

MODOS DE REPRESENTAR EL ENVEJECIMIENTO Y LA ANCIANIDAD EN EL CINE DE ALMODÓVAR

Ways of Representing Aging and Old Age in Almodóvar's Cinema

Dr. Agustín GÓMEZ GÓMEZ
Profesor Titular, Universidad de Málaga, España
E-mail: aggomez@uma.es
 <https://orcid.org/0000-0002-1736-0630>

Fecha de recepción del artículo: 01/02/2023
Fecha de aceptación definitiva: 01/03/2023

RESUMEN

Partimos de la presencia de los personajes mayores en las veintidós películas de Pedro Almodóvar. Los datos iniciales son reveladores. En catorce películas aparecen mayores, en total veinticinco personajes secundarios mayores, a los que sumamos cuatro escenas con un grupo también de mayores. La edad no es una cuestión que se exhiba como problema en su filmografía, pero sí hay personajes que se corresponden con el etarismo de la tercera y cuarta edad que presentan, como sus personajes de otras edades, unas características muy marcadas. Los más reconocibles son las mujeres mayores de origen rural que viven en la ciudad y que tiene comportamientos estafalarios. Hay un edadismo en la comparación entre hombres y mujeres en las relaciones sociales, laborales y sexuales. Pero lo más significativo es que también sus mayores pertenecen al universo creado por el director bajo tres soportes: una realidad sociológica de la España de la dictadura, unas experiencias personales que se manifiestan desde lo emocional y una construcción de personajes contruidos desde el costumbrismo y el esperpento.

Palabras clave: Pedro Almodóvar; edadismo; envejecimiento; estudios etarios.

ABSTRACT

Our study starts with an analysis of the elderly characters in the twenty-two films by Pedro Almodóvar. The initial data are revealing. Older people appear in 14 films, with a total of twenty-five older secondary characters, to which we add four scenes with a group of older people as well. Age is not portrayed as a problem in his films, but there are characters in their third and fourth age who present, like his characters of other ages, very marked characteristics. The most recognizable characters are older women of rural origin who live in the city and who have a quirky behavior. There is ageism in the comparison between men and women in social, work, and sexual relationships. But the most significant aspect is that Almodóvar's elders also belong to the universe created by the director and supported by three pillars: the sociological reality of Spain during the dictatorship, some personal experiences that are manifested from an emotional approach and a construction of characters built from Spanish *costumbrismo* and the grotesque.

Keywords: Pedro Almodóvar; ageism; aging; age studies.

1. Introducción

Pedro Almodóvar nació en 1949, por lo que en 2023 cumplirá 74 años. Es decir, el director manchego es una persona mayor, dentro del grupo de la tercera edad. El cine de Almodóvar se suele identificar como un cine de autor, propio de un director con un universo particular, con una «cosmovisión que trasciende la expresión fílmica, para desentrañar las opciones personales, el mundo de los sentimientos y afectos, las raíces sociales, los intereses culturales o los valores morales» (Sánchez Noriega, 2017, p. 12). En ese universo tiene cabida un conjunto amplio y variado de personajes cuyas identidades no siempre coinciden con los esquemas preestablecidos. Si los humanos nos identificamos antes que nada por tres parámetros –el género, la raza y la edad–, buena parte de la identidad de los personajes de Almodóvar se define principalmente por el género, y el femenino es el predilecto del director (Zecchi, 2014, p. 77); la etnia aparece escasamente representada, y cuando lo hace siempre son personajes secundarios, pero no es peyorativa ni discriminatoria; y la edad tiene unos componentes que van variando en la medida en que el propio director se va haciendo mayor, aunque desde sus primeras obras se mueve en una cultura popular en la que el mundo rural y tradicional son contruidos a mitad de camino entre el costumbrismo y el sainete, cuando no el esperpento, que no abandonará. Como más adelante veremos, en esa cultura rural es donde lo etario toma forma.

2. Hipótesis, objetivos y metodología

Partimos de la presencia, o ausencia, de los personajes mayores en las películas de Almodóvar. La edad no es una cuestión que se exhiba como problema en su filmografía, pero sí hay personajes que se corresponden con el etarismo de la tercera y cuarta edad que manifiestan, como sus personajes de otras edades, unas características muy marcadas. En ninguna de sus películas hay personajes mayores protagonistas principales, pero sí son frecuentes como secundarios. El tratamiento que de estos hace, determina nuestro estudio.

La hipótesis es que si la edad se formula como un proceso de envejecimiento biológico y cultural que suele venir acompañado de unos clichés que se repiten con frecuencia en las obras audiovisuales –decrepitud, aislamiento social, pasividad, vulnerabilidad, improductividad económica y pobreza, dependencia, fragilidad, falta de deseo sexual–, en el modo almodovariano esos estereotipos no son del todo los habituales.

Nuestro objetivo principal es analizar quiénes son y cómo se representan los personajes mayores de 65 años¹ –edad que se toma como referencia por ser la que ha venido siendo la clásica de la jubilación– para determinar si se produce un edadismo (*ageism*), término creado por Robert N. Butler (1969) para referirse al uso de estereotipos discriminatorios contra las personas mayores. La edad no siempre es señalada

1. Los estudios sobre la segmentación en grupos etarios por edad vienen de la antigüedad, siendo Claudio Galeno (129- ca. 201/216) el primero en establecer las cinco edades (infancia, adolescencia, juventud, adultez y vejez) que se siguen utilizando en la actualidad. Todas las edades han tenido a lo largo de los siglos unas variaciones en el tramo de años que les corresponde. La vejez en Galeno empezaba en los 55 años y en la actualidad se ha situado en los 60 (Gullette, 2011).

y, sin embargo, la actividad laboral o su cese sí es más frecuente que se cite, lo que sirve para establecer este parámetro. Para llevarlo a cabo hemos considerado otros dos objetivos: explorar el impacto de los estereotipos habituales en el cine para ver su comportamiento en el de Almodóvar y definir un modelo de análisis que pueda trasladarse a otras obras audiovisuales.

Para desarrollar la hipótesis y objetivos planteados hemos realizado un estudio cualitativo fundamentado en el análisis crítico de contenido de todas sus películas de los personajes mayores para observar cuáles son sus características. Además, en el desarrollo de los objetivos anteriores, hemos tomado en consideración desde una perspectiva interseccional de género cuántos son hombres y mujeres, cuáles son sus características sociales y cómo se produce el envejecimiento en el caso de que exista. Para ello hemos creado un cuadro a partir, principalmente, de dos esquemas, el construido por Sacramento Pinazo (2013) y el test de Virginia Guarinos (2023).

El trabajo de Pinazo está concebido desde la psicología y la gerontología. Se trata de una reflexión a partir del cine², donde las películas son una cita en un contenedor de etiquetas como recurso didáctico para ayudar a reducir los prejuicios negativos acerca de los mayores, por lo que pone el foco en el envejecimiento activo y la solidaridad intergeneracional. No obstante, aunque no se realiza un análisis cinematográfico, tiene el valor de extraer los estereotipos más habituales de los que el arte audiovisual se hace eco en numerosas ocasiones.

La idea base que se ha tomado para establecer un parámetro edadista es la aplicación del test de Bechdel que se construyó para determinar cuándo una película estaba libre de prejuicios de género. Si este estaba formado por tres simples condiciones –que incluyera a dos mujeres con nombre, que estas hablen entre sí y que no fuera sobre el protagonista masculino–, ahora estos tres parámetros han sido tomados para establecer un test edadista, de manera que serviría para determinar qué películas están exentas de una valoración negativa de la edad, esto es, aquellas películas que incluyeran a dos personas de más de sesenta años con nombre y que hablen entre sí de algo que no sea sobre el joven protagonista (Zecchi, 2014, p. 24)³.

Estas formas de valorar una película en su dimensión de género o de edad, sin ser un modo de análisis audiovisual, son un punto de partida para establecer cuáles son las características que posee tal o cual obra en su relación, en nuestro caso, edadista. De esta manera nos encontramos con el test de personajes que Virginia Guarinos ha realizado (2023), que va un poco más lejos al incluir parámetros más específicos. Se trata de cinco ítems:

1. Un personaje mayor de 65 años, personaje principal o secundario, participante en tramas principales o secundarias.
2. Actores de la edad representada por su personaje mayor, evitando la falsa caracterización de actores más jóvenes, que permita dar papeles a actores de esa franja de edad.

2. Se consideraron 225 películas entre las que no hay ninguna de Pedro Almodóvar.

3. Posteriormente se realizó una prueba más extensa a partir del de Bechdel realizado por Walt Hickey, Ella Koeze, Rachael Dottle, y Gus Wezerek, (2017) con doce formas de medir el desequilibrio de género en Hollywood. Estas doce nuevas pruebas se engloban en cuatro grupos: participación de mujeres detrás de la cámara, protagonistas que no sean blancas, mujeres protagonistas que tengan deseos y tomen medidas derivadas de esos deseos y que tengan papeles secundarios.

3. Personajes mayores con nombre propio, edad y actividad laboral anteriores explícitas, de tal manera que se pueda identificar su momento vital exacto en edad biológica y no por su caracterización externa y que pueda saberse cuál ha sido su dedicación.
4. Personajes mayores con relaciones intergeneracionales e intersociales, despegados del entorno familiar, donde sean personas con participación activa social más allá de la estrictamente doméstica.
5. Personajes mayores con sentimientos y sexualidad, del tipo que sea.

Este test, junto con las características antes señaladas, nos ha servido para establecer una ficha de análisis que pueda determinar algo más que si cumplen o no unos parámetros mínimos. Este cuadro resultante congrega las principales características de sus personajes mayores de 65 años a partir de cuatro categorías.

La primera es la que corresponde a los cambios por la edad. Se trata de aquellos personajes que la edad les ha supuesto una alteración en su *modus vivendi*. Aquí consideramos dos maneras, el *envejecimiento* que es visible en la propia película porque han transcurrido los suficientes años como para que se produzca ese proceso biológico y se llegue a la edad de jubilación, o bien, una vez que ya están jubilados o la edad es notoria, se produce un cambio relevante, principalmente porque se quedan *viudas/os* o *enferman*, o se produce un desenlace de *muerte*.

La segunda son las relaciones interfamiliares. La familia es un núcleo importante y un modo para entender los comportamientos en el cine de Almodóvar. Las dos más importantes son las del hijo/a-madre y abuela-nieto/a. Se podría trazar también la ausencia del padre, pero nuestro trabajo se desarrolla sobre las presencias por lo que dejamos de lado lo que sin duda es uno de los temas más controvertidos en su cine, la figura del padre (Brok, 2019). En este apartado están también contempladas las relaciones entre familiares de edad similar, poco frecuentes por ser las anteriores las predilectas del director manchego.

La tercera categoría son las relaciones sociales y emocionales. En este apartado hemos congregado dos subtemas que tratan de las relaciones afectivas y sexuales y la desubicación/ubicación junto con la soledad o acompañamiento. Los propios títulos propuestos nos hablan de una dualidad confrontada. Por un lado, la soledad de los mayores, que en algunos casos tiene que ver con la desubicación al haber salido de su entorno, principalmente rural, y por otro cómo se relacionan los mayores, tanto en sus relaciones afectivas con amigos, vecinos y con parejas, en los que tenemos en cuenta la existencia, o no, de relaciones sexuales.

Finalmente, en la última categoría contemplamos el trabajo y la actividad laboral y la formación cultural. Hay una clara dualidad en lo que corresponde a los mayores en Almodóvar. Las mujeres suelen ser amas de casa, sin una profesión definida, y con una cultura que se fundamenta en la experiencia vital antes que en la intelectual. Los hombres, por el contrario, sí presentan una formación cultural y están más definidos por clichés sociales.

3. Cine y envejecimiento. Estado de la cuestión

Los estudios sobre las personas mayores en España son relativamente recientes. Las primeras publicaciones se corresponden con estudios de psicología y gerontología que vieron en el cine una herramienta para visualizar problemas y estereotipos. Estos

trabajos tienden a recopilar listas de películas que tienen a los mayores como protagonistas de sus historias. Esta encomiable tarea recopilatoria tiene como defecto el que no trata la singularidad textual ni existe una individualidad autoral. Hay que esperar al último lustro para encontrar investigaciones que desde el análisis fílmico circunscriben el envejecimiento con los relatos audiovisuales. Las investigaciones de Virginia Guarinos (2019; 2021, 2023), B. Zecchi, R. Medina, C. Moreiras-Menor y P. Rodríguez (2021), Francisco A. Zurian, M. Isabel Menéndez y Francisco J. García-Ramos (2019), son la punta de lanza de unos trabajos que se van incrementando en los últimos años y ejemplos del interés por unos estudios que hasta ahora habían quedado relegados a la gerontología, psicología y sociología, principalmente.

La investigación ha llegado también a los trabajos sobre etarismo y Pedro Almodóvar que es el que aquí tratamos. En *Envejecimientos y cines ibéricos* (Zecchi, et al., 2021), encontramos un estudio de Paul Julian Smith, «Pasión y redención: el envejecimiento en Almodóvar», que trata sobre los mayores en relación con tres temas que van, según él, en paralelo en su filmografía –autobiografía o autoficción, fluidez o liquidez y creatividad o sexualidad– y tres películas –*Dolor y gloria*, *La ley del deseo* y *La mala educación*–. Además de plantear el etarismo en el cine de un autor, su propuesta no es la edad de los mayores en sí, sino el ir envejeciendo y cómo afecta este proceso en los personajes. En las tres películas, a las que suma *Julieta*, ve comportamientos en los que la edad no es ni estéril ni decadente, aunque muestre las adversidades físicas del envejecimiento (*Dolor y gloria*), y con frecuencia una desigual edad en las parejas que son vistas como perjudiciales (pp. 79-94).

Néstor Muñoz en «Envejecimiento, viudedad y vecindad en el entorno rural español: un relato de sororidad en el cine de Pedro Almodóvar» (2022) realiza un trabajo en el que el envejecimiento, a partir de tres películas –*¿Qué he hecho yo para merecer eso!* (1984), *La flor de mi secreto* (1995) y *Volver* (2006)–, tiene una representación particular de las relaciones vecinales entre mujeres mayores en la España rural. Muñoz pone de manifiesto que el director manchego une la cultura camp, punk y transgresora con otra ancestral de los hábitos rurales de sororidad.

4. Corpus

Si considerásemos como punto de partida el test de Bechdel antes mencionado, todas las películas de Almodóvar lo pasarían. Como es bien conocido, el director manchego despliega una amplia variedad de personajes femeninos, e incluso cuando el protagonista principal es un hombre las mujeres no suelen estar ausentes, normalmente con relevantes papeles. Sin embargo, si tomamos como referencia el etario de Guarinos, que es el que ahora nos ocupa, catorce lo pasarían y ocho de los veintidós largometrajes se quedarían fuera por no tener ningún protagonista, ni principal ni secundario, mayor de 65 años –*Pepi, Luci y Bom* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987), *Carne trémula* (1997), *Hable con ella* (2002), *La piel que habito* (2011) y *Los amantes pasajeros* (2013)–, es decir, en el 63 % sí hay personajes mayores. De estas siete películas hay algunos personajes que manifiestan un envejecimiento sin haber llegado a la vejez. En *Laberinto de pasiones*, Luis Ciges, que regenta una tintorería, toma un producto, Vitopens, especie de viagra para «hombres maduros, impotentes e inapetentes». Por otro lado, Toraya (Helga Liné), princesa de Tiranía, ya madura quiere quedarse embarazada y recurre al doctor De la Peña

(Fernando Vivanco), bioginecólogo, quien consigue que sea fértil y que finalmente se quede embarazada. Ambos casos, desde diferentes lugares, tienen en común una sexualidad y reproductividad que por edad se ve mermada o incapacitada. Entre esas películas, es destacable el papel inexistente de la madre de Benigno (Javier Cámara) en *Hable con ella*, que sin aparecer tiene un protagonismo relevante en tanto que el hijo la cuidó durante 15 años hasta que murió, dedicación que luego trasladará hacia Alicia (Leonor Watling). La relación madre-hijo, como luego veremos, es recurrente en la filmografía de Almodóvar desde una perspectiva del envejecimiento. En el caso de *La piel que habito*, hay dos mujeres adultas sin una edad determinada, pero próxima a la jubilación. Una es la madre de Vicente (Susi Sánchez) y la otra Mariela (Marisa Paredes), la madre de Roberto. Ambas trabajan. La primera en la tienda de ropa y la segunda como asistente-criada en la casa del médico. En el primero de los casos, la actriz tenía 56 años cuando interpretó su papel, mientras que Marisa Paredes tenía 65. De estas exclusiones, tal vez la inicial referencia en la que tenemos que pensar es que las cuatro primeras se corresponden con el periodo de la Movida Madrileña, que entre otras cosas se caracterizó por una juventud alocada, y que el director las realizó cuando tenía entre 30 y 36 años, lo que de una u otra forma se ve reflejado en las historias que cuenta en ellas.

Un problema que suele estar presente en todos los estudios fílmicos sobre etarismo es el determinar cuál es la edad de los protagonistas cuando esto no se pone de manifiesto y cuando se mueven entre los umbrales del envejecimiento. Si ya de por sí hay disparidades entre los especialistas clínicos (posmaduros entre 55 y 65; mayores o tercera edad entre 65 y 80; envejecientes o cuarta edad mayores de 80) para establecer una edad cronológica fija (Pujol, Abellán & Ramiro, 2014), esto se incrementa en la ficción. Un caso particular es *Dolor y gloria*. Salvador Mallo (Antonio Banderas) es el protagonista de mayor edad de todas las películas de Almodóvar. Aunque no se dice su edad, esta debe rondar los 60 años, a pesar de que los achaques que presenta puedan darle un aspecto más envejecido. Cuando va a ver a Alberto Crespo (Asier Etxeandia) dice que han pasado 32 años desde que se estrenó *Sabor*, su primera película, y si consideramos el paralelismo que tiene con la obra del director que hizo su primera película con 30 años, deberemos situarnos en torno a esa edad (Gómez, 2021). Por otra parte, Antonio Banderas tenía 59 años cuando interpretó al alter ego del director. Pero al mismo tiempo, en esa película tiene un protagonismo especial Jacinta (Julieta Serrano), que representa a la madre de Salvador. La distancia entre la anciana y el posmaduro es tal que englobarlos en un mismo grupo obligaría a establecer otros parámetros entre los envejecientes.

En total son 25 personas mayores a los que deberíamos sumar cuatro escenas en las que se representan a un grupo de mayores (Tabla 1). La presencia de mujeres y hombres mayores es muy desigual. En todas las ocasiones, excepto en *Todo sobre mi madre*, hay mujeres mayores. Este es el único filme en el que aparece solo un hombre mayor, Fernando Fernán Gómez, que padece alzhéimer. En ocho son una mujer mayor y en dos son dos las que aparecen. En el resto la presencia de hombres y mujeres es variada. Hay tres en las que aparece un matrimonio mayor, en dos de estos casos uno fallecerá. Hay cuatro ocasiones en las que hay un grupo de mujeres y hombres mayores: en un anuncio televisivo sobre la jubilación (*¡Átame!*), una escena de pueblo en las que las mujeres hacen encaje de bolillos (*La flor de mi secreto*), un velatorio en el que se mezclan mujeres y hombres maduros y mayores (*Volver*) y una multitud de todas las edades que se encamina a una fosa en la que estaban enterrados

sus familiares (*Madres paralelas*). Estos datos, si no se consideran en su contexto narrativo y argumental, sirven de poco, pero sí valen para evidenciar que numéricamente, al menos, Almodóvar no escatima en la presencia de mayores en su obra y que esta es fundamentalmente femenina.

Tabla 1. Personajes mayores en el cine de Almodóvar

<i>Entre tinieblas</i>	- Marquesa (Mary Carrillo).
<i>¿Qué he hecho yo para merecer eso?</i>	- Abuela (Chus Lampreave). - Paquita (Francisca Caballero).
<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i>	- Los padres de Lucía (Eduardo Calvo y Mary González). - Locutora del telediario (Francisca Caballero).
<i>¡Átame!</i>	- Máximo Espejo (Paco Rabal). - La madre de Marina (Francisca Caballero). - Anuncio publicitario <i>Plan de jubilación Gerobank</i> .
<i>Tacones lejanos</i>	- La madre (Mairata O'Wisiedo) de Letal, juez Eduardo Domínguez (Miguel Bosé).
<i>Kika</i>	- Doña Paquita (Francisca Caballero).
<i>La flor de mi secreto</i>	- Madre de Leo (Chus Lampreave). - Mujeres haciendo encaje de bolillo.
<i>Todo sobre mi madre</i>	- El padre (Fernando Fernán Gómez) de Rosa (Penélope Cruz).
<i>La mala educación</i>	- Madre (Petra Martínez) y abuela de Juan e Ignacio.
<i>Volver</i>	- Irene (Carmen Maura). - Tía Paula (Chus Lampreave). - Escena de velatorio.
<i>Los abrazos rotos</i>	- Padres de Lena (Ángela Molina y Ramón Pons). - Ernesto Martel (José Luis Gómez).
<i>Julieta</i>	- Marian (Rossy de Palma). - Samuel (Joaquín Notario) y Sara (Susi Sánchez) padres de Julieta. - Hombre del tren (Tomás del Estal).
<i>Dolor y gloria</i>	- Jacinta (Julieta Serrano) madre de Salvador Mallo (Antonio Banderas).
<i>Madres paralelas</i>	- Brígida (Julieta Serrano), tía de Janis (Penélope Cruz). - Familiares de republicanos.

Fuente: elaboración propia

A partir de los quince filmes en los que hay personajes mayores de 65 años, hemos tomado las cuatro características antes referidas: Cambios por edad, Relaciones intergeneracionales familiares, Relaciones sociales y emocionales y Participación activa (Tabla 2).

Partimos de un principio que se muestra casi permanente en la filmografía de Almodóvar, el que los actores representen su edad y que esta no sufra la falsa caracterización de personajes más jóvenes. Aunque es normal que en la historia narrada no se especifique la edad de los personajes, Almodóvar no la altera de forma significativa. Además, hay que tener en cuenta que la obra almodovariana es fundamentalmente

Tabla 2. Categorías del envejecimiento en las películas de Almodóvar

Categorías	Subtema	Películas
Cambios por la edad	Envejecimiento	<i>Julieta</i>
	Jubilación	<i>Átame / Julieta</i>
	Viudedad	<i>Entre tinieblas / ¿Qué he hecho... ¡Átame! / Tacones lejanos / Kika / Volver / Julieta / Los abrazos rotos / Kika / La flor de mi secreto / La mala educación / Dolor y gloria.</i>
	Enfermedad / Muerte	<i>Qué he hecho... / Átame / Tacones lejanos / Todo sobre mi madre</i>
Relaciones intergeneracionales familiares	Padres-hijos	<i>Mujeres al borde... / Átame / Kika / La flor de mi secreto / La mala educación / Julieta / Dolor y gloria</i>
	Abuelos-nietos	<i>Entre tinieblas / Átame / Volver</i>
	Similar edad	<i>Volver</i>
Relaciones sociales y emocionales	Relaciones afectivo-sexuales	<i>Átame / Carne trémula / Los abrazos rotos / Julieta</i>
	Ubicación - Desubicación Soledad - Acompañamiento	<i>Qué he hecho yo... / Átame / Kika / La flor de mi secreto / Madres paralelas</i>
	Trabajo /actividad laboral	<i>Mujeres al borde... / Kika / Átame / Hable con ella / Julieta / La piel que habito /</i>
Participación activa	Formación cultural	<i>Átame / Los abrazos rotos / Julieta</i>

Fuente: elaboración propia.

coetánea. El tiempo de la acción se suele situar en el presente del rodaje, más allá de algunos flashbacks que introduce, normalmente con una función explicativa. En paralelo, los actores tienen la edad de los protagonistas. Un caso que explica esta característica es *Julieta*. Al tratarse de dos tiempos diegéticos separados por más de dos décadas, Almodóvar recurrió a dos actrices que representaran esos dos periodos para que tuvieran una caracterización biológica que hiciera corresponder edad e imagen. De hecho, las dos julietas, que tienen su transición en la escena de la toalla que cubre la cabeza de la joven (Ugarte), de la que emerge la madura (Suarez), y que se utilizó para el cartel, son en realidad dos mujeres que se parecen poco sin que eso rompa la identificación.

Por otro lado, como ya hemos comentado, al establecer la franja de edad a partir de la jubilación, este dato ayuda a situarlos fuera o dentro del grupo de los envejecientes. Hay cuatro excepciones de mayores que continúan trabajando, que además marca posiblemente el principal carácter edadista de su cine al existir una diferencia según sean hombres o mujeres (inexistentes).

En *¡Átame!* Máximo Espejo, un director de cine que se mueve en una silla de ruedas por una hemiplejía, está realizando la que será su última obra, *El fantasma de medianoche*. El trabajo es para él un impulso vital, además de ser consciente de que

está en el ocaso de su profesión. El tipo de trabajo que tiene no supone un impedimento para seguir activo e incluso se plantea que es precisamente el trabajo el que le mantiene vivo. Además, siente una atracción y enamoramiento hacia la actriz con la que trabaja, Marina (Victoria Abril), hasta el punto de que no quiere terminar la película para seguir cerca de ella.

El segundo personaje es el de Ernesto Martel en *Los abrazos rotos*. Este es un rico empresario que con su poder económico consigue conquistar a Lena (Penélope Cruz) para que viva con él. Cuando muere tiene 76 años, por lo que el tiempo en el que convivió con Lena, sobrepasaba ampliamente los 65 y durante ese tiempo seguía activo laboralmente.

Los otros dos casos son interpretados por la misma actriz, la madre de Almodóvar, Francisca Caballero. En el primero es locutora del telediario en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. El que una anciana lea con dificultad las noticias no deja de ser una anomalía que se corresponde más con el modo de crítica a los medios de comunicación por parte del director, además del modo bufonesco en el que construye muchos de sus personajes. En la misma dirección, en *¡Átame!* presenta un programa de televisión de cultura, en el que muestra lo poco que le importa la entrevista que hace y en donde prefiere contarle al entrevistado «sus cosas» antes que atender a lo que se supone que tiene que hacer. Podríamos decir que en los casos masculinos se corresponden con una realidad sociológica, en la que las profesiones llamadas liberales permiten alargar la actividad laboral más allá de los 65 años, mientras que en los dos casos femeninos se corresponde con el universo almodovariano.

4.1. Cambios por edad

Casi todas sus películas transcurren temporalmente en torno al año de su rodaje, lo que no deja de ser una mirada personal de lo que en cada momento vivía el director. Sin embargo, su narrativa tiene en ocasiones un marcado carácter explicativo que le lleva a realizar algunos flashbacks. Estos tránsitos temporales permiten observar un envejecimiento en los personajes de no muchos años, pero en ocasiones sí lo suficiente como para que veamos a personas en dos edades diferentes. Solo en *Julieta* vemos el paso de la madurez a la vejez. En este caso por dos personajes. Marian (Rossy de Palma) es la mujer que se encarga de la casa de Xoan. Ahí la vemos por primera vez, pero hay un transcurso de unos 10 años que hace que le llegue la edad de jubilación, no sin un conflicto con la Julieta joven. Entre las explicaciones que Julieta da su hija Antía está, precisamente, la de que la gente tiene derecho a jubilarse y, además, que debe cuidar a su esposo enfermo, al que no se ha visto. Este envejecimiento, poco perceptible en lo físico, no se corresponde con los estereotipos habituales de decrepitud, aislamiento social, pasividad, vulnerabilidad, improductividad económica, dependencia, fragilidad, falta de deseo sexual, etc., sino con un cambio motivado por el desplazamiento que siente cuando llega la que se convertirá en la mujer de Xoan. Julieta ve en la edad de Marian el momento para que se vaya. En muchas ocasiones el tránsito a la jubilación se manifiesta como traumático, pero en el filme tiene un carácter narrativo para dar lugar a una cierta venganza o ajuste de cuentas por parte de la empleada hacia Julieta.

En la misma película vemos un proceso similar con los padres de Julieta. Inicialmente estos se han jubilado anticipadamente para irse al pueblo y trabajar la tierra. La madre está enferma y una joven asistenta emigrante ayudará en las tareas domésticas y en el cuidado de la madre. Enseguida vemos que mantiene una relación con el padre que se materializará, cuando muera la madre, con un hijo que será el hermano de Julieta, más joven que sus desconocidos nietos. Este es un envejecimiento que podemos situar dentro de los estereotipos, el de la muerte de uno de los cónyuges, por un lado, y el de recomenzar una relación con una joven pareja, por el otro, y dentro de los clichés un hombre mayor con una mujer más joven.

La jubilación, aunque de una forma diferente, está también presente en *¡Átame!* A través de un anuncio publicitario de televisión, vemos un plan de jubilación que pone como antagónicas las previsiones de los alemanes, que comienzan desde los 18 años a prepararse para poder ir a bailar a Benidorm cuando les llegue la jubilación, con los españoles que se divierten de jóvenes y cuando envejecen tienen que pedir a la puerta del metro. A pesar de la hipérbole, que por otro lado es propia del director con los anuncios de televisión, es significativo que las imágenes de los ancianos sean solo de mujeres, con el estereotipo de ancianas vestidas de negro y siguiendo un modelo más rural que urbano, aunque la escena se escenifique en la ciudad.

Dentro de este apartado hemos contemplado las personas que se quedan viudas/os. Son muchos los casos en las que aparecen personajes femeninos cuyos maridos murieron, aunque a estos prácticamente no se les mencione. Esto ocurre en *Entre tinieblas*, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, *¡Átame!*, *Tacones lejanos*, *Kika*, *La flor de mi secreto*, *La mala educación*, *Volver*, *Julieta* y *Dolor y gloria*. Estas mujeres mayores llevan su condición de viudas como si fuera algo natural y aunque suelen ser papeles secundarios con poco espacio narrativo, no suelen expresar ningún sentimiento hacia sus maridos fallecidos. En cierto modo se convierten en unas ausencias normalizadas. Como hemos mencionado el caso del padre de Julieta es un caso diferente porque es el único hombre que enviuda y este sí expresará su condición de viudo y uno de los pocos casos en los que rehará su vida.

Uno de los personajes más interesante es el de la marquesa en *Entre tinieblas*. La hija de los marqueses estuvo en el convento, por lo que sabemos huyendo de su padre, quien no puso reparos en costear una lujosa celda para ella y hacer donaciones económicas al convento. Pero cuando este muere, la marquesa expresa que ya no dará dinero porque quiere vivir la vida ahora que nadie la controla y porque con la muerte de su marido se siente liberada. Ella tiene palabras despectivas hacia su difunto esposo, «era un monstruo y un fascista», expresa en un momento. Sin embargo, cuando se entera de que tiene un nieto, sus sentimientos afectivos familiares vuelven a resurgir.

En *Los abrazos rotos* tienen protagonismo los padres de Lena. El padre está enfermo con un cáncer de estómago y la madre (Ángela Molina) recurre a su hija, quien a su vez lo hará a su jefe, quien aprovechará la situación para mostrar todo su apoyo y dinero porque desde hace tiempo desea a Lena. En la manera de expresarse y comportarse, los padres evidencian que son personas con pocos recursos económicos y culturales. Hacia el final de la película sabemos que la madre, después de la muerte del marido, volvió al pueblo, en un modo de vuelta a los orígenes recurrente en la obra de Almodóvar.

Los casos de viudedad también se producen por otro tipo de muerte. En *Volver*, es Irene (Carmen Maura) quien mata a su marido, aunque todos piensan que ella

también murió en el incendio que provocó. A pesar de la excepcionalidad de la situación, ella volverá al pueblo para cuidar de Agustina (Blanca Portillo), enferma de cáncer, que antes cuidó de la tía Paula (Chus Lampreave), y que es la hija de la amante de su marido que fue la que realmente murió en el incendio. Esta fraternidad entre mujeres rurales se construye como un comportamiento habitual y alcanza su cenit cuando son mayores o enfermas y necesitan de cuidados (Muñoz, 2022, p. 131).

Aunque de manera diferente, con la muerte de su hijo, en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* la abuela (Chus Lampreave), vuelve también al pueblo. En la estación de autobuses se encuentra con Paquita (Francisca Caballero), que también viaja al pueblo y quien le relata que en el pueblo se están muriendo todos los viejos, ocaso que no es un obstáculo para que esa vuelta sea la ascensión de un fin querido. Hay también en esto un comportamiento que se corresponde con una sociología rural del posfranquismo, que después de la emigración por cuestiones económicas durante las décadas de los 50 y 60 principalmente, las mayores desean volver al pueblo para pasar los últimos años de sus vidas.

La enfermedad, y en ocasiones la muerte, es otra de las características que suelen acompañar a los mayores. Más allá de los pequeños malestares propios de la edad, hay tres casos significativos. El padre de Rosa, en *Todo sobre mi madre*, es un personaje que padece una demencia senil o alzhéimer que hace que solo articule preguntas sobre la edad y estatura de las personas con las que se encuentra. La enfermedad le convierte en un personaje marco poco relevante, sin conflictos psicológicos ni evolución a lo largo de la historia, pero que contribuye a mostrar la bonhomía de su hija. No sabemos nada de él, solo que es de una clase acomodada por el tipo de vivienda que posee, pero sí es significativo que sea mayor que su mujer (Rosa María Sardà).

También termina en muerte la tía Paula en *Volver*. Con una avanzada edad, también padece una demencia senil que le impide reconocer y recordar. Sirve también como personaje que hace avanzar la trama al ser detonante de la aparición de la madre que creían muerta.

El tercero de los personajes corresponde a un modelo mucho más estrafalario que se manifiesta como neurótica e hipocondriaca. En *Tacones lejanos* la madre de Letal, el juez Eduardo Domínguez, lleva 10 años sin salir de su habitación y en todas las escenas en la que se la ve está en la cama. De nuevo carece de relaciones sociales, más allá de la que mantiene con su hijo, y toda su actividad se reduce a recopilar noticias de famosas.

Mención aparte es el personaje del tren en *Julieta*. Este hombre mayor que se suicida está en la novela de Alice Munro *Escapada (Runaway)* 2004 que Almodóvar adapta. El personaje sirve como inicio de la culpa –laica según el propio director (Almodóvar, 2016, p. 13)–, que acompañara a Julieta (Kercher, 2018, p. 112). Ella rechaza la conversación que este hombre mayor le propone y abandonará el compartimento para irse a otro donde conocerá al joven Xoan, con quien luego hará el amor y se quedará embarazada de Antía. Hay una idea expresa en el relato de Almodóvar sobre la juventud y el deseo sexual, que se cristaliza en la escena del tren, frente a la decrepitud y enfermedad que se encarnan en el hombre suicida y en la mujer de Xoan que está en coma. Frente a esta culpa, la situación se invierte con los padres de Julieta. La madre está enferma y el padre, aunque mayor, tendrá una relación con la asistenta de la que nacerá un hijo. El sentimiento de culpa de Julieta, que arrastrará a lo largo de su vida, contrasta con el de autoabsolución que se da su padre.

4.2. Relaciones intergeneracionales familiares

En las relaciones familiares de los mayores no existe un patrón claro. Su vínculo con el mundo se establece a través de los familiares, principalmente con los hijos, y en segundo grado con los nietos. Los sentimientos de afectividad no se suelen mostrar más allá de una convivencia normalizada por la costumbre. El caso más extremo es el de la relación entre la madre (Chus Lampreave) e hija, Rosa (Rossy de Palma), en *La flor de mi secreto*, en la que se manifiesta un conflicto permanente de convivencia, más por la desubicación de la madre que por el comportamiento de la hija. Por el contrario, con su otra hija, Leo, que solo va de visita a la casa de la hermana, la relación madre-hija es correcta.

Aunque no se llega al extremo anterior, en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* la relación entre madre (Chus Lampreave) e hijo (Ángel de Andrés) es de una convivencia de respeto, a pesar de las rarezas de la madre fruto de su situación de desubicación fuera del entorno del pueblo. Pero aquí se establece un vínculo emocional con el nieto (Juan Martínez). La abuela hace los deberes con él, aunque desconoce los contenidos, en una escena que muestra la inconsciencia de la abuela en su adaptación a unos tiempos que no entiende. Esta acompaña al nieto cuando va a comprar heroína para luego venderla, mientras la abuela juega a las máquinas tragaperras «Lo único que me gusta de Madrid son las máquinas», pasea con él e incluso van juntos al cine. Esta relación se materializará al final con el viaje de ambos al pueblo señalado anteriormente.

En *¡Átame!* la presencia de la madre (Francisca Caballero) de Marina es otro secundario marco. En una escena hace los coros con la nieta a Lola (hermana de Marina) en la fiesta fin de rodaje, que evidencia una desubicación en ese entorno, y en una segunda mantiene una conversación telefónica con su hija, mientras regaña a su nieta por tocar los alimentos que está cocinando.

En *La mala educación* Almodóvar construye un personaje que se corresponde con el amor incondicional de la madre (Petra Martínez) hacia sus hijos. Ella sabe que los comportamientos de sus hijos no han sido los más elogiosos, pero eso no le resta para hacer una defensa hacia ellos. «No juzgues mal a mi Juan, es un buen hijo», le dice a Enrique cuando se despiden. La segunda escena en la que aparece la madre, y la descreída abuela, es en un diálogo telefónico con Juan después de que Ignacio vuelve del pueblo y le explica que la madre ha tenido un infarto. En la conversación la madre le dice que Ignacio, heroinómano, le robó el dinero de la pensión, pero lejos de recriminarle, le pide a Juan que la ayude para que ingrese en un centro de rehabilitación. La madre, en su entorno rural, se comporta de forma costumbrista, todo alude a un mundo ancestral, y a pesar del choque cultural que supone la forma de ser de sus hijos, se muestra maternal y comprensiva con sus hábitos fuera de la costumbre rural.

En un cambio de roles, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es la relación de los padres hacia Lucía (Julieta Serrano), una hija madura trastornada. El comportamiento de los progenitores varía, con un enfrentamiento con la madre que le recrimina su aspecto y proceder y con sensibilidad y comprensión por parte del padre.

Tal vez la relación más compleja sea la que mantienen madre e hijo en *Dolor y gloria*. La madre le va explicando la forma de amortajarla cuando muera. La idea de la muerte está más presente que nunca y, además, hay recuerdos para su marido, que hasta ahora habían sido muy escasos. Igualmente, al establecerse un proceso

retrospectivo, la madre le reprocha a Salvador, que no haya sido un buen hijo y que cuando enviudó él no se hizo cargo de ella. Entre los diálogos que tienen, ella le dice que le trajo al mundo y que se desvió para sacarle adelante (lo mismo que le dice madre a hija en *La flor de mi secreto*), y ahora solo le pide que le lleve al pueblo para que pueda morir en su cama, lo que no pudo cumplir porque al día siguiente le ingresaron en el hospital y murió en la UCI sola. Es evidente que lo que estamos viendo es una ficción, pero esta película está recorrida por aspectos que tocan en determinados momentos con la biografía de Pedro Almodóvar, lo que hace confuso su tratamiento. Más allá de esa consideración, la idea de una mujer en la cuarta edad, que es consciente de sus últimos días, y que mira más hacia el pasado como si de un ajuste de cuentas se tratase, es algo anómalo en su filmografía, pero no lo es en el tratamiento de vuelta a los orígenes y el deseo de morir en su pueblo.

4.3. Relaciones sociales y emocionales

En el cine de Almodóvar, como acabamos de ver, los mayores suelen carecer de vínculos que vayan más allá de lo familiar. No obstante, hay algunas excepciones significativas. Los tres casos más relevantes son los que corresponden a los hombres. En *¡Átame!*, Máximo Espejo sigue activo laboralmente, lo que le permite tener relaciones sociales, y, aunque su hemiplejía le mantiene en una silla de ruedas, su deseo sexual no ha desaparecido. Este proceso sí se materializa en el caso de Ernesto Martel en *Los abrazos rotos*. Su actividad como empresario le mantiene también activo en lo laboral, sexualmente utiliza los servicios de prostitutas y finalmente mantendrá una relación con Lena, su secretaria. En una escena de hipertextualidad con el cuadro *Los amantes* de Magritte, la pareja ha estado haciendo el amor. Él se hace el muerto y ella duda si realmente lo está o no. Martel le dice que «cualquier hombre de mi edad puede tener un infarto después de seis polvos» y ella le responde «tú no eres un hombre de tu edad». Es el único caso en toda su filmografía en el que vemos a una persona mayor mantener relaciones sexuales y mucho menos con esa intensidad, e igualmente son raras las ocasiones en las que existe una subjetividad explícita en la edad. Sí la tiene el padre de Julieta, como ya hemos comentado, pero esas relaciones no se visualizan en pantalla. Estos tres ejemplos sirven para encarnar la diferente posición entre hombres, activos sexualmente, y mujeres pasivas, pues ninguna de ellas llega a tener nunca ninguna relación sexual.

En un sentido contrario, encontramos una frecuente desubicación entre los mayores almodovarianos. De ahí surge la famosa frase de «como vaca sin cencerro» que Jacinta le dice a su hija Leo en *La flor de mi secreto*. Esta expresión la explica como una forma de estar perdida, sin rumbo, sin orientación, y achaca ese comportamiento a la edad. También aporta la explicación de por qué quiere vivir en el pueblo: «Cuando a las mujeres nos deja el marido, porque se ha muerto o se ha ido con otra, que para el caso es igual, nosotras debemos volver al lugar donde nacimos, visitar la ermita del santo, tomar el fresco con las vecinas, echar las novenas con ellas, aunque no seas creyente, porque si no nos perdemos por ahí, como vacas sin cencerro». Ahora en su entorno, su comportamiento dista del que tenía cuando estaba en Madrid en casa de su hija. Además, plantea un tipo de sororidad intergeneracional en los pueblos que luego se materializa en la escena en las que las mujeres hacen encaje de bolillos mientras cantan. Con un sentido político podemos aplicar ese mismo comportamiento

en *Madres paralelas*. En esta película se plantea el tema de la memoria histórica y la recuperación de los cadáveres de los republicanos asesinados. Hay una entrevista con la tía Brígida (Julieta Serrano) que expresa su deseo de que su padre sea enterrado con su madre. Cuando se llevaron a su padre ella tenía solo cuatro meses, pero la memoria le viene de los relatos que le contó su madre. Es una referencia clara a la posmemoria, a la transmisión que de generación en generación se va transmitiendo sobre hechos históricos, en este caso traumáticos, para que el legado de los mayores no se pierda. La escena final, una vez que se han descubierto los cadáveres, representa la llegada de los familiares, jóvenes y mayores, que van a ver los restos de sus seres queridos.

A propósito de esto último, ya hemos comentado que las películas de Almodóvar se desarrollan fundamentalmente en el tiempo coetánea a su filmación. Eso quiere decir que los mayores en su filmografía vivieron la dictadura de Franco y en muchos casos la Guerra Civil, pero solo en *Madres paralelas*, este tema sale a relucir. Él había manifestado que su manera de vengarse del fascismo franquista era hacer como que no había existido: «It was my way of getting revenge on him. But it didn't mean to say I'd forgotten» (Hattenstone, 2022), pero rompe esa dinámica que había mantenido con esta película, lo que nos lleva a la consideración de que hasta ahora sus mujeres y hombres mayores se manifestaban más por lo emocional y las relaciones interpersonales que por lo histórico.

La agrupación intergeneracional de mayores y maduros se produce también en otra escena de pueblo en el velatorio de la tía Paula en *Volver*, donde en espacios separados están hombres y mujeres, de nuevo en una clara escena de costumbrismo rural.

4.4. Participación activa

El último de los apartados que hemos considerado es el trabajo, la actividad laboral y la formación cultural de los mayores. Ya hemos hecho referencia a este aspecto en la diferenciación entre hombres y mujeres. Algunos de estos personajes, por ser secundarios marco con una participación en el relato muy escasa, no tienen un perfil muy definido. Es el caso, por ejemplo, de los padres de Lucía en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* o el padre de Rosa en *Todo sobre mi madre*, aunque sí acomodados. Los casos contrarios, por tener un protagonismo mayor, son lo de Ernesto Martel, Máximo Espejo y el padre de Julieta que tienen formación cultural. En el primero de los casos como coleccionista de obras de arte y miembro del patronato de diferentes museos, el segundo como artista y el tercero como profesor. El último de los hombres, el suicida del tren, por el propio relato lleno de silencios se obvia todo conocimiento sobre él.

El caso de las mujeres es muy diferente. La mayoría de las mayores de Almodóvar se corresponden con mujeres que fueron amas de casa, sin una profesión definida y con una cultura que se fundamenta en la experiencia vital antes que en la intelectual. En este sentido es obligado de nuevo referirnos a unos personajes que son contruidos sobre emociones vivenciales antes que sobre un posicionamiento ideológico. La ficción en estos casos es más documental sobre la realidad de la España rural del franquismo, como hemos mencionado sin citar al dictador y su política, que sobre la modernidad del siglo XXI.

Ni siquiera la marquesa de *Entre tinieblas*, que por su capacidad económica podría haber adquirido una formación intelectual, tiene un perfil cultural, presentándose como una mujer superficial preocupada por su cuidado físico. También en este caso, la década de los 80, es un retrato de la simpleza de las clases acomodadas.

5. Conclusiones

A pesar de tratarse de un director cuyo universo etario está construido, fundamentalmente, sobre comportamientos de personajes maduros, los mayores también están presentes en sus películas. Y de la misma manera que sus personajes femeninos son mayoritarios, también en el envejecimiento las mujeres son mayoría.

Un análisis no cuantitativo debe considerar cada obra en su texto y contexto. Por ese motivo la primera conclusión que extraemos es que, desde su primera película, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* en 1980, cuando el director tenía 31 años, hasta los *Amantes pasajeros* cuando cumple 65 años, hay una escasa evolución en la incidencia sobre los mayores. De las seis primeras películas, las que se corresponden con las de la Movida Madrileña, los personajes son más jóvenes, y solo en dos de estas encontramos a mayores. El resto no sigue un criterio fijo y van alternándose las que tienen mayores con las que no los tienen, todo dependiendo del relato de la obra, de su entramado de significaciones y de la construcción de los personajes para dar cuerpo y forma a sus singularidades. Eso no quiere decir que no se puedan extraer unos ítems etarios que corresponden a su particular universo o, si se prefiere, a lo que se ha denominado como almodovariano. Más allá de la forma en la que construye sus relatos, exhibe una serie de cuestiones sociales, económicas, políticas, históricas y culturales que nos sirven como referente general para entender lo particular. Al referirnos a los mayores, ese tiempo tiene que ver con la de su edad, o mejor dicho con la edad que tenía en cada una de sus películas, porque como ya hemos comentado, su obra es coetánea, se desarrolla siempre en un tiempo presente con solo saltos temporales para explicar o contextualizar algunos aspectos de la historia narrada. Traemos esto a colación porque lo social, histórico y cultural tiene que ver con la época del franquismo y toda la sociología que le rodea. Igual que han desaparecido los cines de los pueblos, han desaparecido también las señoras vestidas de negro permanente que en ocasiones ha representado.

Los mayores, cuando aparecen, son personajes secundarios, propicios para desarrollar la tradición esperpéntica y construir un contrapunto que son formas que se identifican con su cine. Solo así se entienden a mayores que presentan un telediario, hacen una entrevista a un escritor sobre un libro del que no saben nada o ayudan a su nieto a hacer los deberes del colegio como si de un juego de adivinanzas se tratase. Los personajes mayores con relaciones intergeneracionales e intersociales despegados del entorno familiar son raros, y lo normal es que su participación activa social sea la doméstica en un entorno familiar.

Esto tiene mucho que ver con unas experiencias personales y un reflejo de la sociedad de los tiempos de la dictadura. Efectivamente, muchas de las mujeres mayores, viudas, procedentes de un entorno rural, en el que vivió su madre, Francisca Caballero, a la que además vemos hasta en cuatro películas –*¿Qué he hecho yo para merecer eso!*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *¡Átame!* y *Kika*-. En otras

ocasiones son actrices las que vienen a representar a su madre, tal y como el propio director ha señalado en varios momentos:

Chus desde el principio ha representado oficialmente a mi madre porque ella lo sabe y porque los tres o cuatro personajes directamente inspirados en mi madre los ha hecho ella. Desde luego, en *La flor de mi secreto* absolutamente todas las frases que ella dice las decía mi madre (Almodóvar, 2005, p. 480).

Lampreave es seguramente la que mejor la ha representado, pero posteriormente es también Julieta Serrano en *Dolor y gloria*. Lo relevante, en cualquier caso, es que estas referencias a la madre rompen cualquier tipo de valor sociológico porque se sostienen sobre lo emocional y sobre una experiencia vivencial, aunque sean personajes contruidos sobre arquetipos propios. En esos modelos radica la excepcionalidad.

Si partíamos de la hipótesis de que el proceso de envejecimiento en el cine suele venir acompañado de unos clichés que se repiten con frecuencia en las obras audiovisuales, en el modo almodovariano esos estereotipos son muy matizables. Es verdad que existe un edadismo comparatista entre las actividades laborales, culturales y de actividad sexual entre hombres y mujeres cogidos en su conjunto, pero lo que más caracteriza a sus personajes mayores son sus comportamientos estafalarios que contrastan con una tradición cultural rural de la que procede la mayoría de sus mayores. Esos comportamientos, si los extrapolamos a otros personajes de otras edades no difirieren demasiado en la construcción de esa veta creativa del cine español que desarrolla lo esperpéntico en una aparente normalidad que en su cine se extiende también a edades inferiores. O dicho de otra manera, el universo Almodóvar se extiende a todas las edades.

6. Bibliografía

- Almodóvar, P. (2005). Epílogo. En F. Zurian y C. Vázquez (coords.), *Almodóvar: el cine como pasión*, (pp. 479-485). *Universidad de Castilla La Mancha*.
- Almodóvar, P. (2016). La culpa laica de Julieta. *Academia. Revista del cine español*, 13.
- Brok, Albert (2019). La búsqueda ambivalente del Padre Perdido (*Hable con ella*, Pedro Almodóvar, 2002). *Ética & Cine*, 9,1, 57-67.
- Butler, R. N. (1969). Ageism: another form of bigotry. *The Gerontologist*, 9, 243-246.
- Gómez Gómez, A. (2021). *Dolor y gloria*, ¿autobiografía, autoficción o ficción autobiográfica audiovisual? *Pasavento*, 9,2, 405-423 DOI: <https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.1059>
- Guarinos, V. (2019). Envejecimiento (de tópicos) activo(s) en el cine español de las décadas del «bienestar». *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19(1), 59-73. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.61154>
- Guarinos, V. (2021). *La isla etaria. Tercera edad y medios de comunicación*. ReaDuck.
- Guarinos, V. (2023). Estudios etarios y series de ficción en España. Motivos para un test de garantía. En V. Guarinos (ed.), *El envejecimiento en las series de ficción. Roles, estereotipos y resignificaciones* (pp. 7-15). Tirant lo Blanch.
- Gullette, M. M. (2011). *Agewise: Fighting the New Ageism in America*. University of Chivago Press.
- Hattenstone, S. (2022). Pedro Almodóvar on Spain's tragic past: 'You can't ask people to forget'. *The Guardian*, 22 Jan. <https://www.theguardian.com/film/2022/jan/22/pedro-almodovar-on-spains-tragic-past-you-cant-ask-people-to-forget>

- Hickey, W., Koeze, E., Dottle, R. y Wezerek, G. (2017). The Next Bechdel Test. *Five Thirty Eight*. <https://projects.fivethirtyeight.com/next-bechdel/>
- Kercher, D. M. (2018). La dama desaparece. Hitchcock, Munro y la imagen dividida de la mujer mayor en *Julieta* (2016) de Pedro Almodóvar. En P. Rodríguez, T. Aguado (coords.) *Representaciones artísticas y sociales del envejecimiento* (pp. 105-122). Dykinson.
- Muñoz Torrecilla, N. (2022). Envejecimiento, viudedad y vecindad en el entorno rural español: un relato de sororidad en el cine de Pedro Almodóvar. *Estudios LGBTQ+ Comunicación y Cultura* 2(1), 129-133. <https://doi.org/10.5209/eslg.81368>
- Pinazo Hernandis, S. (2013). Reflexionando sobre la vejez a través del cine. Una aproximación incompleta. *Información psicológica*, 105, 91-109.
- Pujol Rodríguez, R., Abellán García, A., Ramiro Fariñas, D. (2014). *La medición del envejecimiento*, Informes Envejecimiento en red nº 9 (2ª edición). <http://envejecimiento.csic.es/documentos/documentos/enred-medicion-envejecimiento-2.pdf>
- Sanchez Noriega, J. L. (2017). *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Alianza Editorial.
- Smith, P. J. (2021). Pasión y redención: el envejecimiento en Almodóvar. En Zecchi, B., Medina, R., Moreiras, C. y Rodríguez, M.P. (eds.). *Envejecimientos y cines ibéricos* (pp. 79-93). Tirant Humanidades.
- Zecchi, B. (2014). *La pantalla sexuada*. Cátedra.
- Zecchi, B., Medina, R., Moreiras, C. y Rodríguez, M. P. (2021). Introducción. El envejecimiento en la sociedad. El envejecimiento en el cine. En B. Zecchi, R. Medina, C. Moreiras y M.P. Rodríguez (eds.). *Envejecimientos y cines ibéricos* (pp. 15-60). Tirant lo Blanch.
- Zurian, F., Menéndez, I. y García-Ramos, F. J. (eds.) (2019). *Edad y violencia en el cine. Diálogo entre estudios etarios, de género y fílmicos*. Universitat de les Illes Balears.