

Envejecer siendo Amanda Gris: un estudio etario de *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995)

Growing Old as Amanda Gris: An Age Study of The Flower of My Secret (Pedro Almodóvar, 1995)

Francisco A. Zurian Hernández¹

Néstor Muñoz Torrecilla²

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo desvelar la forma en la que se representa la edad a través de los personajes en la película *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995). En particular, a través del personaje de Leo Macías —y su alter ego literario, Amanda Gris—, su hermana Rosa y Jacinta, la madre de ambas. Se opta por una metodología basada en el análisis de personajes (CHATMAN, CASETTI Y DI CHIO, PÉREZ RUFÍ, GUARINOS) complementada con la idea del conflicto de Seger, aplicable al personaje de Leo Macías y un marco teórico fundamentado en la Teoría Filmica Feminista (COLAIZZI, 2006), la Teoría Queer (DE LAURETIS, 1994) así como trabajos sobre estudios etarios en el audiovisual (ZURIAN, MENENDÉZ y GARCÍA-RAMOS, 2019). Se demuestra que *La flor de mi secreto* plantea una ruptura con los patrones sociales establecidos con la representación de la vejez en la mujer a través de las expectativas de vida de personajes en los que Almodóvar se autorrepresenta y autorreferencia.

Palabras clave: Pedro Almodóvar; *La flor de mi secreto*; Vejez; Estudios Etarios

ABSTRACT

The aim of this paper is to unveil how age is represented through characters in the film La flor de mi secreto (PEDRO ALMODÓVAR, 1995). In particular, it examines the character of Leo Macías—and her literary alter ego, Amanda Gris—her sister Rosa, and their mother Jacinta. The methodology is based on character analysis (CHATMAN, CASETTI AND DI CHIO, PÉREZ RUFÍ, GUARINOS) complemented by Seger's idea of conflict, applicable to the character of

1. Doutor. Professor de Comunicação Audiovisual da Universidade Complutense de Madrid.

2. Mestre em Comunicação Audiovisual para a Era Digital, Universidade Complutense de Madrid.

Leo Macías and a theoretical framework based on Feminist Film Theory (COLAIZZI, 2006), Queer Theory (DE LAURETIS, 1994) as well as studies on age studies in the audiovisual (ZURIAN, MENENDÉZ and GARCÍA-RAMOS, 2019). It is shown that La flor de mi secreto proposes a rupture with the established social patterns in the representation of female aging through the life expectations of characters in which Almodóvar self-represents and self-references.

Key words: Pedro Almodóvar; *La flor de mi secreto*; Old age; Aging studies

1. INTRODUCCIÓN

El cuestionamiento cultural a través de una revisión de los estereotipos *edadistas* es una tarea necesaria para la construcción de una sociedad más justa. Las narrativas acerca de la edad influyen a las personas en su visión sobre el envejecimiento y la propia vivencia: las personas son ancianas por la cultura y no por la edad (Gullette, 1997). Bourdieu (1990) en su texto *La juventud no es más que una palabra* afirmaba que el significado de la edad dependía del contexto social en el que se utilizara, pese a estar escondida detrás de imágenes homogéneas asociadas a grupos etarios. En los productos audiovisuales, los grupos etarios más próximos a las últimas etapas de la vida suelen ser representados de manera estereotípica (Goffman, 1963) y siempre asociándolos con la vejez, la enfermedad y la muerte.

Años antes de ser categorizada como una mujer mayor se encuentra Leo Macías [Marisa Paredes], la protagonista de *La flor de mi secreto*, una película escrita y dirigida por Pedro Almodóvar del año 1995. La película narra la historia de una escritora de novela rosa que se ve abocada al borde de su fracaso matrimonial mientras espera desesperadamente que su marido, un militar en una misión de paz de la OTAN en Bosnia, regrese a casa aun sabiendo que el matrimonio no estaba funcionando. La escritora se enfrenta en el metraje no sólo a una crisis matrimonial, sino también a un cambio de vida y de estilo literario y, por consiguiente, un incierto futuro laboral: vida personal y profesional eclosionan para ella a la vez y en una implicación mutua vital. Si bien no es considerada una persona mayor —el personaje que interpreta Marisa Paredes se encuentra entorno a los cincuenta años de edad— se sitúa en un momento en el que la sociedad patriarcal considera a las mujeres amortizadas: ya han traspasado la edad fértil apta para la reproducción y crianza al tiempo que presentan una belleza en decaimiento. En este sentido Leo Macías, además de ser abandonada por el gran amor de su vida, se encuentra en un punto inflexivo de su vida en el que la sociedad, representada en los consejos de su madre, la guiarían de vuelta a su pueblo de origen —como un exilio monacal voluntario— a tener una vida tranquila y alejada de nuevos principios y oportunidades, pero también de nuevos retos, anhelos y amores.

Los estudios culturales se están abriendo al análisis de la representación del envejecimiento y de la edad desde perspectivas no binarias y más interseccionales que

dan cuenta de la diversidad del envejecimiento y de todas sus experiencias (Medina, 2018), pues la noción —propia y ajena— de la edad depende del aprendizaje social y las convenciones sociales y culturales conformadas entorno a la cuestión etaria (Zurian; Menéndez; García-Ramos, 2019). El análisis cinematográfico puede servir para comprender la visión que la sociedad tiene acerca del envejecimiento y de las propias personas mayores. Según Teresa de Lauretis (1989, p. 9), en el cine “la construcción del género es también afectada por su deconstrucción; es decir por cualquier discurso, feminista u otro, que pudiera dejarla de lado como una tergiversación ideológica”. Las categorías como la edad o el género, entrecruzadas entre sí, tienen la función de operar como un sistema de clasificación que ubica a los individuos socialmente, más todavía si se trata de mujeres.

Al no existir definiciones claras a acerca de la edad y el envejecimiento, la muestra seleccionada no puede ser exclusivamente referente a la edad del personaje —dato que muchas veces no se es ofrecido al espectador— sino que se debe entender como una “edad representada”, es decir, entender la edad como una construcción social (Freixas, 2004; Gullete, 1997, Medina, 2018; Thornton, 2003; Zurian; Menéndez; García-Ramos, 2019) y que en la película está representada a través de una serie de valores comprensibles por el espectador. Así, *La flor de mi secreto* como objeto de estudio supone analizar un filme protagonizado por una mujer madura (rodeada de otras mujeres maduras) ante dilemas y cuestiones que tradicionalmente el cine y otros medios de comunicación han dejado de lado. La falta de estudios hace que no existan marcos cerrados acerca del envejecimiento (Blaakilde, 2015; Pinazo, 2013) ni una definición útil acerca de qué significa ser viejo o de cuándo una persona es vieja. La construcción social y cultural se erige a través de fronteras flotantes (Blaakilde, 2015) haciendo que la sociedad (y cultura) cisheteropatriarcal califique, por ejemplo, a un hombre de 50 años como un adulto “interesante”, mientras que una mujer de esa misma edad ya será vista como “madura.”

Como sugiere Paltrow (1999), existe un gran número de personas que tienen una alta dependencia del aspecto externo para mantener su propia identidad, existiendo un culto a la juventud y a la belleza corporal por parte de los medios de comunicación. El cuerpo, una vez envejecido, se vuelve hipervisible y tanto es así que existe una necesidad de ocultarlo (Zurian; Menéndez; García-Ramos, 2019), una paradoja que señaló Woodward, (1999, p. ix-xx) en la que las mujeres son invisibles hasta que su cuerpo, una vez envejecido, resulta demasiado molesto como para mostrarlo. Esta ausencia dentro de la heteronorma invita a incluir la falta de profundidad en la construcción de los personajes envejecidos dentro de los aspectos necesarios de estudio pues, como apunta Caballero Gálvez (2020), esta falta de representación es una forma más de violencia simbólica. La invisibilidad de las personas mayores, o su aparición bajo el empleo de estos estereotipos, ha servido para crear la idea de que las vidas de quienes ya no son jóvenes no importan (Medina, 2018).

La mirada masculina cisheterosexual hegemónica dominante dificulta otras miradas y perspectivas que no sean desde esa tradición (Colaizzi, 2006). En el cine esto potencia que la discriminación y estigma *edadista* sea más acentuada hacia las mujeres. Esto se debe, en parte, al gran porcentaje de hombres cisheterosexuales que ocupan cargos de responsabilidad en las grandes productoras cinematográficas, en la creación de historias y su realización. Según el informe de CIMA del año 2022, las mujeres han representado un 37% del total de profesionales frente a un 63% de los hombres en la industria, siendo un porcentaje aún menor en producción (28%), dirección (24%) y guion (28%). La industria ha representado más frecuentemente y con mayor positivismo el envejecimiento masculino (Chivers, 2011), pudiendo encontrar numerosas películas protagonizadas por hombres maduros desarrollando el rol de héroe o un rol cargado de sexualidad. La discriminación hacia las mujeres mayores se hace más latente en tanto que se centra especialmente en el cuerpo de la mujer visto por los hombres (Woodward, 1999). Cuerpos femeninos que, visiblemente envejecidos, deben ocultarse al dejar de funcionar como objeto de deseo sexual tal y como muestra, por ejemplo, Mankiewicz en *Eva al desnudo* (Mankiewicz, All About Eve, 1950). El interés por el envejecimiento suele florecer en tanto que el director lo vive en primera persona. Algunos directores —como puede ser el caso de Ingmar Bergman, Luchino Visconti o Clint Eastwood— han podido crear películas retratando el envejecimiento gracias a tener una asentada posición en la industria cinematográfica, permitiéndose así poder utilizar su prestigio para llevarlas a cabo, así como funcionar como productores de las mismas.

2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

Este trabajo tiene como objetivo desvelar la forma en la que se representa la edad a través de los personajes en la película *La flor de mi secreto*. En particular, a través del personaje de Leo Macías, su hermana Rosa y Jacinta, la madre de ambas. Se pretende analizar las motivaciones del cineasta a la hora de tratar la edad e identificar las aportaciones de Almodóvar como creador (como director y como guionista de la película) a esta realidad social representada en el cine de manera escasa y frecuentemente estereotipada. Así, la principal pregunta de investigación que se plantea es cómo son los valores, en caso de que existan, y el tratamiento asociado a la edad en el filme en correlación con la propia experiencia vital del director. Algo que se interrelaciona con otros factores socioculturales cuyo estudio se convierte en necesario para entender la investigación, como lo son el género y sexualidad y la clase social representada. A esta pregunta principal se le añade la hipótesis de que Pedro Almodóvar muestra en su película una ruptura con los patrones sociales establecidos con la representación de la vejez en la mujer en el momento de su estreno. Una ruptura que, además, muestra a través de las expectativas de vida de personajes en los que se autorrepresenta o se

autorreferencia y se contraponen a los que representan sus recuerdos familiares o de infancia.

3. METODOLOGÍA

El conjunto de modelos metodológicos que se aplican a este trabajo está marcado por las dificultades del análisis en un campo novedoso como son los estudios etarios. La ausencia de una tradición en el examen de la variante etaria dentro de los estudios culturales conlleva el desarrollo de una metodología que combine diferentes técnicas de estudio y análisis basadas en otras metodologías que hayan funcionado en investigaciones similares a los estudios sobre la edad, como son otros factores propensos a la marginación, estigmatización y estereotipación.

En primer lugar, para el estudio de los personajes se seguirá una metodología de análisis de personajes basada tanto en Pérez Rufí (2016) y Guarinos (2007, 2013, 2015) — que a su vez citan en el desarrollo de sus propuestas a Casetti y Di Chio (2003) y a Chatman (1978) —, como en Seger (2000) y su idea del conflicto, en este caso aplicable al personaje de Leo Macías y sus conflictos. Es decir, los obstáculos a los que se enfrenta con otros personajes.

En cuanto al marco teórico para la interpretación y discusión de los resultados del análisis de personajes, la transversalidad del tema de esta investigación requiere una marcada perspectiva de género que atienda a las diferentes cuestiones socioculturales que se entrelazan entre sí. En este sentido, tanto la Teoría Filmica Feminista como la Teoría Queer ponen de manifiesto la necesidad de realizar un análisis en la construcción dramática que cuestione la ideología subyacente en el discurso respecto a la descripción y la función de los personajes (Pérez Rufí, 2016).

La Teoría Filmica Feminista parte de unos estudios cuya principal aportación ha sido la ruptura de fronteras entre géneros y sexualidades impuestas por la tradición heteropatriarcal en la que se basa el imaginario audiovisual occidental (Zurian; Herrero, 2014) y una apertura de carácter epistemológico, que contribuya a cuestionar las bases del proceso de investigación sobre la imagen (Zurian, 2013). Para Colaizzi (2006), la revisión epistemológica de los presupuestos de la razón occidental ha sido el fin y el resultado de las prácticas feministas de los últimos años.

Por otro lado, el proyecto de “Teoría Queer” parte de Teresa de Lauretis (1994) como la producción de un discurso que diera voz a sujetos históricamente silenciados como los de las personas homosexuales. Las cuestiones que abordan los estudios de género y los estudios LGBTI+ y queer se pueden extrapolar a otros colectivos cuya representación ha estado marcada a lo largo de la historia por una continua marginalización y una recurrente asociación de valores negativos. Los conceptos de identidad personal, desviación sexual y la normatividad social relacionada con el género

son aun enormemente cuestionados (De Lauretis, 2021). Es así que, el paralelismo entre los estudios permite la extrapolación de las pautas metodológicas de estas dos corrientes hacia los estudios etarios. Zurian y Herrero (2014) adoptan la Teoría Fílmica Feminista como referencia para crear nuevos interrogantes y analizar la representación de los mismos en el cine:

Realmente supone una metodología atravesada transversalmente por una gran variedad de campos de investigación intelectual y disciplinas: un sistema de análisis en constante diálogo, pues en cada momento del análisis se introducen variantes epistemológicas que posibilitan o pretenden posibilitar la mejor episteme, la que mejor puede ahondar en el análisis y extraer mejores datos alejados de una doxa personal e individual (Zurian; Herrero, 2014, p. 18).

A tenor de lo expuesto, este trabajo parte de un marco teórico atravesado por una gran variedad de campos de investigación y disciplinas: un sistema de análisis en constante diálogo, pues en cada momento del análisis se introducen variantes epistemológicas que posibilitan —o pretenden posibilitar— la mejor episteme, la que mejor pueda ahondar en el análisis y extraer mejores datos alejados de una doxa personal e individual.

4. RESULTADOS

La flor de mi secreto supone un punto marcado en la evolución en el estilo de Pedro Almodóvar. El estilo melodramático adquiere una nueva dimensión en esta película (Acevedo-Muñoz, 2007) que aborda el dolor y la desolación de una frustrada escritora, que marca la entrada de Almodóvar en el cine de arte y ensayo a través del tratamiento de sus temas clave: sexo, ciudad y literatura (Smith, 2014), además de tratar temas decisivos en su narrativa como la maternidad o la sororidad (Acevedo-Muñoz, 2007). Strauss (1995, p. 171) señaló en sus conversaciones con el director que en la película “nunca hasta ahora había pintado con tanta profundidad a un personaje al que la fragilidad hace permeable a todo tipo de sentimientos humanos”.

Los juegos interpretativos son frecuentes en la filmografía de Pedro Almodóvar. El comienzo de la película no solo crea una metáfora acerca del estado emocional de la protagonista, sino que enseña al espectador a cómo debe leerse el argumento. La secuencia de esta “muerte cerebral”, aunque parece un falso inicio, es análoga al drama que vive Leo Macías. El carácter metaficcional de la película es observable en el juego escénico que propone el director el principio de la narrativa, donde el espectador acude a una metaficción dentro de la diégesis de la película en la que dos médicos tratan de convencer a una madre que acaba de perder a su hijo de que done los órganos

de éste para poder salvar otras vidas. Una metáfora que sirve como alegoría de los sentimientos de Leo en su profunda crisis, y que cuatro años más tarde retomará y extenderá Almodóvar en *Todo sobre mi madre*, 1999³ y, posteriormente, será uno de los temas centrales en *Hable con ella*, 2002⁴.

La construcción del personaje de Leo Macías funciona como una expresión metafórica a través de los componentes que Almodóvar minuciosamente coloca en la película para construir el personaje. Si en la ficción la editorial para la que trabaja Leo le recrimina el carácter oscuro de sus palabras frente a las anteriores novelas de *alter ego*, Amanda Gris, el público y la crítica recriminó a Almodóvar su anterior película que — al igual que la novela de Leo—, tenía un carácter oscuro que impregnaba la irreverente Kika (1993). Almodóvar declara a Strauss (1995) que, si se quiere comparar con Kika, se puede decir que *La flor de mi secreto* es exactamente el filme opuesto. Para Leo y Almodóvar, la expresión artística es trabajo y alivio, una vía de escape medicinal y, a la vez, una fuente de éxito (y realización) profesional. En la película, Leo escribe lo mucho que echa de menos a su ausente marido tras mirar su fotografía, como si estuviera escribiendo su propia novela autoficcional: “a veces te recuerdo como estos botines, me oprimen el corazón hasta impedirme respirar”. Leo no está escribiendo en calidad de profesional, sino en calidad de esposa que echa de menos y añora desgarradamente a su marido. Este retrato dual de artista y profesional remite a la propia visión de Almodóvar sobre la creación artística.

Cabe mencionar que este relato se ambienta en el mismo año del rodaje y estreno, como se puede intuir con la referencia a la guerra en Bosnia en la que Paco [Imanol Arias] participa como miembro de la OTAN así como en la multitudinaria protesta de estudiantes de medicina bajo el lema “6=0”, como las que acontecían ese año contra el gobierno de Felipe González, contra el cuál el propio director ya se había pronunciado en gran desacuerdo. Una datación que se confirma gracias a un discreto calendario colgado en la pared de la cocina de Rosa [Rossy de Palma] que marca el año 1995.

Si bien es cierto que cualquier tipo de evolución lleva implícito el hecho del paso del tiempo, tras diez largometrajes y una carrera de notable éxito y proyección internacional, los días de la Movida Madrileña (Zurian, 2011) quedaban ya en los recuerdos de la década anterior. Pedro Almodóvar, quien fuera el *enfant terrible* del cine español, tenía 46 años en el momento del rodaje de *La flor de mi secreto* y explicaba así a Strauss la influencia de su edad en la concepción de la película:

3. *Todo sobre mi madre* (1999) es una película dirigida por Pedro Almodóvar [...]. Ver más en: <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-7868/>

4. *Hable con ella* (2002) es una película dirigida por Pedro Almodóvar [...]. Ver más en: <https://www.filmaffinity.com/es/film780724.html>

Se debe a un elemento que me da vergüenza nombrar. Lo que significa que *La flor de mi secreto* es, en efecto, una película madura, más madura que todas las que he rodado hasta hoy. No puedo evitar la madurez en la que estoy entrando porque tengo ya más de treinta años. Odio tener que decir que es una película madura, pero es verdad y se nota (Strauss, 1995, p. 171).

La primera vez que Leo aparece en pantalla lo hace brevemente y tumbada en la cama, mientras duerme a plena luz del día. La cámara recorre los objetos de su mesilla, principalmente fotografías de ella junto a Paco, antes de descender y mostrar una considerable cantidad de libros apilados. En tan solo unos segundos, Almodóvar logra plasmar los dos motivos principales de la crisis existencial que la película va a reflejar: su fracaso amoroso y su pérdida de creatividad como escritora (pero parece que no como lectora).

Una súbita ráfaga de viendo abre de par en par las puertas de la ventana, que hacen mover las hojas de un libro y por primera vez en la película se escucha la voz de Leo decir “indefensa frente al acecho de la locura”, frase del relato corto *Ella imagina* (1994) de Juan José Millás (Almodóvar, 1995, p. 13) hasta fundirse con la imagen de una flor. Los libros adentran al espectador en la subjetividad del personaje, que está construido a imagen y semejanza de los autores y autoras que lee, al igual que posteriormente enumerará a Ángel [Juan Echanove] otra lista de autoras femeninas que le gustan. En estos planos iniciales se ven libros de Virginia Woolf, Henry James, Julio Cortázar, Janet Frame o James Ellory hasta mostrar sobre una alfombra roja, un cuaderno con una página a medio escribir y el libro *El bosque de la noche* de Djuna Barnes (1936). No sólo Almodóvar ha mostrado su interés en numerosas declaraciones por la literatura (Zurian, 2009b, 2013), sino que su trayectoria creativa ha ido inclinándose cada vez más hacia la misma. Lo que verdaderamente marca el protagonismo de la literatura en el filme es la articulación de la subjetividad del personaje por medio de la escritura (Marínez-Carazo, 2011).

La biografía de la escritora estadounidense Djuna Barnes, que Almodóvar presenta para construir la identidad de Leo, guarda cierta semejanza con Almodóvar en tanto que ella residió en París en pleno apogeo de las corrientes vanguardistas, así como el director años más tarde fue partícipe de la conocida Movida Madrileña, en la que fue la nueva corriente de vanguardia posdictatorial en España. Además, concretamente la novela seleccionada es una de las primeras novelas que retratan la homosexualidad de manera explícita entre dos mujeres, así como las películas del director fueron pioneras en la representación de personajes queer en el cine español. Barnes, cabe mencionar, vivió dos intentos de suicidio, al igual que posteriormente Leo intentará hacerlo también.

Este abandono en diferido provoca en Leo una fragilidad que atraviesa toda la película y la adentra en una nueva fase creativa, donde las novelas que escribía bajo el

seudónimo de Amanda Gris para la editorial Fascinación, repletas de romances y vidas de ensueño, se transforman en historias oscuras sobre los bajos fondos de la naturaleza humana, como el borrador al que titula *Dolor y vida*. Las nuevas temáticas que aborda Leo, así como el continuo retraso de sus entregas, hace que el millonario contrato editorial se incumpla, llevando a la editorial a publicar una Antología mientras intenta convencer a Leo de que vuelva a su estilo literario habitual. La editorial amenaza a Leo con la ruptura del contrato económico y con la publicación de su verdadera identidad si no retoma el tono original de las novelas de Amanda Gris.

El espectador sabe por una conversación entre Leo y Betty [Carme Elías] que la protagonista se ha sometido a tratamientos de belleza rejuvenecedores como inyecciones de colágeno y liposucciones. Sin embargo, pese a esta referencia acerca de los retoques estéticos de Leo, la caracterización de Marisa Paredes para el papel adquiere un tono muy natural tanto en maquillaje como peluquería, por lo que no se crea una imagen de mujer caricaturizada por las operaciones estéticas hasta parecer artificial. Leo es una mujer sexual y elegante que en la película se muestra en varias ocasiones, como cuando se retoca frente al espejo en varias escenas, se comenta que sigue una dieta de adelgazamiento que su madre le reprocha de camino a Almagro, y es palpable el interés que tiene por la moda, como se puede observar en el momento en el que lleva una bolsa de ropa a su hermana Rosa y esta exclama “¡Pero si está todo nuevo!”. Durán Manso (2016) define a Leo como una mujer similar a Karen Stone [Vivien Leigh], la protagonista de *La primavera romana de la señora Stone* (Quintero, *The Roman Spring of Mrs. Stone*, 1961), porque ya no es joven, atraviesa un mal momento profesional y el amor se le ha escapado.

El vestuario de Leo destaca por su aspecto moderno y elegante, el uso de colores primarios y la combinación tonal de los mismos. Pantalones vaqueros y jerséis de punto como ropa informal y lujosos abrigos, zapatos de tacón y trajes de dos piezas cuando tiene algún compromiso social. Muchas de las prendas que viste son de la marca Max Mara, así como su espejo de bolsillo es de Chanel. Para Holguín (2006, p. 284) Leo es “firme representante del mundo burgués, viste ropa sobria y minimalista, sin estridencias”. Entre los colores que utiliza destaca el rojo, color representativo por excelencia del director que lo asocia a lo exagerado, lo extremo, la muerte, la pasión, el fuego, el deseo, los labios de mujer, etc., y defiende que debe ser utilizado por hombres y mujeres con carácter (Almodóvar, 2020).

Cerca al momento más crudo de la película, aparece en la pantalla de la televisión de un bar Chavela Vargas cantando un bolero como si fuera un mensaje directo para Leo: “Vargas, figura maternal o fraternal, parece estar cantándole directamente a Leo, instándole a un pacto compartido de dejar la bebida y un amor destructivo que ya no debe tener el poder de hacerle daño a ninguna de las dos” (Vernon, 2005, p. 172). En gran medida, Leo combate la desesperación y sufrimiento con la bebida: “Ay Betty,

¡excepto beber, qué difícil se me hace todo...!» le explica a su amiga en un bar de la madrileña plaza de Chueca. Las imágenes de Leo bebiendo son recurrentes a lo largo de todo el filme, asociadas a los peores momentos de incertidumbre y desengaño hasta que en un momento cercano al final, el personaje afirma haber dejado prácticamente de beber.

El carácter de Leo, pese a ser una mujer afligida y sumida en una profunda tristeza, es notablemente franca en la forma de hablar acerca del sexo. Si bien la película no es aparentemente transgresora, menos en comparación con otras películas anteriores de Almodóvar, la actitud de Leo acerca del sexo es muy poco convencional y raramente asociada a las mujeres que han dejado de ser consideradas jóvenes. Además de las bromas que hace acerca de que las pastillas para la memoria le ponen “cachonda como una perra” y en dos escenas de la película el deseo sexual se hace protagonista de la acción.

En primer lugar y de manera muy explícita, Leo busca el acto sexual con Paco al poco de su llegada a la casa. Vistiendo un satinado vestido rojo, elegante y sensual, Leo espera de la visita de su marido una tarde de sexo: “Hay novedades que tengo que contarte, pero pueden esperar. Primero te duchas ya que tienes tanto interés y después follamos. Después descansamos. Después volvemos a follar. Y después Dios dirá”. Tras la ducha, Leo ayuda a Paco a secarse con una toalla, arrodillándose frente a él —en un claro guiño visual a *Ricas y Famosas* (Cukor, *Rich and famous*, 1981) — y besándole los genitales a través de la toalla con tanta pasión que acaba mordiéndole y haciéndole daño. Pese a los planes de la escritora de mantener relaciones sexuales, la discusión entre ambos estalla antes y él abandona la casa dejándola completamente desolada.

La otra escena en la que el sexo domina el diálogo se encuentra hacia el final del metraje cuando Antonio [Joaquín Cortés] sube a casa con algunas bolsas enviadas por su madre Blanca [Manuela Vargas] para Leo. En la cocina, Leo tiene un explícito coqueteo con el joven, quien se ofrece a mantener relaciones sexuales con ella en compensación por las cosas que le había robado durante los últimos meses. Leo, lejos de sentirse violentada, flirtea con Antonio mostrando una atracción evidente, pero que no llega a consumirse: “Vete, antes de que pierda los estribos y olvide que soy una señora estupenda”.

El propio director definió el retrato crudo y natural del dolor que realiza en este trabajo como un filme sobre el dolor de proporciones casi épicas (Strauss, 1995). Si bien las referencias a su propia vida y las de su círculo están presentes en todas sus películas a través de la posición de autor (D’lugo; Vernon, 2013; Markuš, 1998; Smith, 2014; Zurian, 2005, 2013); así, esta película competiría con ventaja por el título de la más metaficcional del director manchego. De igual manera, no solo el personaje de Paredes es un *alter ego* de su biografía (Zurian, 2009b, 2011, 2013), sino que su madre Jacinta y su hermana Rosa, interpretadas por Chus Lampreave y de Rossy de Palma

respectivamente, son personajes contruidos a imagen y semejanza de la propia madre y hermana del director, como ya hiciera anteriormente en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*.

La madre de Leo y Rosa es un personaje que remite al espectador español a la reconocida figura de una mujer mayor, viuda y de pueblo. Es un personaje basado, como ya hemos apuntado, en su propia madre. La construcción del personaje de Jacinta, pese a tener un carácter secundario, desempeña la acción fundamental y heroica fundamental en el filme al salvar a Leo del suicidio. La participación de Chus Lampreave en la filmografía de Pedro Almodóvar se ha centrado en personajes secundarios, en su mayoría con un enfoque cómico, tales como porteras, vecinas, madres o amigas, que enmarcan y reinterpretan arquetipos tradicionales en manifestaciones populares de estilo costumbrista. Su comicidad se caracteriza por su tono exagerado y disparatado, aunque sus acciones y diálogos permanecen enraizados en lo cotidiano. (Gil Vázquez; Lomas Martínez, 2021)

La clave cómica que el director construye el personaje de Jacinta revela una celebración de la vida y del paso del tiempo. La desactualización con el mundo moderno del personaje, que no sabe si los *skinheads* son *hippies* o son *yuppies*, es el aporte más cómico a una película esencialmente melodramática; así como ni las pérdidas de memoria, ni los problemas de la vista, ni siquiera su palpable falta de interés y paciencia de Jacinta son elementos dramáticos de la narración. Estos elementos son, por el contrario, una suerte de comicidad y diversión para el espectador entre los dramas amorosos y creativos de la protagonista.

Jacinta es una mujer de costumbres arraigadas: reza por las noches, no le gusta utilizar ropa nueva, y desconfía de la transferencia de los cuidados a personas fuera del vínculo familiar. En un momento de la película, Rosa insinúa que no podría vivir sola en el pueblo y que habría que contratar a una persona para cuidarla, lo que provoca una gran desconfianza en Jacinta, quien también pone en duda —mediante un comentario racista— la capacidad de Blanca [Manuela Vargas], empleada del hogar de Leo, de cocinar. Una de las reivindicaciones más frecuentes entre las personas mayores es la del derecho a mantener su autonomía e independencia sin sentirse solos o como una carga para la familia (Bárcenas et al., 2009). El carácter de Jacinta es comentado en varias ocasiones. Rosa comenta que está deprimida, que no tiene paciencia y que no está bien de la cabeza. Utiliza supositorios de manera diaria para poder ir al baño, pero en cuanto a la salud su principal problema es de visión, lo que hace que lleve en gran parte de la película unas llamativas gafas de sol, incluso en interiores.

El personaje de Chus Lampreave se siente desubicada en Madrid, ciudad a la que, junto con el clima, culpa de estar *regularcilla* y expresa continuamente su deseo de volver al pueblo, al que considera su verdadera casa (otro paralelismo con *¿Qué he hecho yo parta merecer esto!!*). En Almagro se encuentran sus amigas y vecinas, quienes

tras recibirla con júbilo al grito de “¡La Jacinta!, ¡Es la Jacinta!” serán su compañía y las personas con quienes pasará el tiempo entre actividades tradicionales y canciones típicas populares una vez regresa al pueblo al que llegó a dedicar un poema. A lo largo de la historia, las mujeres de las comunidades han establecido instintivamente una red de asistencia para aliviar la soledad y atender las necesidades de cuidado, que son comunes en la vejez (Muñoz Torrecilla, 2022).

Las relaciones de vecindad o amistad constituyen un aspecto central en el proceso de la adaptación a la viudedad (Sánchez Vera et al., 2009) y un principio básico de sororidad puesto que al mismo tiempo que se debilitan las redes familiares —interpretadas de forma instrumental (Ayuso, 2012) — aumentan las redes afectivas con las vecinas y amigas. De hecho, Almodóvar volverá a desarrollar en 2006 este tema en su película *Volver*. En las zonas rurales, las relaciones de vecindad son más fuertes que en las áreas metropolitanas. Concretamente en el caso de las mujeres viudas, separadas o no casadas, las relaciones de vecindad pueden llegar a convertirse en el núcleo principal de la actividad social de las mismas, pues allí donde el hábitat lo permite, las viudas suelen rodearse de un entramado relacional en torno al domicilio, lo cual es transcendental en el curso diario de la vida (López et al., 2014). El personaje de Jacinta no es un personaje lineal y secundario que se englobe fácilmente en un arquetipo cinematográfico, sino que es un personaje con una marcada finalidad en el filme y un claro arco dramático de transformación cuyo punto de inflexión se encuentra en el viaje de regreso a su pueblo. Se presenta pues, mediante el mismo personaje, dos formas de tratar la vejez de personas de origen rural: una en el medio urbano (desubicación) y otra en el medio rural (pertenencia).

Durante esta estancia de madre e hija en el pueblo, Jacinta descubre que los problemas de Leo son consecuencia de su fracaso matrimonial. A través de una expresión manchega que casi da título a *La flor de mi secreto* (1995)⁵: “estar como vaca sin cencerro”, Jacinta ve en la ruptura matrimonial de Leo el momento de realizar un cambio de vida:

JACINTA.— *¡Tan joven y ya estás como vaca sin cencerro! Perdida, sin rumbo, sin orientación, como yo. Yo también estoy como vaca sin cencerro, pero a mi edad es normal. Por eso quiero vivir aquí, 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, rezar las novenas con ellas, aunque no seas creyente. Porque si no, nos perdemos por ahí como vaca sin cencerro.*

5. *La Flor de mi secreto* (1995), es una película dirigida por Pedro Almodóvar [...]. Ver Más en: <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-13051/>

El personaje de Jacinta constituye lo que socialmente se espera de una mujer al hacerse mayor y enviudar: una especie de retiro en el que las mujeres viudas se deben agrupar. La película muestra cómo en el medio rural español se crean relaciones vecinales que suplen la ausencia del marido y que ocupan su tiempo en tareas en común, pues se dedicarán a hacer ganchillo, comentar dichos populares, repasar las efemérides de sus convecinos y cantar canciones del folclore español rural.

Más parecida a Jacinta es Rosa, la hermana menor de Leo. Rosa es una mujer entre los cuarenta y los cincuenta años de edad, vive en Parla dedicada al cuidado de su madre, al de su marido alcohólico y al de sus hijos. Aunque Rossy de Palma tenía 31 años cuando interpretó a Rosa, la lograda caracterización a través del maquillaje y la peluquería consigue hacer que visualmente parezca que entre las hermanas no hay una gran diferencia de edad, pese a que en el filme Rosa es más joven que Leo. Gracias a esta estética, unida a los gestos y expresiones del personaje, Rosa se perfila como el prototipo de “maruja” a la que Almodóvar ya habría retratado previamente en otros personajes como Gloria [Carmen Maura] y Juani [Kiti Mánver] en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* (1984). Si Gloria encontraba una vía de escape a sus problemas en los medicamentos, Rosa consume con una cara de placer absoluta las novelas de Amanda Gris. Dos personajes que con gran pasividad dejan pasar el tiempo y que buscan vías de escape para hacerlo más llevadero.

El tormentoso vínculo entre Rosa y Jacinta es una mezcla entre comedia y drama, pues si bien esos diálogos incluyen algunas de las frases más divertidas de la filmografía de Almodóvar, así como el icónico “¡Cállate, cara de ladilla!” de Jacinta, no deja de reflejar una situación difícil para las dos convivientes que continuamente están discutiendo:

Estoy muy contento de esas escenas. Son un auténtico retrato de familia. Lo que quiero mostrar, al fin y al cabo, que es como mostrar mi propio origen, es cómo a pesar de que Leo pertenece a una clase social distinta, cuando regresa a la casa de su madre y de su hermana, se ve que esas tres mujeres vienen del mismo lugar, que tienen las mismas raíces. Uno ve el modo en que vive esa familia, las dos mujeres con el marido y los niños. La relación que nuestro entre Chus y Rossy es algo muy real en España. Es ese tipo de madre e hija que se pasan la vida peleándose, destruyéndose una a otra durante toda la vida y si se tienen que separar se ponen tristesísimas, es un mar de lágrimas. Es divertido, pero es terrible también (Almodóvar *apud* Strauss, 1995, p. 170).

Además de las discusiones entre Rosa y Jacinta, la presencia del personaje de Rosa empuja al espectador hacia una continua comparación entre las dos hermanas, lo que hace que ayude a construir el retrato de familia que Almodóvar trataba de mostrar. Económicamente, Rosa —y su núcleo familiar— atraviesa algunas dificultades ya que

Santiago no tiene trabajo, y se ve obligada a aceptar no sólo la ropa vieja de Leo, sino también recurrentemente ayuda económica de ella. Leo es, como ya se ha descrito anteriormente, una persona que vive en el centro de la ciudad, de un marcado carácter cosmopolita y de cultas inclinaciones, habla perfectamente francés y tiene una vida acomodada, cuyos privilegios le son explícitamente recordados por Alicia a modo de amenaza en la editorial. Por el contrario, Rosa utiliza la ropa vieja de Leo, difícilmente pronuncia la palabra *taper-ware* y su mayor interés cultural son las novelas de Amanda Gris frente a los escritos de Woolf y Cortázar que su hermana lee. Estéticamente las hermanas son muy diferentes en tanto que Rosa aparece con ropa cómoda para estar por casa, y Leo va elegante incluso en las escenas dentro de su propia casa. También sus hogares son muy diferentes: los colores, los objetos decorativos y las dimensiones de ambos pisos. A través de esta estética, se ve a Rosa como una mujer anclada en el pasado, lejos de las modas y la vanguardia, representando la tradición también a través de los elementos visuales y sonoros que la identifican.

Si bien Leo tiene una dependencia afectiva con Paco, la escritora no tiene una especial inclinación entorno a los cuidados. La maternidad no es un problema en su vida ni un tema que la pareja trate en ningún momento. En cuanto a la casa, las tareas domésticas son llevadas a cabo por Blanca, mientras que por el contrario, Rosa cocina en gran cantidad y se encarga de los menesteres del pequeño piso de Parla. Hacia el final del metraje, el espectador descubre que Rosa no sólo se encarga de los cuidados de su madre, su marido y sus hijos, sino que también a través del contacto continuo con Blanca ha ido siguiendo la evolución de su hermana. Rosa se muestra pues, como una figura que corresponde al imaginario de mujer tradicional que se desenvuelve bien en el ámbito de la casa y la familia, de los cuidados y los desvelos; para ella el divorcio no es una opción para ella y se sugiere que en algún momento ella también deberá volver al pueblo y que no lo hace aún por el vínculo familiar con su marido e hijos.

Finalmente, gracias al personaje de Rosa el espectador conoce la figura de la tía Petra, una sombra acerca de la demencia y la locura que parece estar muy presente en la familia. Durante la película, Jacinta continuamente asemeja a su hija Rosa con su hermana Petra, que según comenta tenía problemas de locura. Sin embargo, en una de las discusiones entre madre e hija, Rosa le espeta: “Usted sí que ha salido a su hermana, y a sus tías y a su abuela” que después Leo corta inmediatamente “Por favor, dejad nuestros genes en paz”. Jacinta por el contrario presume del buen estado de su cabeza “¡Ojalá tuviera los remos como la cabeza!”. Cuando Leo y Jacinta hablan en la cama, Leo afirma que se está volviendo loca, a lo que Jacinta afirma rotundamente que no, que esa es Rosa. Este diálogo en contexto remite no sólo al hecho de que Leo se encuentre triste y desolada, sino que Leo tiene una medicación para la memoria. Antonio hace referencia a un periodo “amnésico” de Leo, pero no se detalla esta enfermedad en el desarrollo de la película. Así, aunque Jacinta haya asociado la

sombra de la pérdida de memoria, de la locura y la demencia a Rosa, el personaje deja ver que son Jacinta y Leo las que conviven con esa sombra familiar. Un miedo que, si bien ellas achacan a una condición biológica, refleja un miedo común a la demencia como parte del envejecimiento.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La elección de contar esta historia a través de un personaje maduro — cabe destacar que Marisa Paredes tan solo tiene cuatro años más que Pedro Almodóvar— le sirvió al director para crear uno de sus *alter ego* más trabajados de su filmografía, junto con el director de cine Pablo Quintero [Eusebio Poncela] en *La ley del deseo* (1987) y con el también director Salvador Mallo [Antonio Banderas] en *Dolor y Gloria* (2019), aunque su vivencia personal es palpable a lo largo de todos sus trabajos. Si bien, el personaje de Leo Macías no es uno de sus *alter ego* más evidentes, probablemente debido a que es una mujer y su profesión no está relacionada con el cine es, sin duda, uno de los más cercanos a él mismo. El paralelismo entre los personajes de Leo Macías y Salvador Mallo es muy interesante, en tanto que ambos protagonistas tienen sus orígenes en la España rural, de la que se trasladaron a la Madrid y desarrollaron una vida profesional exitosa dentro del mundo cultural. Leo menciona Extremadura, lugar donde nació el padre de Almodóvar y Salvador menciona La Mancha, donde él nació.

Acercarse en clave etaria a los personajes que componen la familia Macías de esta película es, en cierto modo, acercarse también a la vivencia personal del propio director acerca del envejecimiento y las expectativas vitales contrastadas entre las de su familia manchega y su vida en la capital. Tras el análisis en el que se detalla la posición autoral (D'Lugo; Vernon, 2013; Markuš, 1998; Smith, 2014; Zurian, 2005, 2011, 2013), de Pedro Almodóvar y cómo se ha inspirado en él y su familia para la creación de los personajes de Leo, Jacinta y Rosa, así como el posterior análisis de los personajes con la metodología propuesta, se puede afirmar que existen unos valores y un tratamiento asociado a la edad en correlación con la propia experiencia vital del director.

A través del personaje de Jacinta, la madre, Almodóvar muestra una doble representación de la vejez en la película. Al comienzo de la película, Jacinta es una persona triste, irascible y desubicada en el extrarradio madrileño. Sin embargo, el momento de regresar al pueblo supone para ella una celebración de la vida, cuyo carácter cambia radicalmente y tanto ella como sus vecinas disfrutaban de la vejez en compañía, sintiéndose alegres y realizadas. La representación de la persona más mayor de la película parte así de un estereotipo repleto de los valores negativos asociados a la vejez pero que el director transforma después en una persona que, encontrando su sitio, se desprende de esa negatividad. Esta representación es importante en tanto que la visibilidad de una vida plena y feliz en la vejez a través del cine, usado como

recurso interventor, puede ayudar a la mejora de la salud psicosocial de las personas mayores como colectivo y la salud de la propia comunidad (Núñez Domínguez, 2013). Como sociedad, se debería atender al bienestar de las personas teniendo en cuenta las necesidades concretas de los sujetos, lo que incluye la edad (Iacub, 2008), por lo que es importante que “[las películas] se dirijan a los espectadores tanto individualmente como en cuanto miembros de un grupo social, una cultura, una edad o un país determinados, implica que dentro de la película deben constituirse ciertos modelos o posibilidades de identificación” (De Lauretis, 1994, p. 216).

Pedro Almodóvar ofrece en sus películas una ruptura con los patrones sociales establecidos que muestra a través de las expectativas de vida en personajes en los que se autorrepresenta y se contraponen a sus recuerdos de infancia o familia. De esta manera, se puede concluir que la hipótesis de este trabajo queda confirmada. Frente a los personajes basados en su madre y sus hermanas, el rol protagónico que funciona como un *alter ego* del director muestra una manera opuesta de ver la vida a la de sus familiares. Apunta Cohelo (2014) que el régimen heteronormativo corresponde a una construcción ficticia e idealizada, que se estructura y se mantiene por medio de un constante esfuerzo de repetición de acciones, gestos, comportamientos y prácticas que nunca logran alcanzar por completo esas idealizaciones: “Almodóvar demuestra la flexibilidad con la que él construye sus personajes, de modo que la identidad de género adquiere una imagen destituida de estereotipos y modelos convencionales para resultar en nuevos esquemas de representación distintos de la mirada tradicional de la narrativa clásica cinematográfica” (Cohelo, 2014. p. 214).

En la película se muestran dos modelos contrapuestos de mujer a través de Leo y Rosa, en la que la primera rompe los pasos de la madre y la segunda continua su camino. La diferencia entre Leo y Rosa despeja una nueva dimensión del tratamiento etario, pues si bien Leo es la hermana mayor, es Rosa la que tiene una vida mucho más similar a la de la madre de ambas. Los contextos socioculturales de ambas hermanas hacen que sus dispares perfiles se asemejen, en el caso de Leo, con una vida sentimental agitada y pasional —aptitudes tradicionalmente asociadas a la juventud— frente a la vida en el ocaso de Rosa donde, como su madre, la vida transcurre sin entusiasmo ni novedades. Mientras que la vida de Leo se encuentra en un punto de ebullición, la dramática situación de Rosa, cuyo marido es alcohólico, no parece suponer un punto de inflexión en su biografía. Así, Rosa representa la convicción social tradicional que ve a la mujer como esposa y madre abnegada hasta el final de sus días, sufridora y con aguante, frente a la ruptura de esa linealidad vital que Leo representa con su crisis y posterior recuperación. Rosa emana los valores tradicionales que le corresponderían a una mujer de su edad: dedicarse a las tareas del hogar y a los cuidados —de su madre, de su marido y de sus hijos—, mientras que Leo continua con ambición su carrera profesional y creativa, y aunque en un principio se aferra a su muerta relación con Paco, es capaz de rehacer su vida y tomar nuevos caminos.

Explícitamente narrado en la película, el diálogo en el que Jacinta incita a Leo a quedarse en el pueblo con las vecinas y hacer vida común con ellas refleja las expectativas sociales sobre las mujeres que enviudan o se separan. Si bien se muestra un proceso sanador para la protagonista gracias a la vida conjunta con su madre y sus vecinas en Almagro, una vez pasado el duelo, Leo es capaz de volver a su casa en Madrid y rehacer su vida. Más allá de las novelas rosas o negras, los corazones rotos o las vecinas de Almagro, *La flor de mi secreto* muestra una contraposición entre lo que espera la sociedad y cultura patriarcal de una mujer al envejecer frente a otras formas de vivir, dando lugar a una ruptura de la heteronorma y por ello abriendo el paso a nuevas representaciones no estereotípicas de la madurez, el paso del tiempo y el envejecimiento.

En la película analizada, se observa que la edad es en realidad una “edad representada” entendida como una construcción social (Freixas, 2004; Gullete, 1997; Medina, 2018; Thornton, 2003; Zurian; Menéndez; García-Ramos, 2019), en lo que siguiendo a Butler (2007) se podría afirmar que es una performatividad de los presupuestos sociales implícitos por tradición acerca de la madurez y el envejecimiento y que se rompe en el personaje de Leo frente a Jacinta y Rosa, potenciado por un estatus social diferente (y privilegiado) donde el poder adquisitivo y el capital cultural hacen que la protagonista cree una nueva forma de vida en la madurez opuesta a las de su madre y hermana. Si los cuerpos son un campo abierto y moldeables a través de tratamientos, hormonas y cirugías (Cohelo, 2014), la edad manifestada en ellos también lo es.

El análisis de personajes se ha realizado a través de todos los elementos manifestantes de la edad y la muestra seleccionada para el objeto de estudio ha sido reveladora para las preguntas de investigación propuestas, pues el cine es una de las tecnologías de género que contribuye a la producción de significados no sólo por las representaciones expresas en el texto filmico sino también por su interpretación de las diferencias sexuales y las relaciones establecidas entre ellas (De Lauretis, 1994). Es urgente no sólo incitar a los creadores y creadoras a realizar películas bajo una reflexión acerca de la edad que permita no caer en estereotipos *edadistas*, sino también desde la investigación en las ciencias sociales comenzar a tratar un tema tan transversal que de alguna manera u otra será una experiencia propia para todas las personas.

REFERENCIAS

ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto. *Pedro Almodóvar*. London: British Film Institute, 2007.

ALMODÓVAR, Pedro. *La flor de mi secreto*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1995.

ALMODÓVAR, Pedro. *Pedro Almodóvar escribe en exclusiva sobre su relación con el color rojo*. 2020. Disponible en: <http://bit.ly/3kSz8VG>. Acceso en: 21 sept. 2022.

AYUSO, Luis. Las redes personales de apoyo en la viudedad en España. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, Madrid, n. 137, p. 3-24, 2012. DOI: 10.5477/cis/reis.137.3

BARNES, Djuna. *El bosque de la noche*. Londres: Faber y Faber, 1936.

BLAAKILDE, Anee Leonora. Where is «Place» in aging in place? Transnational issues for the Danish State and its retirement migrants abroad. *Journal of Housing for the Elderly, London*, v. 29, n. 1/2, p. 146-163, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1080/02763893.2015.989773>

BOURDIEU, Pierre. Los tres estados del capital cultural. Tradução de M. Landesmann. *Sociologica*, México, MX, v. 2, n. 5, p. 11-17, 1987.

BOURDIEU, Pierre. La “juventud” no es más que una palabra. *En: BOURDIEU, Pierre (ed.). Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990. p. 163-173.

BUTLER, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.

CABALLERO GÁLVEZ, Antonio A. Desde lo invisible. La violencia simbólica dentro del arquetipo de la mujer madura en el cine español contemporáneo. *En: ZURIAN, Francisco; MENÉNDEZ, María Isabel; GARCÍA-RAMOS, Francisco; ZECCHI, Barbara; CABALLERO GÁLVEZ, Antonio A.; TELLO DÍAZ, Lucía; KERFA, Sonia (ed.). Edad y violencia en el cine. Diálogos entre estudios etarios, de género y filmicos*. Palma, Illes Balears: Universitat de les Illes Balears, 2020. p. 43-58.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003.

CHATMAN, Seymour. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

CHIVERS, Sally. *The silvering screen: old age and disability in cinema*. Toronto: Toronto University Press, 2011. ISBN: 1442611049

COHELO, Paloma. Políticas del cuerpo, tecnologías del género y lenguaje cinematográfico: un análisis del cine de Pedro Almodóvar. *En: GARCÍA SANSANO, Javier; GONZÁLEZ GARCÍA, Eduardo; LAGO MORALES, Itziar; RUBIO SÁNCHEZ, Ricardo (coord.). Tiempos oscuros, décadas sin nombres*. Toledo: ACMS, 2014. p. 207 – 222.

COLAIZZI, Giulia. *Género y representación*. Postestructuralismo y crisis de la modernidad. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.

COLLE, Raymond. *El análisis de contenido de las comunicaciones*. La Laguna, Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2011.

CUENCA SUÁREZ, Sara. *Informe anual CIMA 2022*. La representación de las mujeres del sector cinematográfico del largometraje español. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte/ ICAA - Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 2023.

D' LUGO, Marvin; VERNON, Kathleen (ed.). *A companion to Pedro Almodóvar*. Malden, MA: Wiley-Blackwell Publishing, 2013.

DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of gender*. Essays on theory, film and fiction. Londres: Macmillan Press, 1989.

DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no*. Feminismo, semiótica y cine. Madrid. Ediciones Cátedra, 1994.

DE LAURETIS, Teresa. Lección inaugural del Máster Universitario en Estudios LGBTIQ+ de la Universidad Complutense de Madrid. *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, Madrid, v. 1, n. 1, p. 107-113, 2021.

DURÁN MANSO, Valeriano. Los rasgos melodramáticos de Tennessee Williams en Pedro Almodóvar: estudio de personajes de 'La ley del Deseo', 'Tacones Lejanos' y 'La flor de mi secreto'. *VivatAcademia*, Madrid, v. 138, p. 96-119, 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.15178/va.2017.138.96-119>

FREIXAS, Anna. Envejecimiento y perspectiva de género. En: BARBERÁ, Ester; MARTÍNEZ BENLLOCH, Isabel (coord.). *Psicología y género. Psicología y género*. Madrid: Pearson Educación, 2004. p. 325-352

GIL VÁZQUEZ, Asier; LOMAS MARTÍNEZ, Santiago. Creadores queer y secundarias camp: feminidades cómicas y transgresoras en el cine clásico español. *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, Madrid, v. 1, n. 1, p. 25-35, 2021.

GOFFMAN, Erving. *Estigma*. La identidad deteriorada. Madrid: Biblioteca de Sociología, 1963.

GUARINOS, Virginia. Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teoría filmica feminista. En: LOSCERTALES, Felicidad; NÚÑEZ, Trinidad (coord.). *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*. Madrid: Siranda, 2007. p. 91-112.

GUARINOS, Virginia. Introducción a la nueva masculinidad de ficción audiovisual. *En: GUARINOS, Virginia (ed.). Hombres en serie. Construcción de la masculinidad en los personajes de ficción seriada española de TV.* Madrid: Fragua, 2013. p. 9-16.

GUARINOS, Virginia. El País de los hombres perdidos. Personajes masculinos en el abismo en el cine español de la transición. *Área Abierta*, Madrid, v. 15, n. 1, p. 3-14, 2015. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n1.47615

GULLETTE, Margaret Morganroth. *Declining to decline: cultural combat and the politics of the midlife.* Charlottesville: University of Virginia Press, 1997.

HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar.* Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.

IACUB, Ricardo. Estéticas de la existencia: ¿la vida es bella en la vejez? *Revista Perspectivas en Psicología y Ciencias Afines*, Mar Del Prata, Argentina, v. 5, n. 2, p. 10-18, 2008.

MARKUŠ, Saša. *La poética de Pedro Almodóvar.* Barcelona: Litera Books, 1998. ISBN 84-931725-3-7

MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina. La flor de mi secreto (Almodóvar, 1995): La literatura como seducción. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Madrid, n. 187, p. 383-390, 2011. ISSN: 0210-1963

MEDINA, Raquel. Vejez, envejecimiento y edadismo. *En: RODRÍGUEZ, María Pilar; AGUADO, Txetxu (ed.). Representaciones artística y sociales del envejecimiento.* Madrid: Dykinson, 2018. p. 27-42.

MUÑOZ TORRECILLA, Nestor. Envejecimiento, viudedad y vecindad en el entorno rural español: un relato de sororidad en el cine de Pedro Almodóvar. *Estudios LGBTIQ+Comunicación y Cultura*, Madrid, v. 2, n. 1, p. 129-133, 2022.

NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, Trinidad. Cine y envejecimiento activo: la imagen de la actividad física en las películas. *Escritos de Psicología*, Málaga, ES, v. 6, n. 2, p. 20-25, 2013.

PALMORE, Erdman. *Ageism: negative and positive.* New York: Springer, 1999.

PÉREZ RUFÍ, José Patricio. Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa filmica. *Razón y Palabra*, México, v. 20, n. 4, p. 534 - 552, 2016. Disponible en: <http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685>. Acceso en: 21 sept. 2022.

SÁNCHEZ VERA, Pedro (dir.); ALGADO FERRER, Maria Teresa; CENTELLES BOLOS, Felipe; LÓPEZ DOBLAS, Juan; JIMÉNEZ ROGER, Beatriz. *Viudedad y vejez*. Estrategias de adaptación a la viudedad de las personas mayores en España. Valencia: Nau Llibres - Edicions Culturals Valencianes, 2009. (Colección edad y sociedade, n. 10).

SEGER, Linda. *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós, 2000.

SMITH, Paul Julian. *Desire unlimited: the cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso Books, 2014.

STRAUSS, Frédéric. *Pedro Almodovar*. Un cine visceral. Madrid: Ediciones El País, 1995.

THOMPSON, Neil. *Anti-discriminatory practice*. Londres: Palgrave Macmillan, 2006.

VERNON, Kathleen. Las canciones de Pedro Almodóvar. En: ZURIAN, Francisco; VÁZQUEZ, Carmen (ed.). *Almodóvar: el cine como pasión*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. p. 161-175.

WOODWARD, Kathleen. *Figuring age: women, bodies, generations*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

ZURIAN, Francisco A. Mirada y pasión reflexiones en torno a la obra almodovariana. En: ZURIAN, Francisco A.; VÁZQUEZ, Carmen (ed.). *Pedro Almodóvar, el cine como pasión*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. p. 21-42.

ZURIAN, Francisco A. Pepi, Patty and Beyond: cinema and literature in Almodóvar. En: EPPS, Brad; KAKOUDAKI, Despina (ed.). *All about Almodóvar: a passion for cinema*. Londres, Reino Unido: University of Minnesota Press, 2009. p. 408-428.

ZURIAN, Francisco A. Los inicios de Pedro Almodóvar: en búsqueda de un autor. En: PALACIO, Manuel (ed.). *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011. p. 46-59.

ZURIAN, Francisco A. Creative beginnings in Almodóvar's work. En: D' LUGO, Marvin; VERNON, Kathleen (ed.). *A companion to the cinema of Pedro Almodóvar*. Malden, MA: Wiley-Blackwell Publishing, 2013. p. 39-58.

ZURIAN, Francisco A.; HERRERO, Beatriz. Los estudios de género y la teoría filmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área Abierta*, Madrid, v. 14, n. 3, p. 5-21, 2014. Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357. Acceso en: 21 sept. 2022.

ZURIAN, Francisco; MENÉNDEZ, María Isabel; GARCÍA-RAMOS, Francisco. La problemática de la edad y la violencia en el cine. En ZURIAN, Francisco; MENÉNDEZ, María Isabel y GARCÍA-RAMOS, Francisco (ed.). *Edad y violencia en el cine*. Diálogos entre estudios etarios, de género y filmicos. Palma: Illes Balears: Universitat de les Illes Balears, 2019. p. 7-23.