

REPRESENTACIÓN NARRATIVA DE MADRES MADURAS: ESTUDIO DE CASOS EN LA CINEMATOGRAFÍA ESPAÑOLA Y JAPONESA

Gordillo, Inmaculada
Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura
Universidad de Sevilla
ingoal@us.es

López-Rodríguez, Francisco Javier
Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura
Universidad de Sevilla
flopez9@us.es

RESUMEN

A pesar de que la población madura femenina constituye la mayoría de los envejecientes del primer mundo, los medios de comunicación muestran un rechazo social hacia la mujer mayor. Así, en el medio cinematográfico, la mujer que supera los cincuenta años suele aparecer caracterizada por su escasa relevancia y su vinculación a argumentos que giran en torno a las enfermedades, la soledad, la muerte, la angustia por el deterioro físico o la remembranza de otros tiempos. El presente artículo se centra en la figura de la mujer de edad avanzada como madre y en su relación con hijos o hijas adultos e independientes. Para ello, se estudian seis películas procedentes de dos filmografías tan dispares como la española y la japonesa en un intento de buscar similitudes y disimilitudes culturales, sociales y filmicas entre estos personajes femeninos cuyos únicos nexos de intersección son la edad y la maternidad. Por parte del cine español se han elegido los filmes *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006) y *La soledad* (Jaime Rosales, 2007) para ser cotejados con tres películas japonesas de la última década: *I just didn't do it* (Masayuki Suo, 2006), *Tokyo Tower: Mom and Me, and Sometimes Dad* (Joji Matsuoka, 2007) y *Still walking* (Hirokazu Koreeda, 2008).

PALABRAS CLAVE

Cine, maternidad, mujer madura.

1. INTRODUCCIÓN

A causa del control de la natalidad y del aumento de la longevidad, las poblaciones de los países desarrollados envejecen progresivamente, y puesto que las mujeres viven más años que los hombres, la población madura femenina constituye la mayoría de los envejecientes en todos los países del primer mundo. Sin embargo, la vejez se convierte en un disvalor, ya que en la sociedad contemporánea los elementos que cotizan son, sobre todo, la juventud y la belleza.

Los medios de comunicación en general, y el cine en particular, contribuyen a reflejar el rechazo social hacia la mujer madura, cuyas historias carecen de atractivo y cuya imagen no puede compararse con la de mujeres más jóvenes y bellas.

Por ello, en la primera década del siglo XXI, la imagen de la mujer dentro de los medios de comunicación generalistas continúa mostrando una tendencia iniciada en la segunda mitad del XX en la que la belleza y la juventud marcaban los elementos principales del prototipo femenino. La consecuencia inmediata es la invisibilidad de las mujeres que superan los cincuenta años de edad, relegadas a un esquema simplista y escaso donde el rol del ama de casa ofrecía casi la única posibilidad para desarrollar.

En general, la vejez no resulta especialmente atractiva para el audiovisual contemporáneo. Según afirman Genovard y Casulleras, en el cine americano está escasamente representada a causa de que el público habitual que consume cine en las salas comerciales son adolescentes, y estos se caracterizan por un grado elevado de gerontofobia. En el cine español, sin embargo, la presencia de ancianos puede deberse al envejecimiento de grandes actores con reclamo comercial. Y en la cinematografía japonesa, el peso de la tradición consigue que “la vejez sea un objeto de representación privilegiado” (2005: 11).

Además, a pesar del a veces escaso y casi siempre insuficiente protagonismo de ancianos y ancianas en las películas contemporáneas, cuando se detecta la presencia de alguno en un filme, las esferas de acción que se relacionan con el personaje maduro suelen poseer un carácter dramático o melancólico, con argumentos que giran en torno a las enfermedades, a la soledad, la muerte, la angustia por el deterioro físico o la remembranza de otros tiempos.

En cualquier caso en el cine, referente cultural indiscutible, la mujer madura se circunscribe a determinados espacios, mientras que muchas esferas sociales le siguen estando vetadas. Si en abundantes filmes las mujeres jóvenes han alcanzado el éxito profesional, a las maduras rara vez se las encuentra en la cima del éxito, en trabajos considerados tradicionalmente masculinos o, simplemente, utilizando las nuevas tecnologías. Así, los espacios familiares y los relacionados con ámbitos de la enfermedad son los más utilizados.

Por otro lado, la representación de la maternidad en el cine ha resultado de gran interés para los estudios culturales, como reflejo de elementos políticos y sociales concretos. En el caso de España, por ejemplo, reiteradamente se ha mostrado la asociación de la figura de la madre con la dictadura franquista (Gámez Fuentes, 2004: 25) En el cine, la literatura y el teatro¹, se ha rastreado las relaciones materno filiales en discursos donde prevalecen los aspectos patriarcales asumidos por la mujer-madre.

¹ Hay obras emblemáticas que suelen analizarse para defender esta tesis, como *La casa de Bernarda Alba* (García Lorca, 1936), *Doña Perfecta* (Pérez Galdós, 1876), *Cría cuervos* (Saura, 1975), *Furtivos* (Borau, 1975), etc.

En la presente comunicación, el punto de partida son seis películas de dos filmografías tan dispares como la española y la japonesa. En ellas existe una línea argumental esencial que relaciona la figura de la madre ya madura (50-70 años) con hijos o hijas adultos e independientes. El estudio de seis mujeres, cuyos únicos nexos de intersección son la edad y la maternidad, intentará buscar similitudes y disimilitudes culturales, sociales y filmicas. Por parte del cine español se han elegido tres filmes: *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006) y *La soledad* (Jaime Rosales, 2007). En los tres filmes las figuras de las madres, a pesar de no ocupar el protagonismo absoluto, poseen una relevancia interesante. El análisis de estos filmes se cotejará con el de tres películas japonesas de la última década: *I just didn't do it* (Masayuki Suo, 2006), *Tokyo Tower: Mom and Me, and Sometimes Dad* (Joji Matsuoka, 2007) y *Still walking* (Hirokazu Koreeda, 2008).

El estudio que se propone forma parte de un amplia investigación que actualmente está preparando el Grupo de Investigación sobre Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales (ADMIRA) con sede en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla a través de la cual se pretende detectar la imagen y proyección social de las mujeres mayores dentro de medios de comunicación del siglo XXI.

2. MADRES Y ANCIANAS EN EL CINE ESPAÑOL

2.1. *Solas* (Benito Zambrano, 1999)

La ópera prima de Benito Zambrano constituyó un éxito de público y crítica tan sorprendente que asombró incluso a los responsables de esta modesta producción andaluza centrada en unos pocos días de la vida de María (Ana Fernández), una joven alcohólica con trabajo precario como limpiadora que malvive en un barrio degradado de cualquier ciudad del sur de España. Cuando su padre enferma e ingresa en un hospital de la ciudad, su madre se traslada desde el pueblo a casa de María para tener más accesible el cuidado del enfermo.

María Galiana es una actriz que triunfó en el mundo del cine y de la televisión cuando ya había cumplido los 50 años. Su curriculum, por tanto, está repleto de abuelas y madres que sirven de contrapunto a otros personajes más jóvenes. En la película de Benito Zambrano no posee un protagonismo absoluto (es el papel de su hija el eje central del filme), aunque puede decirse que su relevancia es fundamental en el guión. El personaje interpretado por María Galiana no tiene nombre hasta el final. Su hija la llama madre, el médico abuela, el vecino señora y el marido le habla sin nombrarla, a base de imperativos (“acércate”) o le dice vieja. El espectador no sabrá que se llama Rosa hasta el minuto setenta y cuatro del filme, apenas 20 minutos antes del final. Su identidad se diluye de igual modo, organizando su vida en torno a la atención y cuidado de los demás.

Rosa se queda todas las noches en el hospital, pendiente de su marido, hasta que el doctor le insiste en que se vaya a descansar a casa de su hija. Ella lo hace de mala gana, porque su educación la empuja a estar continuamente al servicio de un hombre, aunque éste la haya maltratado físicamente durante años y todavía le proporcione violencia psicológica y verbal. El carácter del marido es inflexible: serio, antipático, violento y gruñón. No hay lugar a la ternura, al agradecimiento o al cariño hacia su esposa². Ni hacia nadie. Los hijos huyeron lejos, cansados de contemplar las palizas a su madre y de sufrir las propias. Solo María vive en la ciudad, aunque ni ella ni su padre desean compartir, ni siquiera un rato en el hospital.

² “Vieja tonta, tú nunca entiendes ná”, “esta vieja está cada día más chocha. Ahora se ríe sola” o “huelas a macho”, le dice en el hospital.

Las relaciones entre la madre y la hija empiezan siendo frías y llenas de tirantez. María piensa que su progenitora aguanta demasiado y no entiende que no se rebele, que esté siempre doblegada ante su padre. El alcoholismo, la ludopatía y los malos tratos consiguen que no soporte a su padre y que, de algún modo, culpe a su madre por no haberlo alejado de la familia.

Rosa no discute con su hija. Ni critica esa casa desordenada y fría donde malvive. Ni le cuestiona su modo de ser, sus borracheras, su desapego o su mal genio. Rosa compra macetas, cocina, arregla la casa y teje en silencio. En su cotidiana sencillez igual soporta pacientemente al marido que aguanta el carácter de su hija, áspero e intransigente, injusto con la madre ("Eres igual que tu padre: todos los problemas los pagas conmigo", le dice una noche). Por ello un silencio incómodo es la clave dominante de las relaciones entre madre e hija. Sin embargo, conforme avanza la película y con ello los días en que ambas conviven, la sencillez de Rosa, su callada forma de querer y de preocuparse por su hija van ablandando a María³, que es suficientemente inteligente como para darse cuenta de que su madre no tiene la culpa de que esté embarazada de un hombre que no la quiere y del que tampoco está enamorada.

La madre de *Solas* no es cariñosa ni con gestos ni con palabras. El amor hacia su hija se manifiesta a través de los cuidados que le profesa y del intento de caminar de puntillas por su vida, casi sin molestar. Porque Rosa representa el prototipo de la madre tradicional y su hija ha intentado romper con ese modelo de vida que detesta. Entre ambas se abre un abismo, marcado por la incomunicación. Son dos generaciones de mujeres que se relacionan de forma diferente con el mundo y con los demás. María, la hija, es luchadora y valiente, se considera igual a otros, aunque no tenga dinero y, a pesar de su amargura, camina por la vida sin pedir perdón. Mientras que su madre, Rosa, ni siquiera se atreve a entrar en un bar repleto de hombres. No protesta ni se queja y acepta su situación como si un imponderable del destino se tratase. Cuando el dueño del bar acompaña a casa a María, completamente borracha, habla con Rosa en los siguientes términos:

- "¿Podrá sola con ella? Mire que yo estoy *acostumbrado* a tratar con borrachos...
- Yo también, no se preocupe."

Rosa, en la película, empieza asistiendo al marido enfermo en un hospital, a su hija (le cuida las heridas de las manos, le limpia y arregla la casa, le teje un jersey...), al vecino (al que cocina y lava cuando está enfermo). Ninguno de sus movimientos y actos se organiza para su propia satisfacción, y nunca se permite una actividad dedicada a ella misma.

Rosa es sumisa con su marido, que le ha dado una vida llena de sacrificio y de bastantes malos tratos. Se trata de un hombre inculto, primario, que se ha jugado a las cartas el jornal y ha llegado a casa borracho para terminar agrediendo a su mujer y, a veces, a sus hijos. Sin embargo Rosa no le reprende, no le guarda rencor ni se plantea abandonarle o engañarle.

La abnegación, la generosidad y la renuncia (a la felicidad, a ella misma) son las claves del personaje, que con pocas palabras y muchos silencios procura el bienestar de los demás. Es el prototipo de "madre abnegada" que, no obstante, es capaz de provocar la ilusión de un viejo vecino que se siente solo y que encuentra, en esta sencilla y trabajadora mujer, un complemento perfecto para los años que le quedan de vida. Sin embargo ella no está educada para aprovechar las oportunidades de felicidad que le puede brindar el azar. Su mundo es tradicional

³ Al final, María tiene palabras cariñosas con su madre: "Me gusta como huele, madre". Cuando muere: "la echo de menos, madre".

y sus formas de vida están ancladas en una mentalidad patriarcal que ella defenderá siempre, a pesar de que la perjudiquen.

La caracterización del personaje es bastante estereotípica. Representa el arquetipo de la mujer madura completamente tradicional. Rosa es una mujer de pueblo, de unos 70 años, que no posee el menor atisbo de coquetería. Va con la cara lavada y con un sencillo y práctico peinado, sin esconder sus numerosas arrugas y canas. Es una mujer gruesa y torpe, gastada por la vida y el trabajo. Su ropa es anticuada y poco favorecedora, cómoda y funcional, aunque limpia y bien planchada. Como actante es siempre ayudante de todos los personajes (su marido, su hija, el vecino) y nunca ocupa el lugar del sujeto porque, en realidad, nunca comunica lo que verdaderamente siente o quiere. Su vida gira en torno a los otros. Su carácter es conservador, aunque activo: trabaja y vive para que todo siga igual (el orden patriarcal es siempre conservador), aunque su amor y abnegación consiguen modificar las cosas. A su muerte, su hija ha cambiado de vida, gracias a ese hilo que tejió sin querer con el vecino. La convivencia con María en un momento crucial en la vida de ésta (acaba de descubrir su embarazo) consigue sacar a la joven de la espiral de destrucción en la que se había instalado: decide cambiar los planes del aborto, tener a la niña y establecer una relación paterno-filial con el vecino, gracias a los sentimientos que éste alberga por Rosa.



El realismo de la madre rural que representa Rosa es dolorosamente palpable en muchos pueblos de España. Las herencias educativas patriarcales hacen que muchas mujeres maduras y ancianas del siglo XXI sigan siendo tan abnegadas y sacrificadas como ella. De hecho, el propio Benito Zambrano les dedica su filme, al final del metraje: “A mi madre. A todas las madres”.

María Galiana recibió el Goya a la Mejor Actriz de reparto gracias a su papel en *Solas*, y Ana Fernández el de la Mejor Actriz Revelación (ambos fueron dos de los cinco premios Goya que obtuvo la cinta andaluza).

2.2. *VOLVER* (PEDRO ALMODÓVAR, 2006)

En *Volver* de Pedro Almodóvar se presenta una serie de protagonistas femeninas entre las que aparece Irene, interpretada por Carmen Maura. Se trata de la madre de dos mujeres, Sole y Raimunda (Lola Dueñas y Penélope Cruz), que viven en Madrid, aunque sus raíces están en un tradicional y ventoso pueblo de la Mancha.

Si Rosa carecía de nombre durante más de la mitad de *Solas*, Irene no posee ni siquiera presencia: no es más que una muerta, un recuerdo remoto en la vida de sus hijas. Al comienzo del filme, Sole y Raimunda, acompañadas por Paula, la hija adolescente de ésta última, limpian la lápida de sus padres y comentan el terrible incendio que acabó con la vida de ambos casi tres años atrás.

Pero en *Volver* ni los muertos están tan muertos, ni los vivos están tan vivos, por lo que es precisamente una muerte (la de otra Paula, la tía, el personaje interpretado por Chus Lampreave) la que empuja a Irene a volver a la vida. Ya no tiene sentido que se quede en el

pueblo cuidando de su hermana, por lo que “se aparece” a su hija Soledad. El aspecto descuidado, casi espectral -sin maquillaje, con largas greñas canosas- junto con la información de su muerte, conducen a pensar (tanto a su propia hija como al espectador mismo) que es una aparición irreal, un fantasma o un alma en pena que -desde la licencia narrativa del realismo mágico- se vuelve corpóreo y se aparece para dar algún tipo de mensaje o de encargo a su hija. Pero no es así: Irene está viva, es un personaje de carne y hueso, y se ha mantenido escondida por el miedo a que le acusaran de asesinato. Un marido infiel y una vecina libre de ataduras sentimentales fueron las víctimas de un incendio que ella misma provocó. Aquellos huesos calcinados fueron tomados por los suyos propios y los de su marido, aunque en realidad ella nunca murió. Después de ocultarse por un tiempo se fue a vivir con su hermana Paula, a quien el alzhéimer permitía que acogiera con normalidad a su hermana.



Irene empieza a manifestarse a través de su olor. Si en *Solas*, María al despedirse de su madre le dice “me gusta como hueles, madre”, en *Volver*, Sole, al entrar en la casa familiar dice “esta casa sigue oliendo a mamá” y encuentra el rastro oloroso en las habitaciones y en las cosas (la bicicleta estática). También Raimunda detecta a su madre por el olor de sus ventosidades.

Irene es una mujer de unos 60 años, madre de dos hijas y abuela de una niña de 14 años. El aspecto descuidado, viejo y ajado de sus dos primeras apariciones (en torno a los cuarenta minutos de película) se mejora gracias al corte de pelo y el tinte que le practica su hija Sole. Su manera de vestir es tradicional y humilde: lleva siempre el típico vestido-bata de las mujeres mayores de zonas rurales, ancha y sin formas, de colores discretos. La acompaña con camisas tradicionales, calcetines que no le cubren las rodillas y zapatillas de andar por casa. Sus arrugas y falta de cuidados faciales la hacen parecer más anciana. Posee un carácter vivo y resolutivo, dulce en ocasiones, autoritario en otras. A pesar del arreglo del pelo, sigue sin maquillar y no cambia su forma de vestir a lo largo del filme. Su única evolución gira en torno al cambio de estado aparente: de muerta a fantasma, de fantasma a inmigrante rusa (cuando Sole la acoge en su casa-peluquería le pide que disimule ante sus clientas, ya que éstas conocen su orfandad) y de rusa a fantasma de nuevo (Agustina la toma por tal), al final del filme.

Pero el gran cambio del personaje es posible cuando quedan saldadas las cuentas con su hija Raimunda. Los graves secretos de familia que la madre asume y por los que pide perdón permiten que madre e hija se reconcilien. Los abusos, la violación y el embarazo del personaje que interpreta Penélope Cruz no se redimen hasta que madre e hija lo hablan, lo asumen y lo comparten. Y Raimunda parece comprender que nunca es tarde para que una madre se ponga de tu parte.

Por ello Irene representa una mujer posmoderna, como tantos protagonistas del cine de Almodóvar: posee elementos contradictorios que la definen como personaje. Por un lado es una esposa y madre desnaturalizada: mató a su marido y se escondió durante años, sin tener el mínimo contacto con sus hijas. Por otro, representa el papel de madre tradicional, dedicado al

cuidado de los demás: primero a su hermana Paula, luego a su hija Soledad y al final del filme a Agustina (Blanca Portillo), una vecina enferma de cáncer.

La actriz Carmen Maura regresa al cine de Almodóvar en este título simbólico y alusivo. Después de un desencuentro que duró casi veinte años, el director y la actriz de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* se encuentran de nuevo. El público español no está acostumbrado a ver a una Carmen Maura canosa y envejecida. Para realizar el papel de Irene, la actriz tuvo que envejecer mediante un descuidado aspecto que le otorga años y el desaliño de un fantasma.

2.3 LA SOLEDAD (JAIME ROSALES, 2007)

Antonia es una mujer silenciosa y sonriente. Representa unos 60 o 65 años y es madre de tres hijas (Inés, Nieves y Helena) y abuela de una pequeña bebita. Es dueña de un pequeño supermercado de barrio y, aunque vive sola, Manolo, un hombre amable y comprensivo de su misma edad, es su pareja.

La actriz Petra Martínez, procedente del mundo del teatro, ha participado intermitentemente en el cortometraje (*Allanamiento de morada*, Mateo Gil, 1998), en la televisión (*Herederos*) y en el cine (*La mala educación*, Pedro Almodóvar, 2004). En *La soledad* interpreta el papel de Antonia, una de las dos madres protagonistas de la segunda película de Jaime Rosales. Este filme, lejano de los circuitos comerciales más populares, obtuvo contra todo pronóstico los principales Premios Goya de XXII edición: el Goya a la Mejor Película y el Goya al Mejor Director.

La vida de Antonia es completa, articulándose en torno a tres ejes: su negocio, sus hijas y su novio. El trabajo es bastante anodino: el pequeño supermercado apenas recibe clientes y los que entran, lo hacen para coger una o dos cosas únicamente, por lo que entre Antonia y el joven que tiene contratado se bastan para atender el negocio. Con Manolo vive una vida tranquila, familiar, sin sobresaltos. La convivencia entre ellos permite que se sientan cómodos dentro de los silencios que admiten los años y la confianza. Y, por último, Antonia dedica bastante tiempo a sus hijas y a su nieta. Son chicas independientes y muy distintas entre sí, cuyas relaciones no siempre son fluidas. Antonia ayuda cuanto puede a sus hijas. Cuando a Nieves le diagnostican un cáncer es ella la que la acompaña al médico, la que está durante la intervención quirúrgica, la que se queda en el hospital a dormir junto a la enferma, la que asiste con temor y nervios a la confesión de cada diagnóstico. Para ayudar a Helena, que “necesita” comprarse un apartamento con piscina en la playa, consiente en vender su vivienda y repartir el dinero entre sus hijas. Ella se iría a vivir con Manolo, su novio, renunciando incluso a su propio espacio. Y siguen las renunciaciones: a los regalos de cumpleaños, a la ternura y al buen ambiente entre sus hijas, a la armonía familiar.

A veces parece invisible. Sus hijas hablan de ella, de sus preferencias y sus pertenencias como si no estuviese, como si los sonidos de sus voces peleándose no pudieran oírse en la habitación de al lado, con la puerta abierta. Existe una fuerte incomunicación de esas hijas con su madre. Generalmente la utilizan, convirtiendo la presencia de Antonia en un detalle meramente funcional y práctico. Por eso llega un momento en que Antonia no sabe muy bien lo que quiere. Un día, por ejemplo, es incapaz de decidir si prefiere cocinar o salir a cenar fuera: su vida está hecha de renunciaciones.

Lo más sobresaliente de Antonia es su normalidad. Es un personaje totalmente ordinario, sin ningún rasgo sobresaliente que la haga destacar entre los miles de madres mayores de carne y hueso que viven actualmente en nuestro país. Según la actriz que la interpreta, a Antonia la puedes encontrar en tu calle o debajo de tu casa pues “es un personaje tan corriente que hay algo en ella que te suena familiar”. Petra Martínez confiesa que se emocionó en muchos

momentos de la lectura del guión por la proximidad y cotidianidad de muchas de las situaciones que la película muestra. La entrega de Antonia representa a cualquier madre: hace cualquier cosa por sus hijas, está siempre disponible y sufre por ellas en silencio. El amor por los hijos no tiene límites para el modelo de madre que representa Antonia.

Como persona, es una mujer clásica en su forma de arreglarse y de vestir. Su cuidado y coquetería no son excesivos, aunque en alguna ocasión la vemos maquillarse y arreglarse. Su ropa es algo anticuada y seria, pero todo dentro de lo habitual en una mujer trabajadora de clase media en la sesentena. Es un personaje lineal y estático, que sugiere matices a partir de sus miradas y sus silencios, pero que expresa verbalmente poca información. Podría considerarse un personaje pasivo y conservador, siempre dependiente de los avatares que surgen de las acciones relacionadas con sus hijas. Es la protagonista del relato, aunque no de forma absoluta porque *La soledad* ofrece, en paralelo, la historia de Adela, una madre joven y separada que comparte piso con Inés –una de las tres hijas de Antonia- y que pierde a su pequeño en un atentado terrorista.

Antonia representa el rol de “madre instrumento” y su función es la de servir, ayudar, proteger, acompañar y apoyar a sus hijas, aunque casi siempre desde un discreto segundo plano, como lo hacen los objetos. Actancialmente es el ayudante del sujeto (siempre ocupado por alguna de sus hijas).

Al final de la película, de forma repentina y sin molestar a nadie, Antonia muere en su casa mientras hace la cama. La reacción de sus hijas se basa sobre todo en la preocupación de qué hacer con sus cosas, volviendo a instrumentar, a cosificar su figura

La soledad está rodada en polivisión: una técnica que consiste en dividir la pantalla en dos mitades iguales, ofreciendo dos puntos de vista diferentes sobre una misma escena. Suelen ser dos ángulos de la misma casa, mostrando habitaciones cercanas, o incluso, dos ángulos del mismo espacio, consiguiendo efectos curiosos. Como la sensación de alejamiento que puede haber entre dos personas que hablan frente a frente o la ausencia de lo que está fuera de la visión, aunque esté presente de otro modo. La idea de Rosales es crear un código homogéneo para conseguir un sistema de percepción distinto al formato natural: “el reto y la dificultad han consistido en lograr un cierto distanciamiento y ruptura respecto a la lectura natural sin que dicha ruptura constituya un freno al tránsito de emociones”.



Llama la atención que en las tres películas españolas seleccionadas la soledad es una constante: los títulos de dos de ellas (*Solas* y *La soledad*) así lo atestiguan. En *Volver* también acecha a los personajes: la hija de Irene se llama Soledad y cuando encuentra a su madre le dice “Mamá, estoy sola, como siempre”. Es la historia de una familia de mujeres solas, donde los hombres solo causan dolor y problemas. Además, la película de Rosales es una reflexión sobre la soledad de la maternidad. También en estos tres filmes la muerte está presente con una relación directa con las tres madres. Las de *Solas* y *La soledad* fallecen al final de la película y la de *Volver* está muerta al principio. La asociación de la mujer envejeciente con la soledad, la

enfermedad y la muerte es uno de los estereotipos más repetidos dentro de la representación de la mujer madura y anciana en el cine⁴.

3. MADRES Y ANCIANAS EN EL CINE JAPONÉS

3.1 *I JUST DIDN'T DO IT* (MASAYUKI SUO, 2006)

La actriz Masako Motai, nacida en 1952, interpreta en esta película a Toyoko Kaneko, una mujer cuyo hijo es detenido por la policía acusado de haber manoseado a una estudiante de secundaria de quince años en un vagón repleto de gente. Aunque Tappei se confiesa inocente, la justicia nipona aparece caracterizada en el film como un sistema rígido e inhumano basado en mantener la presunción de culpabilidad por encima de todo y fomentar el reconocimiento del delito para afrontar una solución privada. Por ello, al negar los cargos imputados, Tappei es percibido como un mentiroso y un orgulloso. Prácticamente todos los segmentos que intervienen en el proceso judicial aparecen representados de forma negativa, especialmente la policía. Los inspectores del film resultan autoritarios, manipulan pruebas, no informan a los ciudadanos y mienten cuando declaran en los juicios, demostrando su abuso de poder. Los fiscales no facilitan la información disponible y los jueces, en gran parte, se dedican a cuestionar la palabra del acusado, a ponerse de parte de las víctimas sin atender a las pruebas y a mantener su reputación por encima de todo. Frente a ellos, los abogados defensores resultan mejor parados a pesar de que algunos aconsejen erróneamente a sus clientes o no dispongan del tiempo necesario para trabajar a fondo. Ante tales obstáculos, la situación de Tappei y sus allegados más cercanos se vuelve desesperada.

Debemos señalar que Toyoko se entera de la detención de su hijo por pura casualidad puesto que Tappei, al ser detenido, contacta con un amigo. Es a través de este otro joven, Tatsuo, que Toyoko descubre lo ocurrido y junto con él hace todo lo que está en su mano por ayudar a su hijo. Le lleva una bolsa a la cárcel con ropa, comida, cuchillas de afeitar y demás objetos que considera que pueden servirles, pero la actitud chulesca y abusiva del policía que examina la bolsa hace que termine sollozando de desesperación. Aunque ella está segura de la inocencia de su hijo, durante su primer encuentro con él en prisión le pregunta si realmente hizo aquello de lo que se le acusa. También le recrimina que nunca la llama y que hace que se preocupe, pero lo cierto es que confía plenamente en su hijo. Y será quien más se esfuerce por ayudarlo puesto que, junto con Tatsuo, visitará varios bufetes de abogados hasta encontrar uno que se haga cargo de su caso. Del mismo modo, también contactan con una persona con mucha experiencia en este tipo de delitos y se implican activamente en la localización de una testigo clave. A sus más de 50 años, Tayoko no duda en ponerse una pancarta sobre el cuerpo y pasar varias horas en una estación repartiendo folletos para encontrar a esa mujer. De hecho, ella continúa haciendo dicha actividad durante semanas hasta que finalmente su esfuerzo es recompensado con el éxito.

Tayoko también desempeña una gran labor de apoyo durante el largo juicio, siempre sentada en primera fila y atenta a todo lo que se dice en la sala. Sin duda, resulta conmovedor el cruce miradas que se establece entre ella y Tappei cuando el joven entra en la sala del juzgado por primera vez. A través de la minuciosa realización del filme percibimos cómo la mirada de Tayoko se fija en las esposas de sus manos y cómo su gesto de preocupación se transforma en una reconfortante sonrisa para indicarle a su hijo que todo saldrá bien. Ella asiste a las siete sesiones del juicio y, una vez obtenida la libertad condicional, se queda con él en su piso. La noche antes

⁴ Puede verse Gordillo, Inmaculada (2010): "La mujer 'envejeciente': silencios, estereotipos y miradas en el cine de la primera década del siglo XXI" en SANGRO, Pedro y PLAZA, Juan F. (eds.): *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*, Barcelona. Laertes. Pp. 97-116

de la lectura de la sentencia, Tayoko le dice a Tappei que no tiene porqué preocuparse puesto que él es inocente. Sin embargo, su esperanza se quiebra en la sala del juzgado cuando escucha que su hijo es condenado culpable y que deberá acudir a prisión. Su llanto rompe el silencio de la sala, simbolizando claramente la ruptura de su fe en la justicia. Tal y como ella afirma durante la película, Tayoko creía que en los tribunales se juzgaban a los que habían realizado delitos pero la evidente injusticia cometida frente a sus ojos y la cantidad de intereses ocultos en juego le hacen darse cuenta de lo contrario.

Tayoko Kaneko es un personaje secundario cuya caracterización como persona encaja en el arquetipo tradicional de la madre madura. Viste prendas femeninas como vestidos, faldas y blusas de colores suaves, dominando en su vestuario los tonos pasteles, y suele portar bolsos. Lleva siempre unas amplias gafas de montura oscura y su cabello negro va recogido en peinados sencillos y elegantes. No tiene canas y en su rostro apenas se perciben arrugas, aunque no es especialmente hermosa. Su carácter es tranquilo, paciente y amable a pesar de la complicada situación que atraviesa. Es una mujer intrépida que no duda en aprovechar todos los recursos a su alcance y muestra su iniciativa en varios momentos. En lo que respecta a sus relaciones sociales, en ningún momento se muestra o se hace referencia al padre de Tappei, por lo que podemos



considerar que es viuda o está separada. Tampoco la vemos acompañada por amigas de su edad sino siempre rodeada por amigos, compañeros o abogados de su hijo. En cierto modo, en esta película, la madre no existe por sí misma sino que vive por y para su hijo, ya que todas sus escenas son con su hijo o en favor de él. Así pues, podemos considerarla un personaje activo y modificador que encaja en el estereotipo de "madre coraje" en tanto que muestra una gran fuerza de voluntad así como en el de "madre sufridora", pues aunque no sea muy evidente lo cierto es que también lo pasa mal durante el proceso. A nivel actancial, Tayoko es una ayudante clave para su hijo Tappei.

Aunque la realización del film es muy austera y natural, pues el director pretende alcanzar un alto grado de realismo con encuadres y planos despojados de cualquier artificio que pudiera enfatizar el drama de los personajes, la pasión y el sufrimiento de Tayoko consiguen llegar al espectador. En la película no encontramos grandes diálogos ni fervientes declaraciones, sino la presencia silente y perpetua de esta madre que desea que su hijo recupere la libertad cuanto antes. Masako Motai realiza una interpretación muy creíble y cercana, la cual le valió el premio a la Mejor Actriz de Reparto de la Academia de Cine Japonesa en 2007. En dicha ceremonia este film también se alzó con los premios a la Mejor Dirección Artística y el Mejor Montaje, además de haber sido nominado en las categorías de Mejor Película, Mejor Actor Protagonista, Mejor Director y Mejor Guión, entre otras.

3.2. TOKYO TOWER: MOM AND ME, AND SOMETIMES DAD (JOJI MATSUOKA, 2007)

La veterana actriz Kirin Kiki, nacida en 1943 y cuyo nombre verdadero es Keiko Uchida, interpreta en esta película al personaje de Eiko Nakagawa en su madurez. El film gira en torno a la relación entre Eiko y su hijo Masaya a través de dos líneas temporales. La primera de ellas se sitúa en el presente y nos encontramos a Eiko hospitalizada a la espera de que le realicen las pruebas necesarias para saber si su cáncer de estómago es operable. La segunda se articula a

través de *flashbacks* introducidos por la voz en off de Masaya, que rememora la vida de ambos desde que su madre se separara de su padre cuando él apenas contaba con tres años de edad. Cabe señalar el curioso detalle de que el personaje de Eiko durante esta etapa está interpretado por Yayako Uchida, la hija en la vida real de la actriz que interpreta al personaje en su vejez. Esto hace que la correspondencia entre las dos imágenes del personaje encaje perfectamente, pues las similitudes físicas son más que evidentes.

El personaje de Eiko durante su juventud es construido como una "madre coraje" que se esfuerza mucho por cuidar sola de su hijo. Aunque durante algunos años vuelve a su pueblo natal y convive en la casa de su madre, pronto decide buscarse una habitación propia y trabajar en todo tipo de empleos para poder costear el alquiler y la educación de su hijo. Eiko es una mujer sincera, responsable, con un carácter alegre, simpático y risueño que disfruta haciendo bromas. Cuando su hijo se marcha a Tokio a estudiar en la universidad, ella monta su propio restaurante para poder mandarle dinero de forma continuada. Sin embargo, el joven Masaya pasa varios años vagueando y, ajeno a los esfuerzos de su madre, se dedica a fumar, beber y jugar a las tragaperras en compañía de sus amigos. A partir de este momento, Kirin Kiki aparece en la película para interpretar a una Eiko anciana, regordeta, de pelo canoso, con arrugas en el rostro y un ojo algo bizco. Pero, a pesar de que físicamente el personaje haya envejecido, continúa manteniendo su carácter amable, simpático, apacible y, por encima de todo, ayudante. Cuando su hijo la llama para decirle que no podrá graduarse porque ha estado haciendo el vago, ella se muestra decepcionada pero pronto comienza a animarle y continúa mandándole dinero hasta que el joven recapacita y termina acabando su carrera de ilustrador. Esto se convierte en el mayor orgullo de su madre, que atesorará el título de licenciado de su hijo como si fuera su más preciada posesión. Tras varias dificultades económicas, Masaya termina encontrando piso y trabajando en varios proyectos, pero todo cambia cuando descubre que su madre ha sido operada de cáncer de garganta. Eiko vuelve a la casa de su madre en el pueblo y vive allí hasta que Masaya, con 30 años y bien situado, le pide que se vaya a vivir con él. Eiko acepta encantada tras mostrarse dubitativa, pues no quiere ser una molestia para su hijo. Intentando recompensar todo el amor y apoyo que ha recibido de ella, el hijo se esfuerza por cuidar a su madre. Junto a su pareja, todos se mudan a una casa más amplia y le enseñan a la anciana los lugares más destacados de la capital. No obstante, un nuevo cáncer de estómago aparece en el cuerpo de Eiko, que luchará contra la enfermedad con el apoyo constante de su hijo.

En esta película nos encontramos con una historia tremendamente emotiva gracias a la cotidianidad de las situaciones que plantea y al realismo de los personajes. La combinación de humor, ternura y drama a lo largo de todo el metraje resulta tremendamente efectiva a la hora encariñar al espectador con unos personajes complejos y profundos con los que es muy fácil identificarse. Tanto a nivel de guión como de interpretación, la madre y el hijo protagonistas del film están estupendamente contruidos. Kirin Kiki (y su hija Yayako Uchida en su interpretación como la madre joven) ofrece un retrato encantador de una mujer sencilla, optimista, divertida y trabajadora mientras que Jô Odagiri consigue transmitir el amor incondicional absoluto hacia una madre. A pesar de que el trabajo de ambos es sólido y creíble a lo largo de toda la película, sus interpretaciones alcanzan unas cotas máximas durante el tramo final del film. Los estragos del cáncer en el cuerpo de Eiko y la agonía provocada por el tratamiento de quimioterapia propician las escenas más duras y sobrecogedoras de la película.

Si durante su juventud Eiko puede ser considerada una "madre coraje", en su vejez nos encontramos con que representa el arquetipo de la "madre enferma". Pero, a pesar de esta situación tan terrible, ella no pierde en ningún momento su amabilidad y su carácter afable. Un aspecto que llama la atención es su coquetería, puesto que cuando su hijo le comunica que su padre va a ir a visitarla, ella comienza a quejarse de que no quiere que la vean con ese aspecto tan descuidado y argumenta que no ha tenido tiempo de ir a un salón de belleza. El hijo le pide entonces a un amigo que corte el pelo y tiña el cabello a su madre. Este detalle evidencia que Eiko aún siente algo por el marido que abandonó treinta años atrás, un atractivo artista de carácter libertino aficionado a la bebida y despreocupado. De hecho, no están divorciados y durante sus últimos momentos Eiko recordará cómo conoció a ese hombre, por lo que parece que todavía alberga sentimientos por él. En lo



que respecta a sus relaciones sociales, este personaje es simpático, extrovertido y cariñoso. La relación principal que mantiene a lo largo de la película se establece con su hijo, demostrando que el lazo que une a ambos es muy fuerte y que uno siempre está dispuesto de sacrificarse por el otro. Si Eiko dedica su juventud a proporcionar a su hijo todo lo necesario, en la vejez Masaya corresponde cuidándola y financiando sus gastos médicos. Pero Eiko también se relaciona con mujeres mayores de su misma edad y, en un par de escenas, podemos verla charlando animadamente con otras cuatro señoras, compartiendo risas y bromas. Resulta especialmente emotiva la visita de este grupo de amigas cuando Eiko está enferma y en cómo insisten en llevársela a su hotel para estar más tiempo con ella. También Eiko se hace una presencia indispensable entre los amigos de su hijo. Una vez que ella se muda con él, se convierte en una especie de madre adoptiva para la pandilla de amigos de Masaya y es habitual que todos cenén en su casa. Eiko debe cocinar para diez personas y se gana su cariño con una facilidad pasmosa, de modo que todos estos jóvenes continuarán visitándola durante su estancia en el hospital. Cabe destacar también la relación de Eiko con Mizue, la novia de su hijo. Dado que Mizue no tiene madre, se dirige a Eiko con este apelativo pues en Japón es habitual referirse a los padres políticos como si fueran los propios. La relación entre ambas es sincera, cariñosa y respetuosa. Aunque Eiko desea que los dos jóvenes se casen, nunca los presiona. Simplemente tiene el detalle de entregarles su anillo de pedida como regalo. Durante la enfermedad de Eiko la pareja se rompe pero Masaya no se lo dice a su madre y Mizue continúa visitándola hasta el final. Como vemos, Eiko es una mujer muy querida por todos aquellos que la rodean, demostrando que una persona mayor puede ser tremendamente importante y dejar una huella en personas de muy distinta edad.

Eiko es un personaje protagonista, multidimensional, modificador y activo que desempeña las funciones actanciales de sujeto y ayudante. La relación que mantiene con su hijo es de interdependencia mutua pues ambos se necesitan continuamente a lo largo de su vida y no

dudan en sacrificarse el uno por el otro. La película muestra una relación idílica entre madre e hijo pero de una forma tremendamente humana, cercana y realista. Encontramos escenas verdaderamente conmovedoras como las lágrimas de Masaya adolescente cuando, al partir hacia Tokio para estudiar, descubre la carta con palabras de aliento de su madre o la imagen hermosa de Masaya recostándose junto al cuerpo sin vida de su madre como si fuera un niño pequeño. Para Eiko, sin duda, su hijo era la prioridad principal de su vida. En una secuencia señala que no tiene ahorros ni pensión porque todo cuanto ganaba lo utilizaba para costear la educación de Masaya en Tokio. De hecho, el modo en que Eiko limpia su título de licenciado, la atención con la que escucha su programa de radio o la emoción que la embarga al recibir el primer libro escrito por él demuestran cuán orgullosa está de él.

Esta película está basada en la autobiografía de Lili Franky (seudónimo de Masaya Nakagawa), un conocido actor, novelista, ilustrador y músico japonés. Su libro obtuvo un gran éxito de ventas y ha propiciado varias adaptaciones audiovisuales. Además de la película que nos ocupa, también se han realizado una serie de televisión y una *TV movie* con la misma premisa argumental. La versión de Joji Matsuoka que hemos comentado es probablemente la más completa y obtuvo varias nominaciones en los Premios de la Academia de Cine Japonés, consiguiendo finalmente los de Mejor Director, Mejor Película, Mejor Guión, Mejor Actriz Protagonista (Kiki) y Mejor Actor de Reparto (Kobayashi). Resulta curioso señalar cómo tanto Masako Motai y Kirin Kiki, dos actrices que superan los cincuenta años, se alzaron en 2007 con los premios a la Mejor Actriz Protagonista y de Reparto en Japón.

3.3. *STILL WALKING* (HIROKAZU KOREEDA, 2008)

Hirokazu Koreeda es probablemente uno de los cineastas japoneses más reconocidos internacionalmente. Tras iniciar su carrera en el mundo del audiovisual como realizador de documentales para televisión, Koreeda ha ido desarrollando un estilo austero, natural y alejado de todo formalismo retórico pero tremendamente rico en emotividad, belleza y significado. Habiendo deslumbrado a crítica y público con *After life* (1998) y *Nadie sabe* (2004), este autor japonés alcanza su madurez expresiva con este sencillo y cautivador drama familiar.

Still walking puede ser vista como la actualización de *Cuentos de Tokio*, el gran clásico de Ozu de 1953. Al igual que ocurría en ese film, la obra escrita y dirigida por Koreeda también gira en torno al reencuentro entre unos padres ancianos y sus hijos ya adultos. Así, seremos testigos de la reunión de la familia Yokoyama el día del aniversario de la muerte del hijo mayor, Junpei, el cual se ahogó doce años atrás por salvar a un crío que pedía ayuda. Poco a poco, a través de escenas cotidianas y diálogos en apariencia intrascendentes, vamos conociendo a los miembros de esta familia y las relaciones que establecen entre ellos. El protagonismo de la cinta recae principalmente en Ryota, el segundo hijo, el cual se muestra tenso por regresar al hogar de sus padres después de haberse negado a hacerse cargo del negocio de su padre, una consulta médica. También está preocupado por la opinión de sus padres respecto a su mujer Yukari, pues ella es viuda y tiene un hijo de otro hombre.

La actriz Kirin Kiki interpreta en esta película a Toshiko Yokoyama, la madre de Ryota. Este personaje puede ser catalogado como una "madre tradicional" pues nos encontramos ante una mujer de unos



sesenta y tantos años cuya vida transcurre en el hogar. Nunca ha trabajado fuera de casa y siempre se ha dedicado a ocuparse de su marido y sus tres hijos. Toshiko es una mujer bajita, con el pelo más bien corto de color oscuro aunque algunas canas aparecen en él. Tiene las arrugas típicas de su edad y los ojos ligeramente bizcos. Usa dentadura postiza. Viste un vestido de color morado estampado durante todo el film y utiliza un sombrero cuando sale a pasear puesto que la acción transcurre en verano. Este personaje tiene un carácter muy extrovertido y simpático, de modo que está continuamente hablando y sonriendo. Se desvive por servir a los demás y desde el comienzo del film la vemos cocinando varios platos. Tiene un gran conocimiento culinario y le indica a su hija en varias ocasiones que no está siguiendo bien sus instrucciones en la cocina. También es bastante cotilla, pues está al día de todos los acontecimientos ocurridos en su barrio y habla de ellos con sus hijos. No se muerde la lengua a la hora de criticar a aquellos que no les cae bien, aunque siempre sin malicia y con sinceridad. Aunque se intuye que mantiene contacto con otras mujeres de su edad, las relaciones sociales de esta mujer se limitan a su familia y son muy diferentes en función del miembro en cuestión.

Aunque está casada con su esposo, parece que no existe ningún tipo de química con su marido y simplemente se limitan a convivir juntos sin hablar mucho. En la película no tienen ninguna conversación profunda entre ellos pero sí que se critican mutuamente. Ella confiesa a sus hijos que su marido no acepta el haberse jubilado y quiere seguir manteniendo el prestigio de su trabajo como médico. Él la ridiculiza en un par de ocasiones, pero ella responde con viveza a sus acusaciones. En una determinada escena, ella deja caer que durante su juventud el marido le fue infiel en cierta ocasión.

La relación con sus hijos es bastante diferente. Su hija está decidida a mudarse a la casa de sus padres con su marido y sus dos hijos con la excusa de cuidar de los ancianos en la vejez. Planea hacer obras y dividir el terreno en dos para que puedan vivir de forma independiente pero su madre no parece estar por la labor. Más adelante reconoce que a su edad no quiere vivir con un extraño (en referencia a su yerno) y que sus nietos son muy escandalosos. También le echa en cara a su hija el hecho de que le hubieran costado los estudios universitarios para que solo trabajara durante tres años y luego se convirtiera en ama de casa. Su relación con Ryota es más protectora y se interesa mucho por su salud. Le insiste en que vaya al dentista y que descanse los fines de semana. También le pregunta por su trabajo y él se ve obligado a mentirle porque no quiere reconocer que está en paro. Toshiko tan sólo le reprocha el haberse casado con una mujer viuda y con un hijo de otro hombre. Incluso llega a decirle que hubiera preferido que se casara con una divorciada. A pesar de que ha fallecido hace más de diez años, esta mujer todavía piensa a diario en su hijo muerto. En la película menciona varias anécdotas sobre él, recuerda la advertencia que le hizo cuando lo vio por última vez y limpia con esmero su tumba. Se percibe claramente el dolor que siente esta madre por el hijo muerto, pues llega a afirmar que ningún padre debería visitar la tumba de un hijo y que ella no hizo nada para merecer algo así. En la película se muestra un episodio dramático cuando una mariposa entra en la casa y se posa sobre la tablilla funeraria del fallecido. La madre, en una especie de trance, persigue la mariposa gritando el nombre de su hijo como si se tratara de su espíritu.

Con Yukari, la mujer de Ryota, y el hijo de ésta, la relación es cordial pero mucho más fría. De hecho, Yukari llega a decir que no trata a su hijo como si fuera de la familia sino como si fuera un invitado. Aun así, Toshiko se muestra generosa con su nuera y le regala un kimono, aunque considera que no respetó lo suficiente el luto a su anterior marido al haberse casado 4 años después de su muerte. También le habla sobre la posibilidad de tener un hijo con Ryota pero termina rechazando la idea, pues ella no pierde la esperanza de que su hijo se divorcie de ella.

Toshiko es una mujer activa y dinámica que, ahora que es mayor y tiene más tiempo libre, realiza varias actividades para ocupar su tiempo como arreglo floral, tejer o jugar al pachinko (tragaperras). A nivel actancial funciona como sujeto pero también como ayudante y oponente respecto a otros personajes del relato. Se trata de una madre mayor con sus manías y sus defectos pero que quiere mucho a sus hijos. No pasa mucho tiempo con ellos y no son exactamente como ella esperaba, pero aun así resulta evidente su amor hacia ellos. En cierto modo, la película sirve como denuncia hacia la actitud de muchos hijos que no prestan atención a sus padres mayores y esto resulta evidente en las falsas promesas de Ryota. Él dice que llevará a su madre de compras en coche, que irá a un partido de fútbol con su padre y que volverá a visitarlos en Año Nuevo, pero finalmente no cumple nada de esto. Al final del film la voz en off del personaje reconoce que sus padres murieron sin que él pudiera satisfacer esas pequeñas peticiones.

Por último, tan sólo queda por señalar que Kirin Kiki obtuvo una nominación a la Mejor Actriz de Reparto en los Premios de la Academia de Cine Japonesa por su papel en este film, aunque no se alzó con el galardón. No obstante, su trabajo y el de Hirokazu Koreeda ha sido ampliamente reconocido en varios festivales internacionales.

4. CONCLUSIONES

El estudio de la representación cinematográfica de la mujer madura ha cobrado especial relevancia en la investigación sobre género y audiovisual en las últimas décadas. Diversos trabajos previos han señalado, a través de un estudio cuantitativo, cómo los personajes femeninos de edad avanzada tienen una presencia muy escasa en pantalla y suelen ser caracterizados con atributos negativos y poco deseables. Lauzen y Dozier, en su análisis de las 100 películas estadounidenses más taquilleras del año 2002, han observado que los personajes femeninos aparecen congelados eternamente en una edad comprendida entre los 20 y los 30 años mientras que las mujeres que superan los 40 son más escasas, menos atractivas que los hombres de su misma edad y con menores capacidades físicas y psíquicas. También señalan que los hombres maduros de 50 ó 60 años suelen representar generalmente algún tipo de liderazgo empresarial, político o religioso mientras que los personajes femeninos tienden a perder objetivos y ambiciones conforme envejecen. En su opinión, “estos retratos implican que los hombres tienen tareas que cumplir en el mundo y permanecen activos a pesar de la edad mientras que, en contraste, las vidas de las mujeres carecen de sentido cuando envejecen” (2005: 444). Otro estudio similar señala que, en términos generales, la mujer suele desempeñar menos veces un papel protagonista y esta situación se acentúa especialmente en los personajes femeninos mayores de 35 años. También se evidencia la existencia de una serie de estereotipos negativos asociados a la edad y al género. Así, los personajes maduros suelen aparecer como menos amistosos, con menos actividad romántica y con menos éxito que los jóvenes. En lo que respecta a las mujeres mayores, son reflejadas en comparación con el hombre como “menos simpáticas, menos inteligentes, menos buenas, con menor riqueza y menos atractivas (Bazzini et al, 1997: 541).

Nuestro estudio cualitativo confirma varios aspectos de esa tendencia general del medio cinematográfico a caracterizar a los personajes femeninos de edad avanzada como seres sumisos, dependientes, ayudantes, de estrato social medio, con poco nivel educativo y un campo de acción muy limitado. No obstante, en el caso del arquetipo de la madre madura, encontramos una serie de valores positivos que surgen principalmente del rol que ocupan dichos personajes dentro del entorno familiar y las relaciones que establecen con sus descendientes.

A pesar de la distancia geográfica y cultural existente entre España y Japón, es posible establecer una serie de paralelismos en la representación de la figura maternal entrada en años que, en cierto modo, contribuyen a construir la imaginería de este arquetipo. En primer lugar debemos señalar el poco cuidado de la apariencia física del personaje, que es representado con atributos característicos de la vejez como arrugas, canas o una figura oronda. Estos personajes no suelen vestir de forma atractiva sino que en su vestuario priman las ropas anchas como batas, faldas o vestidos de colores poco llamativos. Tan sólo en situaciones especiales, como una determinada visita o una situación social concreta (como un juicio), estos personajes femeninos presentan un deseo de mejorar su aspecto y recurren a salones de bellezas para teñir sus canas o utilizan un vestuario más elegante, acorde con la ocasión.

En segundo lugar, en lo que respecta a su relación con otros personajes, debemos destacar que las madres mayores son seres incompletos cuya existencia no tiene sentido sin sus hijos o hijas. Por ello, la madre suele aparecer como un personaje dependiente, subordinado en muchas ocasiones a las necesidades, deseos y exigencias de sus descendientes. Aunque suele ser un personaje pasivo, la madre mayor puede alzarse como un motor activo del relato cuando se trata de ayudar, proteger o satisfacer a sus hijos e hijas, capaz de realizar todo tipo de sacrificios e incluso acciones ilegales por ellos. Resulta curioso que las tres películas españolas seleccionadas se centren en la relación de madres maduras con sus hijas mientras que las madres japonesas parecen tener una vinculación más profunda con sus hijos varones. Del mismo modo, mientras que las películas españolas retratan a la madre en situación de soledad y distanciada de sus descendientes hasta el momento del reencuentro, el cual puede deberse a circunstancias puramente casuales, la madre japonesa parece desarrollar más su faceta social. En las películas analizadas, la madre japonesa se relaciona con gente joven (los amigos de sus hijos principalmente) o incluso con un grupo de amigas de su misma edad mientras que la española suele estar más sometida y dedicada al cuidado de familiares⁵.

Un aspecto común en las madres mayores españolas y japonesas (y extensible a la inmensa mayoría de personajes mayores de cincuenta años en el medio cinematográfico) es su escasa actividad romántica y, en consecuencia, su nula actividad sexual. En la mayor parte de las películas analizadas en este estudio encontramos una mujer en edad avanzada que no mantiene ningún tipo de relación romántica. El marido, cuando existe, suele ser un personaje ausente que no despierta sentimientos amorosos o pasionales en las mujeres sino más bien un compañero de vida al que le une los años que han compartido juntos, una profunda lealtad o la sumisión más absoluta. En cualquier caso, es muy difícil encontrar evidencias de la vida sexual de estos personajes puesto que, tal y como señala Bildtgard, “el sexo todavía parece ser un tabú cinematográfico en relación a las personas mayores” (2000: 170)⁶.

⁵ Mientras que en España la tradición hace que la madre sea la encargada de cuidar a su marido en la vejez, en Japón el cuidado de los padres ancianos solía recaer históricamente en el hijo primogénito del matrimonio y la mujer de éste. De este modo, la matriarca japonesa podía delegar muchas de sus funciones domésticas en su hija política.

⁶ Bildtgard señala que la sexualidad entre personas mayores en el cine está ausente o tan sólo se muestra en la forma de un deseo no materializado. En su artículo, este autor analiza 9 películas en las que personajes mayores mantienen relaciones sexuales y extrae las características generales de la representación de dicha sexualidad. Estos encuentros están siempre basados en profundos sentimientos afectivos, son llevados a cabo por personajes atractivos a pesar de su edad (el hombre mayor siempre resulta más atractivo que la mujer) y con buena salud, con un carácter activo y extrovertido, y que no estén comprometidos. No se concibe la relación adúltera sino más bien el encuentro entre viudos o separados. El autor concluye que la ausencia de la representación de este tipo de encuentros sexuales se basa en la errónea creencia social de que la gente mayor no tiene deseos o apetencias sexuales.

A nivel actancial, la madre mayor es en la mayoría de los casos un ayudante de sus hijos. En menor medida, también puede desempeñar las funciones de destinadora o sujeto pero lo habitual es que su vida gire alrededor de otros personajes. A menudo retratada con destellos de humor y ternura, la madre entrada en años es un personaje de apoyo que cumple una función esencial en la vida de sus hijos ya sea aportándoles recursos económicos o ayudándoles a madurar como personas y encontrar su lugar en la vida. Desgraciadamente, en muchos casos el aprecio y la gratitud hacia la madre mayor suelen llegar tarde, ya que este personaje tiende a morir en un alto número de films. La muerte de la madre mayor suele ser tranquila y pacífica, aunque a veces ni siquiera aparezca representada. Este fallecimiento supone la maduración final del hijo o hija, que vivirá con el profundo recuerdo de la madre y la tomará como ejemplo para el futuro. Ya sean "madres tradicionales", "madres instrumentos", "madres corajes" o "madres enfermas", todas ellas comparten entre sí el apoyo incondicional hacia sus hijos, su capacidad de sacrificio incluso en las condiciones extremas y una generosidad sin límites.

Así pues, pese a la escasez de personajes femeninos de edad avanzada y su representación negativa en los medios de comunicación, el arquetipo de la madre mayor aparece como una figura repleta de matices. Aun así, es de esperar que el aumento de la esperanza de vida y la edad media de los habitantes del mundo desarrollado traigan consigo ciertos cambios en los hábitos de consumo de modo que el sector demográfico de la tercera edad comience a ser tenido en cuenta por los productores de la industria cinematográfica. Quizás entonces encontremos una mejoría del modo en que la ficción audiovisual representa a la mujer mayor y se exploren facetas que, hasta ahora, no han sido debidamente abordadas como su incorporación laboral, sus conductas sexuales o su participación en actividades tradicionalmente masculinas.

BIBLIOGRAFÍA

- BAZZINI, D., MCINTOSH, W., SMITH, S., COOK, S. y HARIS, C. (1997). "The Aging Woman in Popular Film: Underrepresented, Unattractive, Unfriendly, and Unintelligent" en *Sex Roles*, Vol. 36, Nos. 7/8, pp. 531-543. Disponible en <http://www.springerlink.com/content/4710492176h31085/fulltext.pdf> (consultado el 29 de marzo de 2011).
- Bildtgard, Torbjörn (2000): "The Sexuality of Elderly People on Film - Visual Limitations" en *Journal of Aging and Identity*, Vol. 5, No. 3, pp 169-18. Disponible en <http://www.springerlink.com/content/u732415881471n44/fulltext.pdf> (consultado el 28 de marzo de 2011).
- GÁMEZ FUENTES, María José (2005): "Acordes y desacuerdos. La madre en el cine español de la democracia", en *Cuadernos de la Academia*, 13-14 (2005), pp. 145-164.
- GÁMEZ FUENTES, María José (2004): *Cinematografía: la madre en el cine y la literatura de la democracia*, Castellón: Ellago-Universitat Jaume I.
- GENOVARD, Cándido y CASULLERAS, David (2005): "La imagen de la vejez en el cine. Iconografía virtual e interpretación psicológica" en *Boletín de psicología*, nº 83, pp.7-20. Disponible en <http://www.uv.es/seoane/boletin/previos/N83-1.pdf> (consultado el 27 de marzo 2011).
- GORDILLO, Inmaculada (2010): "La mujer 'envejeciente': silencios, estereotipos y miradas en el cine de la primera década del siglo XXI" en SANGRO, Pedro y PLAZA, Juan F. (eds.): *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*, Barcelona. Laertes. Pp. 97-116.
- LAUZEN, Martha y DOZIER, David (2005): "Maintaining the Double Standard: Portrayals of Age and Gender in Popular Films" en *Sex Roles*, Vol. 52, Nos. 7/8, pp. 437-446. Disponible en http://www.allacademic.com/meta/p112583_index.html (consultado el 29 de marzo de 2011).