace patente en que “en su lucha por alcanzar las demandas sociales y sexuales, los hombres a veces ganan, las mujeres nunca. Pero este hecho sobre la estructura del argumento [...] refleja [ese] desequilibrio ya presente en la estructura conceptual y simbólica” (Nowell-Smith, 1987: 72).

No es éste, sin embargo, el único desequilibrio que presenta el género melodramático. Precisamente

como una forma burguesa, el melodrama está constreñido por las mismas condiciones de verosimilitud que el realismo. Si la especialidad del melodrama familiar es el conflicto generacional y genérico, la verosimilitud demanda que los asuntos centrales de la diferencia sexual y la identidad sean ‘realísticamente’ presentados. Pero estos son precisamente los asuntos que el realismo está diseñado para reprimir. [...] Desde esta perspectiva el potencial radical del melodrama recae [...] en la posibilidad de que las condiciones ‘reales’ de la identidad psíquica y sexual puedan [...] presionar demasiado cerca de la superficie y romper la afirmante unidad de la narrativa clásica realista (Gledhill, 1987: 9).

Si bien en el realismo se impone un único punto de vista coherente, en el melodrama, debido precisamente a esos ‘asuntos centrales’ tan inherentemente contradictorios, la

coherencia se rompe y dichas contradicciones pueden llegar a percibirse. Es posible afirmar, por tanto, que “la importancia del melodrama [...] recae precisamente en su fracaso ideológico. Porque no puede acomodar [unos] problemas” (Nowell-Smith, 1987: 74) que, sin embargo, sí buscará reprimir. La represión es un concepto que desde la post-ilustración operó los códigos de comportamiento, en incluso de la psique, en la sociedad burguesa. Así, si el melodrama es “endémico a la historia de la burguesía como clase social” (Rodowick, 1987: 268), este género cinematográfico “utiliza mecanismos narrativos para crear un bloqueo a la expresión” (Gledhill, 1987: 30), tal y como lo exigen sus códigos burgueses.

Dicha emoción reprimida, debido a unos condicionantes ideológicos que son también los del patriarcado,

está tradicionalmente expresada en la música, y en el caso del filme, en ciertos elementos de la puesta en escena. Eso es como decir, música y puesta en escena no sólo realzan la emocionalidad de un elemento de la escena: hasta un determinado punto la sustituyen. El mecanismo aquí es chocantemente similar al de la psicopatología de la histeria. En la histeria [...] la energía ligada a una idea que ha sido reprimida vuelve convertida en un síntoma corporal, [...] desplazad[a] en el cuerpo del paciente. En el melodrama, donde hay siempre material que no puede ser expresado en el discurso o en las acciones de los personajes más allá de los diseños del argumento, una conversación puede tener lugar en el cuerpo del texto (Nowell-Smith, 1987: 74)

La energía emocional es, por tanto, sustituida o trasladada. El melodrama familiar puede entenderse como un texto histérico en tanto la represión y los síntomas desplazados se configuran como sus bases constitutivas. En este sentido, es posible afirmar que *Tres días con la familia*, la película analizada en este artículo y construida dentro de la categoría de melodrama familiar, asume de lleno dicha convención genérica.

Se trata ésta de la opera prima de la joven cineasta catalana Mar Coll, formada en la Escuela Superior de Cine de Cataluña (ESCAC). En ella narra el regreso de la joven universitaria catalana, Lea, desde Toulouse, la ciudad donde reside y estudia, para acudir al entierro de su abuelo paterno que acaba de fallecer. Los tres días que recogen los ritos occidentales del hospital, velatorio, funeral y entierro componen la estructura temporal en la que la cineasta despliega el reencuentro de Lea con su familia burguesa catalana. El pudor en las relaciones, la torpeza de los comportamientos y la incapacidad para mostrar los verdaderos sentimientos son recogidos por una cámara que retrata, con distancia, una familia de tres generaciones.

El punto de vista predominante de la cámara es el de Lea, aunque la estaticidad de la visión permite reconocer las reacciones calladas de quienes la rodean. Lea vive durante esos días con el peso de su propia relación sentimental en crisis, pero se enfrenta, además, a la relación ya rota de sus padres, separados en lo privado pero no en lo público; a un padre incapaz de traspasar una pared cuando la oye llorar amargamente; a una madre de quien no entiende sus constantes apariciones y desapariciones; y, en definitiva, a una familia donde la pregunta ‘¿qué tal estás?’ se responde hablando del trabajo.

No cabe duda de que la cineasta se ajusta a las reglas del melodrama familiar cuando desarrolla su historia desde el punto de vista femenino. Es el personaje de Lea quien ofrece el anclaje de la historia, la mirada principal hacia su familia, y la figura a quien el espectador sigue aunque le cueste identificarse con ella. No se trata de que sea un personaje plano que impida la identificación por su falta de realismo –como sucede con las *femmes fatales* del cine clásico a quienes no es posible reconocer en su maldad sin matices (Haskell, 1974: 199)– sino más bien que el guión no se apoya en la explicitud de sus emociones. La situación sentimental de Lea no se expresa con palabras, sino que va apareciendo por detalles, con pequeños gestos, pero nunca mediante la transmisión directa de lo que le sucede, ni siquiera con quien parece compartir más afinidad, su prima Mar.

Es contradictorio en tanto complejo, y por eso verosímil, el rechazo de Lea a sus familiares por una contención, incomodidad y, en definitiva, una represión que ella misma no puede dejar de desarrollar. Represión, por un lado, y punto de vista femenino, por otro, son las primeras y más básicas claves para relacionar esta película con el melodrama a nivel de código y tono de la narración

La cinta de Mar Coll también se ajusta a los parámetros del melodrama familiar en materia temática, cuya especialidad, tal y como decía Gledhill, es “el conflicto generacional y genérico”. El primero se manifiesta desde las escenas iniciales de la película en la frialdad que transmiten Lea y su padre, Josep María, cuando se encuentran en el hospital donde ha muerto el abuelo. Dos besos y un abrazo poco efusivo narrados por una cámara colocada a una distancia tal que no puede recoger con claridad las palabras que se dedican padre e hija. La distancia de la cámara es, por tanto, el primer signo de distancia generacional.

No es el único, sin embargo. Al día siguiente, la incomodidad de Lea con su madre en el tanatorio se manifiesta en la evasión de una caricia que ella le dedica. La llegada de Pere, el mayor de los hijos del difunto, terminará por mostrar el desdén de Lea hacia las normas jerárquicas familiares de respeto –y sumisión. Con la muerte del abuelo, Pere se ha convertido en el patriarca de la familia, una posición de privilegio que ya, al menos a nivel inconsciente, ostentaba con respecto a sus hermanos menores. Su aparición por los pasillos del tanatorio como nuevo padre simbólico tiene como consecuencia la tensión en el resto de los familiares que se acercan a saludarle sin dilación. La prima de Lea, Mar, en compañía de ésta, su novio Jordi, y su primo Pau, sintiendo la necesidad de imitar los actos normativos de su padre y su tío, pregunta: “¿Qué hacemos, vamos?”. La respuesta de Lea es: “ya vendrán, no? Lea quiere, de esta forma, marcar su desapego hacia las categorías y normas que rigen en su familia, las cuales su propio padre, minutos más tarde, le hará cumplir insistiéndole en que se acerque a darle dos besos a su tío.

Los conflictos generacionales no se corporalizan únicamente en la figura de Lea; su primo Pau manifiesta una oposición constante hacia su madre, Virginia, la menor de los hermanos, mientras que la hija menor de Pere, Bet, se mantiene casi todo el tiempo alejada del resto de la familia escuchando música. Pero es más, la oposición de la tercera generación –la de los nietos– a sus progenitores se percibe también en la segunda –la de los hijos, de los que sólo uno, Toni, tenía relación directa con el padre. El resto, uno por dejadez y los otros dos por incapacidad para aceptar las normas del padre, habían perdido la comunicación con él.

Las desavenencias intergeneracionales se prolongan también en el nivel intrageneracional. La rivalidad entre los hermanos es palpable. Virginia, la menor de estos, no sólo no tiene relación con ellos sino que ha escrito un libro sobre la familia que se llama *Los bien educados* en los que la mayoría, sobre todo el padre, no sale bien parada. Toni y Josep María, por su parte, quienes manifiestan en lo formal un respeto por su hermano mayor, en una conversación afirman que a éste tampoco se le ha de hacer mucho caso. En la tercera generación Lea se mofa de los intentos ingenuos de su primo Pau de acercarse a una chica, y ella misma y su prima Mar se ríen del hijo mayor de Pere, cuando éste se arrodilla a rezar durante el funeral tal como hace su padre.

El conflicto generacional parece, por tanto, ser el dominante de una película que no pretende mantener el status quo burgués, sino más bien transmitir las contradicciones internas de éste y la inoperabilidad de la represión, y ser testigo, como la propia Mar Coll afirma, de un “cambio en el modelo familiar”².

No hay en la mirada de Coll tanto una denuncia como, en realidad, una crítica sutil a un modelo de relaciones que se entiende anacrónico y excesivamente sometido a unas reglas basadas en un sistema de dominio/sumisión. Esta crítica se extiende también al otro conflicto que puede leerse, aunque menos explosivamente, en la cinta: el conflicto genérico que apuntaba Christine Gledhill.

1. *La traviata* como síntoma histérico

Para comprender en qué medida Mar Coll encara el conflicto genérico, o más bien, aborda los problemas de la identidad femenina en *Tres días con la familia*, es necesario entrar en contacto con la banda musical, siempre diegética, que se repite como un canon a lo largo de toda la cinta. La música que el padre pone en los equipos de sonido tanto del hogar como del coche, en sus ámbitos privados, es la de *La traviata*, una de las óperas que encumbró a Verdi.

Parte de la importancia de la elección de la ópera como contrapunto musical a la contención de las relaciones familiares, la explica una más que consciente Coll cuando afirma que no respondía tanto a un gusto personal sino que “pensaba que podía caracterizar a este tipo de familia burguesa y también [que] funciona por contraste en el conflicto que tienen ellos. La ópera es dramática, habla de sentimientos y es muy emocional, sin embargo ellos lo guardan todo dentro. La música puede hacer llegar algo que no pueden decir”³.

En otras palabras y tal como señalaba Geoffrey Nowell-Smith, la música funciona como el síntoma histérico que aparece en el cuerpo del texto debido a la energía reprimida. El vínculo que la propia directora señala entre la ópera y la burguesía es también interesante si se tiene en cuenta que

la tendencia que conduce más directamente al sofisticado melodrama familiar de los 40 y los 50 deriva del drama romántico que tuvo su apogeo después de la Revolución

² Victoriano S. Álamo, “El silencio puede decir tanto como una palabra”, *Canarias 7*, Las Palmas, 8 de julio de 2009, p. 32.

³ Patricia Lostado, “‘Tres días con la familia’ se aventura en las dificultades de comunicación en la familia”, *Diario de noticias*, Pamplona, 31 de octubre de 2009, p. 83.

Francesa y subsecuentemente amuebló muchos de los argumentos para óperas, pero que es en sí impensable sin la novela sentimental dieciochesca y en el énfasis puesto en los sentimientos privados y los códigos interiorizados (puritano, pietistas) de moralidad y consciencia. Históricamente, uno de los hechos interesantes sobre esta tradición es que su auge de popularidad parece coincidir (y esto se mantiene verdadero a través del siglo XIX) con periodos de crisis social e ideológica intensa (Elsaesser, 1987: 45).

El vínculo entre el melodrama, la ópera y la burguesía parece más que probado en *Tres días con la familia*, una relación que se intensifica aún más si se tiene en cuenta la ópera en concreto que se escoge para que enmarque la cinta de la directora catalana.

La traviata es, en la actualidad, la segunda ópera más representada del mundo –sólo superada por *La flauta mágica*, de Mozart– y la primera de las compuestas por Verdi⁴. Puesta en escena por primera vez el 6 de marzo de 1853 en el teatro La Fenice, de Venecia, el libreto, desarrollado por Francesco María Piave, estaba basado en la obra teatral que Alejandro Dumas, hijo, escribió adaptando a su vez su propio libro, *La dama de las camelias*.

La novela y la ópera tienen en común algo más que sus argumentos; su similitud tiene que ver, también, con el género en el que ambas se erigen. La novela aparece como una “forma melodramática que Dumas contribuyó a desarrollar hasta ser una forma viable. Su obra representó, en el año 1852, una separación de las formas dramáticas precedentes, porque combinaba las teorías de Eugène Scribe sobre la obra bien hecha con un nuevo realismo psicológico” (Kaplan, 1998: 75). *La dama de las camelias* encaja entonces con la definición de realismo imperante en el melodrama.

Por su parte, *La traviata*, que junto a *Il trovatore* y *Rigoletto* constituyen la trilogía popular y romántica de Verdi, supuso un avance fundamental en la investigación romántica de este autor que le llevó a explotar tanto los modos de expresión como las convenciones formales que presentaba el género melodramático italiano del siglo XIX⁵. Sería posible afirmar que el melodrama se alza como un asunto central en esta película y que, en realidad, poniendo en contexto ópera y novela, se podría hallar un juego de espejos que estaría escondiendo una crítica a la representación, y en concreto, de los códigos melodramáticos, dispuesta en forma de *mise en abyme*. Para confirmar el uso político y no sólo estético de esta estructura, es necesario continuar con el análisis tanto del argumento de *La traviata*, como de la propia cinta de Mar Coll.

Los argumentos de la ópera y del libro son prácticamente idénticos⁶, dentro de los cuales el único cambio reseñable –aparte de las modificaciones por una cuestión de derechos de los nombres de los protagonistas de la novela Margarita y Armando, por los de Violetta y Alfredo– es el hecho de que en la novela Margarita muere en soledad, mientras que en la ópera Violetta muere en compañía de su amado Alfredo.

⁴ Datos tomados de la página web de operabase. Disponible en internet (27.01.2012) en <http://operabase.com/top.cgi?lang=es&>.

⁵ Información extraída de la página web del Museo de Verdi. Disponible en internet (27.01.2012) <http://www.museogiuseppeverdi.it/en/giuseppe-verdi/works.html>

⁶ Es por ello que, de aquí en adelante, se referirá únicamente a *La traviata* en tanto ésta es la obra que aparece en *Tres días con la familia*.

La traviata se ubica temporalmente en el siglo en el que fue escrita –algo nada habitual para las óperas del momento–, momento en el que tanto en Francia como en Gran Bretaña

se había establecido una clase burguesa industrial imperturbable y materialista, que entrañaba una solidificación de la familiar nuclear y la rigidez de los papeles sexuales. El materialismo extremo y esa rigidez provocaron una reacción de los “hijos” de los nuevos magnates industriales, que se orientaron hacia la vida artística como forma de rebelión contra sus padres (Kaplan, 1998: 77).

Esta rebelión generacional no les estaba permitida a las mujeres de clase media y así surgió la figura de la *demimodaine*, término acuñado por el propio Dumas para calificar a la mujer que utilizaba su atractivo sexual para obtener la compañía de un hombre adecuado, habitualmente ya casado, y para el que representaba algo más que el papel de amante. Esta es la identidad en la que se sustenta el personaje de Violetta Valery.

La ópera de Verdi narra el amor de Alfredo, un hombre de clase media y de buena familia, por Violetta, una figura rechazada y vista como peligrosa por la sociedad. Alfredo rompe así los esquemas y las normas familiares de la burguesía victoriana y patriarcal. Si bien en el primer acto de la ópera Violetta se presenta incrédula ante las manifestaciones de amor puro de Alfredo y trata de alejarse de esta ‘tentación’ cantando el famoso ‘Sempre Libera’ (‘Siempre libre’), el segundo acto comienza ya con Violetta y Alfredo viviendo su historia de amor retirados de París, en el campo. Un día que Alfredo ha regresado a París para tratar unos negocios, Violetta recibe la visita de Giorgio, el padre de Alfredo. La pretensión de éste, el que se presenta en esta obra como el padre simbólico, es separar a su hijo de una mujer que no cumple los esquemas del ‘deber-ser’ y que, por tanto, está tachando el buen nombre de su hijo y de su familia.

Sin embargo, comprendiendo –y utilizando–la sinceridad del amor de Violetta, Giorgio le explica las consecuencias de un sistema merecedor de respeto: si ella no se separa de su hijo, y debido, precisamente, al escándalo que representa la relación que mantienen, la hermana de Alfredo sufrirá el castigo de no poder casarse con el hombre con el que está prometida. Este aria, cuyo nombre es “Pura siccome un angelo” –pura como un ángel– es clave para entender la ideología de oposición binomial que se sustenta detrás de *La traviata*.

La hermana de Alfredo y Violetta son figuras opuestas dentro de los esquemas patriarcales, la primera es la mujer pura –angelical– que las normas del deber-ser sancionan; la segunda es, precisamente, la mujer caída –la extraviada, traducción literal de la traviata– que debe ser redimida, aunque sea a través de la muerte. El sacrificio de Violetta, que no sólo significa la renuncia a sus deseos sino también su muerte –pues para motivar el enfado de Alfredo y su ruptura definitiva debe volver a su anterior vida libidinosa que le agravará la tisis que ya padece–, conllevará su redención. Así, en brazos de un Alfredo que recupera en los últimos instantes y sólo debido a que se acerca su final, su muerte supone su perdón y su ascensión al cielo, tal como reza el coro de la ópera en sus últimos compases. Su desaparición, además, permite que su enamorado encuentre, por fin, a alguien ‘aceptable’ –una petición que ella le hace expresamente.

Este esquema, que recoge tanto la recuperación de Alfredo para la familia patriarcal como la redención de la figura femenina desviada, no es otra cosa que la respuesta mítica que el discurso patriarcal de la época daba a los conflictos de género, clase y generacionales y “que han dominado el melodrama habitual desde entonces (o, al menos, hasta los años 50)” (Kaplan: 1998: 73). El peligro desplegado tanto por el conflicto generacional como por el genérico queda resuelto, las normas reestablecidas y el *statu quo* burgués y patriarcal reafirmado.

Ubicada así *La traviata* dentro de *Tres días con la familia* es fácil señalar el diálogo reprimido que la directora de esta película lleva a cabo en el cuerpo del texto: el conflicto constante entre las normas sancionadas y los sujetos que han de acatarlas. Un conflicto que, aunque tiene significantes distintos en cada uno de los textos culturales, tiene como significado común la lucha por el mantenimiento/derrocamiento de la ideología burguesa y patriarcal.

Esto no significa, sin embargo, que Coll opere dentro de los cánones patriarcales para reconfirmarlos. Más bien lo contrario. Para empezar, si la ideología que sustenta *La traviata* reduce a todas las figuras –hombres y, sobre todo, mujeres– a una oposición binomial, Coll se distancia de este sistema construyendo a sus personajes alejados de tal maniqueísmo. Todos ellos están imbuidos de contradicciones, inseguridades e imperfecciones; personajes que la propia directora considera “muy torpes, ni buenos ni malos, que se esfuerza por salir adelante”⁷.

La cámara, desde su distancia, no criminaliza a las mujeres en su contradicción, en su capacidad para lo mejor y también para lo peor, pero tampoco a los hombres. Y el ejemplo más claro es el de Josep María, el padre de Lea, quien confiesa a la que era su esposa que no está bien, que está muy solo. Esta manifestación de debilidad hace que el espectador comprenda que no es que el padre no quiera a Lea, cuando no hace nada al oírla llorar, sino que no sabe cómo acercarse a ella. Se profundiza así en los personajes, en un realismo que, lejos de configurar un único punto de vista coherente, presenta una multiplicidad de la visión, y así del entendimiento. El juego de oposiciones del melodrama clásico es desbaratado con la construcción de personajes cuya identidad es inestable, compleja y siempre en proceso de construcción; una aproximación más cercana a los postulados postmodernos que a los patriarcales.

2. Las cuestiones de género en disputa

El rechazo de las convenciones y normas patriarcales tanto por parte de los personajes como de la directora –y guionista– se manifiesta también en cuestiones de género. En una escena fundamental de la película las mujeres deciden salir del tanatorio y despejarse así un rato. Detrás quedan los hombres quienes, por su propia decisión, no las acompañan. La siguiente escena las ubica a todas en un bar. La madre de Lea, Jöelle, observada bajo la atenta mirada de su hija, flirtea con el camarero mientras le comenta que celebran un entierro. Segundos después piden otra ronda de bebidas y de cigarros en lo que parece una búsqueda de la liberación de la energía reprimida.

⁷ Isabel Urrutia, “Si no dejo una puertecilla abierta, me tiro por la ventana”, *El correo español del pueblo vasco*, Vizcaya, 6 de octubre de 2009, p. 55.

Cuando una de ellas comenta que están todas “locas”, Jöelle, que es francesa y, por tanto, menos enraizada en la cultura catalana burguesa, contesta que sí, que están totalmente locas “por culpa de los Vic”, quienes son todos unos “reprimidos”. El brindis con los gintonics “porque el viejo está en la caja”⁸ es decir, porque el cabeza del patriarcado y el mayor de los represores se ha ido, hace de espejo al brindis de *La Traviata* en el que Violetta brinda por los placeres de la vida. La complicidad de las mujeres y la necesidad de disfrutar, de tener un momento de liberación –en oposición a la represión, es aún más evidente cuando, en una escena posterior aún en el bar, cantan juntas *Un ramito de violetas*. Las risas se suceden para todas excepto para Lea, quien mira desde la distancia cómo sus familiares femeninas disfrutaban del placer y cómo su madre, borracha, duerme plácidamente en el bar.

Más interesante que la presentación de la feminidad alejada de la rivalidad –con la excepción de Lea con su madre– son las palabras de la propia Jöelle en su respuesta a la acusación de “loca”. La importancia de esta idea es subrayada por la música que suena en el bar, en la que se escucha una y otra vez la frase “loco, me tienes loco de atar”. Esta locura puede relacionarse con un calificativo que algunos críticos de cine le han otorgado al personaje de la madre de Lea: la neurosis⁹.

Hablar de neurosis es, tal como afirmó Freud, análogo a hablar de la histeria (Freud, 2002: 10) y así a otras enfermedades mentales de las que la cultura ha provisto un gran número de ejemplos, fundamentalmente femeninos. Esto es debido a que “la profesión psiquiátrica de la era victoriana percibía la enfermedad mental en las mujeres como inextricablemente unida a su naturaleza femenina, a sus cuerpos femeninos y sus funciones reproductivas” (Jermyn, 1996: 259). Es decir, lo ligaba a una esencia biológica cuando, en realidad, “las relaciones sociales son [...] condicionantes directas de la expresión de la patología; la enfermedad mental no puede reconocerse ni entenderse escapando del entendimiento y funcionamiento de tales relaciones. Negar tal condicionamiento y buscar la explicación en el interior del hombre con exclusividad es el correlato ideológico de la justificación del orden social” (Guinsberg, 1996: 87).

Las mujeres histéricas o neuróticas deben su enfermedad, por tanto, mucho menos a su naturaleza femenina y mucho más a su posición dentro del contexto social patriarcal. Jöelle, dando voz en ese momento a las ideas de la directora, está poniendo sobre la mesa los condicionantes sociales de las enfermedades mentales y desnaturalizando un mecanismo narrativo típico de la ideología patriarcal que aún se mantiene hoy en día. Sin embargo, aunque Jöelle señala a los Vic, hablando así de los tres hijos del abuelo fallecido, como el origen de su supuesta ‘locura’, apunta un poco más alto en esta culpabilización. La madre de Lea explica una serie de ejemplos en los que su marido reprimía sus propios deseos y los de ella y, lo peor de todo, dice, es que ella pensaba que él tenía razón. Coll, textualmente, está vinculando la locura a la represión como mecanismo de normalización de los comportamientos en la familia y en la sociedad en general, dado que la primera se constituye dentro de la segunda. Y

⁸ Todos los diálogos que, a lo largo del artículo, aparezcan entrecomillados son extraídos literalmente de la película.

⁹ Andrea G. Bermejo, “Seminici’09: todo el trigo para Paskaljevic”, *Cinemanía*, Madrid, 1 de diciembre de 2009, p.52.

esto, en realidad, desbiologiza, y por tanto, desexualiza una enfermedad que normalmente se entiende como femenina.

Es particularmente interesante que sea la figura de la madre quien se encargue de romper con las convenciones genéricas dominantes. Si, desde una perspectiva general, la teoría fílmica feminista ha señalado que la mujer en el cine ha sido construida como el significante de la ausencia y la pasividad (De Lauretis, 1992: 29 y 174), de forma particular la madre, como rol psíquico primario que la ideología del melodrama familiar le ha otorgado de manera esencial a la mujer, se ha mantenido dentro de estas mismas condiciones.

Si ha habido un paradigma duradero de la maternidad en la historia de las sociedades capitalistas, y así, que se haya prolongado en las manifestaciones culturales, ha sido el de la madre sacrificante. Este patrón encuentra su origen en el texto *Emile* que Jean Jacques Rousseau escribió en 1762, cuya contribución “al discurso de la maternidad moderno es su descripción de un régimen de atención total al niño desde una edad temprana” (Kaplan, 1992: 20). Describió, así, una separación de esferas entre lo privado y lo público en el que la madre debía mantener su atención –y así someter el resto de su vida– a sus hijos, y por extensión, a su familia. Estas ideas de sacrificio maternal y renuncia a sus deseos, que calaron profundamente en la ideología del siglo XIX y que encontraron su auge en el terreno fílmico tras la Gran Depresión de 1929, aún hoy mantienen parte de su influencia.

Dada, por tanto, la estaticidad clásica de la figura maternal, sorprende que sea precisamente ella quien rompa las convenciones melodramáticas que funcionan bajo el sistema histórico y, en este caso, la claridad de su discurso sobre los orígenes de la locura. Esta explicitud, sin embargo, vuelve a aparecer en la escena más significativa de la película, la escena que da origen al verdadero significado de la cinta.

Una vez celebrado el funeral del abuelo, al que no acude la madre de Lea, la familia entera va a comer a la masía familiar. Durante el aperitivo, con todos los hermanos reunidos y en presencia de su hija Lea, Josep María consigue contarle a su familia que, desde hace dos años, Jöelle y él están separados. En medio del estupor general aparece Jöelle, ignorante del cambio de circunstancias, dispuesta a seguir aparentando su matrimonio con el que era su marido. Tras una caricia entre ambos, Lea se levanta estrepitosamente para refugiarse lejos, en unos columpios que se ubican en los límites del recinto familiar. La conversación que mantienen cuando Jöelle se acerca hasta a ella, empieza con los reproches de Lea a una madre que, afirma, aparece y desaparece haciendo “lo que le da la gana”, y sigue así:

Jöelle: hago lo que puedo.

Lea: pues lo haces mal.

Jöelle: te crees que es tan sencillo... [...]

Lea: ¿es que no te das cuenta? [...]Te comportas como una tarada. [...] Papá les acaba de decir que estáis separados.

Jöelle: (mientras llora): será una tarada pero ellos no se quedan atrás, ¿eh?, con sus sonrisitas, su educacioncita [...]. Y el rey de los tarados tu padre, que además es un cobarde.

Lea: prefiero no hablar de eso.

Jöelle: claro... Dime Lea, ¿Qué te molesta tanto? ¿Qué te tiene tan amargada? [...] Si tu vida no te gusta pues cámbiala. Y si estás mal con Seb, pues déjalo. Pero no te puedes encerrar en tu pena y mirar al mundo con tanto desprecio. La única persona que se está haciendo daño eres tú. Las cosas no son siempre como uno desea.

Lea: lo mismo te digo.

Jöelle: eso es... Quizás esperabas que fuera una mujer más fuerte, con más determinación. A mí también me hubiera gustado ser una madre, una mujer perfecta, pero soy lo que soy. Hay cosas que tienes que saber aceptar¹⁰.

Este diálogo es clave, de nuevo, en la explicitud de la madre en varias áreas. La primera, en lo referente de nuevo a la locura y la represión, pero en dos aún no abarcadas: en la historización y desmitificación de la maternidad, entendiéndola como un rol imposible para la mujer tal y como está postulado en la ideología patriarcal, y en la recuperación del derecho al deseo, a abandonar el sacrificio y la resignación en aras de una actividad que reconfigure a su hija como sujeto, tal y como ella trata de hacer consigo misma.

Estas “condiciones ‘reales’ de la identidad psíquica y sexual” que, según Gledhill, el melodrama trataba de reprimir aunque a menudo fallaba en dicho intento, están aquí expresadas con absoluta explicitud, simbolizadas en palabras, elaboradas, así, como experiencia. Y el efecto de esta subversión de los códigos melodramáticos clásicos es doble. El primero es la deshisterización del texto en esta escena en la que los elementos realistas son derrotados para exponer el verdadero drama, y el segundo es la re/producción de dicha experiencia como mensaje de signos para Lea. Esta elaboración del discurso que lleva a cabo Jöelle tiene una importancia fundamental para su hija, quien gracias a ello puede llegar a identificarse con una madre a la que des/conocía.

Esta identificación es cardinal en el efecto ‘legado’ que la madre tiene en Lea. Según Laplanche y Pontalis, la identificación es el “proceso psicológico por el cual el sujeto asimila un aspecto, propiedad y atributo del otro y se transforma, total o parcialmente, según el modelo que ofrece el otro. Es por medio de una serie de identificaciones como se constituye y se particulariza la personalidad” (De Lauretis, 1992: 223). La importancia, por tanto, del discurso de la madre como texto, se encuentra en la idea de que, en la identificación que produce, puede llevar a cabo transformaciones, más o menos evidentes, de la identidad del sujeto que lleva a cabo dicho proceso de identificación.

El legado de la madre encuentra su efecto en las escenas que siguen a ésta y que configuran el final del filme. Cuando Lea vuelve a la masía y se sienta a comer, una vez que su madre se ha ido definitivamente de la familia Vic, su tío Pere, el recién ascendido a patriarca de la familia y nuevo padre simbólico, decide dar su propio discurso, un discurso opuesto al de la madre en tanto recoge la oficialidad del régimen. En él, Pere afirma que “la familia, pese a quien pese, va más allá de todo, más allá de las discusiones, más allá de los rencores. Y yo creo que tenemos la posibilidad, e incluso el deber de mantenernos juntos”. Este ‘deber’ patriarcal se

¹⁰ Diálogo tomado directamente de la película.

enfrenta al ‘querer’ liberarse de Lea, quien rompe a llorar en voz alta, incapaz ya de seguir reprimiendo las lágrimas.

Lea se levanta de la mesa seguida por su prima Mar para llegar al rellano del que era el dormitorio de los abuelos, una estancia cerrada con llave a la visión y al conocimiento desde que la abuela murió, cuarenta años atrás. Este cuarto parece poner en contacto este melodrama familiar con otro subgénero del *woman’s film*, el denominado “paranoide” –en el que la esposa teme que su marido esté planeando su muerte. El punto de encuentro entre este subgénero y *Tres días con la familia* es que muchos de esos filmes “están marcados por la existencia de una habitación a la que la mujer tiene prohibido el acceso” (Doane, 1987: 287).

Si bien es cierto que en este caso la prohibición de acceso era extendida al resto de la familia, no deja de ser interesante que cuando Mar y Lea se acerca a ella y la encuentran abierta, la persona que se halla dentro es Bet, la más pequeña y la considerada ‘la moderna’ de la familia. Mar y Lea se echan a reír al ver por fin accesible una habitación que siempre fue un misterio para ellas y aún se sorprenden más cuando, después de haber estado deliberando si la llave la tendría ahora Pere – en tanto padre simbólico–, su prima les explica que abrió el dormitorio con un imperdible. La llave del patriarcado, que podría ser entendida como un objeto casi sagrado, queda así subvertida por un instrumento común, popular y, en cualquier caso, profano. El *statu quo* de la burguesía, las normas del ‘deber’ parecen quedarse antiguas, desfasadas, ante una nueva generación que goza de sus propios instrumentos y discursos normativos.

Cuando Lea y Mar cruzan el umbral de ese dormitorio, la primera se dirige hacia la ventana y levanta por fin unas persianas que habían mantenido inmutable la habitación, símbolo de la familia patriarcal y de la primera generación de los Vic. En ese momento, y después de muchos años, la luz entra para que Lea pueda mirar hacia fuera, hacia lo que está lejos de las normas patriarcales, pero también hacia dentro, hacia el retrato de sus abuelos, la familia que ha configurado en gran medida su identidad. Esta oposición y resistencia hacia su familia –que es la misma que mantienen su tía Virgina y su madre– se convierte en negociación, en capacidad para llevar la tradición, entenderla sin someter sus deseos, sin reprimirse. La imagen de las tres chicas juntas, habiendo traspasado los límites impuestos por las normas, mirando una foto del pasado, parece ser el símbolo de una nueva generación que ha elaborado las experiencias de las mujeres anteriores que lucharon por soltarse de las cadenas del patriarcado, y que, gracias a ellas, pueden integrarse dentro de la sociedad para cambiarla desde dentro, con sus propias normas.

Esta liberación, que se produce a partir de la puesta en escena, no parecería completa si no se manifestara también explícitamente, deshisterizando nueva y definitivamente el texto. La escena final antes de que los créditos aparezcan mientras se entierra al abuelo, se produce en el coche entre Lea y su padre. Allí, nuevamente, suena la música de la, también, última escena *La traviata*. La mano de Lea, en ese momento, se dirige abruptamente hasta el aparato de música y lo apaga. El padre la mira sorprendido y ella le comunica que ha decidido volver a vivir a Barcelona, sin Seb, quien, afirma, ya no la quiere. Ante la confesión siguiente de su hija de que lo ha pasado mal últimamente y de que no sabe si ya está mejor, Josep María acaricia su cara. Un primer gesto de cercanía, un primer gesto de que la tercera generación

también puede transformar la segunda. En la siguiente escena, la tumba del abuelo es sellada con cemento mientras la familia mira cómo se sella a su vez la generación que les constituyó. La cámara les mira con distancia, dispuesta a cerrar sin concluir, sin exponer ningún discurso autoritario.

Su propuesta, no obstante, es la de un testigo que da una interpretación de lo que ve y que ofrece una ventana de esperanza. Que Lea apague *La traviata* y se acerque emocionalmente a su padre para hablar con él muestra que ha empezado a tomar decisiones, a cambiar lo que no le gusta, esto es, a reconectar con sus deseos, tal y como le había pedido su propia madre. La expulsión de *La traviata* implica también una pulsión política en el texto, a través, precisamente, de la estructura de la *myse en abyme*. La ideología que en la ópera se mantenía inmutable y reestablecida, en *Tres días con la familia* va a verse alterada; las normas burguesas y patriarcales sobre género y generaciones pierden su fuerza también en esta cinta. Pero, además, al apretar ese botón de apagado, el melodrama de Mar Coll está abogando por la necesidad definitiva de deshisterizar los textos, que significa también poner en entredicho las normas del género cinematográfico que interpelan a los individuos para que se re/conozcan en los mecanismos de represión y normalización.

Tres días con la familia se presenta, así, como un melodrama que subvierte sus propios códigos. A lo largo de la cinta la directora ha compuesto un retrato familiar a partir del que se puede extraer la idea de que “la castración que está en juego en el melodrama (...) no es una estructura ahistórica, atemporal. Por el contrario es permanentemente renovada con cada generación” (Nowell Smith, 1987: 72) y que esta tercera generación es capaz de perturbar dicha castración a partir de la experiencia de la segunda.

Teniendo en cuenta la importancia que tienen las mujeres en el filme de Coll –aunque los rasgos de subversión generacional también se presentan en algunos personajes masculinos como Pau, quien se enfrenta a su madre, Virginia, durante la comida en la masía porque no le deja comer tanto como desea– parecería interesante preguntarse ahora, como conclusión final, si Mar Coll ha construido un relato que puede configurarse dentro de esa calificación de cine de mujeres, hecho por mujeres y para la mujer.

Por un lado la respuesta, en tanto la película está hecha con una amplia mayoría femenina, casi todas estudiantes o antiguas estudiantes de la Escuela de Cine de Cataluña, y tiene como protagonista a una mujer, parecería ser positiva, sin embargo la directora rechaza ampliamente calificar así su cine porque “una mujer puede hacer cine de cualquier tipo y su público tiene que aspirar a estar formado por hombres y mujeres. Supongo que inevitablemente la película tendrá algo de femenino que ahora mismo no te sabría decir qué es”¹¹.

Esta incapacidad de la directora para identificar ‘lo femenino’ de su película, distanciándose así de los esencialismos de la concepción patriarcal de una identidad rígida, parece mantener un vínculo con su forma de afrontar el melodrama, un género en el que la ideología ha buscado, a su vez, prolongar la castración, someter a las

¹¹ Ion Stegmeier: “La realidad es extraordinariamente sutil y confusa”, *Diario de Navarra*, Pamplona, 16 de junio de 2009, p. 53.

mujeres y, en definitiva, mantener un sistema identitario estático basado en relaciones de dominio y sumisión invariables.

Tres días con la familia no es un melodrama de denuncia, pero en él sí reside cierta crítica hacia una sociedad que normaliza a sus sujetos –a través de la familia como uno de sus dispositivos para ello, pero no el único–, a quienes reprime para mantener un orden que le interesa al propio sistema. El melodrama clásico, como género adscrito al orden imperante, se convirtió en una tecnología de género y generacional que buscaba a su vez salvaguardar el status quo. La represión de sus conflictos, a pesar de sus dificultades y contradicciones, era el correlato ideológico al sistema burgués y patriarcal.

En *Tres días con la familia*, Coll se aleja de la interpelación de la mujer como sujeto de pasividad y renuncia, desvincula la neurosis de la naturaleza femenina y expone las condiciones sociales que en realidad la han aliado con las mujeres, desmitifica la maternidad, humanizándola y posicionándola como un eje de la vida de la mujer, uno y no el único. La cineasta permite, así, cruzar el umbral del patriarcado, abrir la puerta de la renovación ideológica y subir las persianas para que la luz ilumine a hombres y mujeres; para dejar ver una evolución que postula como necesaria.

Mediante la deshisterización del melodrama Mar Coll se aleja del realismo burgués, coherente y esencialista, una transformación que debería verse como inevitable porque, en realidad, “el realismo no es estático. Cuando los sistemas de explicación que sostienen el realismo cambian –sociología, marxismo, psicología, económicos, fenomenología, existencialismo, feminismo y demás– los códigos y convenciones del realismo cambian en persecución de la nueva ‘verdad’ y la mayor ‘autenticidad’” (Gledhill, 1987: 32). Es por ello que Mar Coll –mujer joven que ha vivido en un mundo donde el feminismo ha empezado a abrir algunas puertas y ventanas, y la postmodernidad ha quebrado las identidades esenciales– subvierte los códigos de representación en busca de una mayor autenticidad. La negociación de la tercera generación con la tradición y el progreso puede verse reflejada en la propia negociación, y en algunos casos ruptura, que la cineasta lleva a cabo con el género melodramático.

Si el material del mundo ha cambiado y la mirada del cineasta sabe y quiere apreciarlo, el melodrama a su vez se transforma. Pero no cabe duda de que la transformación del melodrama, en su propio efecto legado, como el que se produce en la relación de Jöelle y Lea, puede ayudar también a cambiar el mundo. Y esta es, sin duda, la gran esperanza de *Tres días con la familia*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COLAIZZI, Giulia (2007): *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid, Biblioteca Nueva
- DE LAURETIS, Teresa (1992): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer.
- DOANE, Mary Ann (1987): “The ‘Woman’s Film’. Possession and Address”, en GLEDHILL, Christine (Ed.): *Home is Where the Heart Is: Studies in*

- Melodrama and the Woman's Film*. Londres, British Film Institute, pp. 283-298.
- ELSAESSER, Thomas (1987): "Observations on the Family Melodrama", en GLEDHILL, Christine (Ed.): *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres, British Film Institute, pp. 43-69.
- FREUD, Sigmund (2002): *La histeria*. Madrid, Alianza Editorial.
- GLEDHILL, Christine (1987): "The Melodramatic Field: An Investigation", en GLEDHILL, Christine (Ed.): *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres, British Film Institute, pp. 5-39
- GUINSBERG, Enrique (1996): *Normalidad, conflicto psíquico, control social. Sociedad, salud y enfermedad mental*. México D.F., Plaza y Valdés.
- HASKELL, Molly (1974): *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Londres, New English Library.
- JERMYN, Deborah (1996): "Rereading the Bitches from Hell: a Feminist Appropriation of the Female Psychopath", en *Screen*, vol. 37, nº 3 (Otoño, 1996), pp. 251-267.
- KAPLAN, E. Ann (1992): *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*. Londres & Nueva York, Routledge.
- KAPLAN, E. Ann (1998): *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer.
- KUHN, Annette (2000): "Women's Genres" en KAPLAN, E. Ann (Ed.): *Feminism and Film*. Nueva York, Oxford University Press, pp. 437-449
- MONTERDE, José Enrique (2007): "Miradas hacia el cine español contemporáneo", en POHL, Burkhard y TÜRSCHMANN, Jörg (Eds.): *Miradas locales. Cine español en el cambio de milenio*. Madrid, Iberoamericana, Vervuert, pp. 29-37.
- MULVEY, Laura (2009): *Visual and other Pleasures*. Londres: Palgrave Macmillan.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey (1987): "Minelli and Melodrama", en GLEDHILL, Christine (Ed.): *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres, British Film Institute, pp. 70-74.
- RODOWICK, David N. (1987): "Madness, Authority and Ideology. The Domestic Melodrama of the 1950s", en GLEDHILL, Christine (Ed.): *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres, British Film Institute, pp. 268-280.