

**LA TERCERA EDAT AL  
CINEMA ESPANYOL.  
ALGUNES NOTES PER AL SEU ESTUDI**

---

---

## **La tercera edat al cinema espanyol. Algunes notes per al seu estudi**

José Luis Castro de Paz  
Héctor Paz Otero

## Resum

Aproximació a l'estudi de la representació de la tercera edat al cinema espanyol des del suport teòric tant de l'anàlisi formal de les pel·lícules com de les recents aproximacions dels anomenats estudis fílmics d'edat. Partint de la limitada però simptomàtica presència d'ancians de sòlida nissaga literària en títols primitius (*El ciego de la aldea*, 1906) o en grans clàssics del cinema mut espanyol (*La aldea maldita*, 1930), el treball travessa diferents períodes de la història del nostre cinema (les comèdies melancòliques de la postguerra amb persones grans marcades per les ferides de la vida i de la contesa civil; l'esperpentització de l'ancià encarnat pel gran José Isbert en les esplèndides pel·lícules de Berlanga o Ferreri; la renovada perspectiva, humorística i solidària, del Nou Cinema Espanyol de Manuel Summers; els irats perdedors de Fernando Fernán Gómez en els seus grans films de maduresa) per desembocar en diverses mirades del segle XXI que, com la d'*O que arde* (Oliver Laxe, 2019), s'allunyen definitivament del retrat simplista i dels discursos de la decadència i ofereixen una nova tipologia de personatges que no deixa de proporcionar importants reptes a la creativitat dels cineastes.

## Resumen

Aproximación al estudio de la representación de la tercera edad en el cine español desde el apoyo teórico tanto del análisis formal de las películas como de las recientes aproximaciones de los llamados estudios fílmicos de edad. Partiendo de la limitada pero sintomática presencia de ancianos de sólida estirpe literaria en títulos primitivos (*El ciego de la aldea*, 1906) o en grandes clásicos del cine mudo español (*La aldea maldita*, 1930), el trabajo atraviesa diferentes períodos de la historia de nuestro cine (las comedias melancólicas de la posguerra con personas mayores marcadas por las heridas de la vida y de la contienda civil; la esperpentización del anciano encarnado por el gran José Isbert en las espléndidas películas de Berlanga o Ferreri; la renovada perspectiva, humorística y solidaria, del Nuevo Cine Español de Manuel Summers; los airados perdedores de Fernando Fernán Gómez en sus grandes filmes de madurez) para desembocar en varias miradas del siglo XXI que, como la de *O que arde* (Oliver Laxe, 2019), se alejan definitivamente del retrato simplista y de los discursos de la decadencia y ofrecen una nueva tipología de personajes que no deja de proporcionar importantes retos a la creatividad de los cineastas.

## 1. Introducció. Els inicis

Diversos estudis recents sobre la representació fílmica de l'ancianitat confirmen que el cinema més pròxim als postulats de la indústria va preferir no freqüentar històries protagonitzades per personatges de la tercera edat, certificant una certa tendència a l'*edatis-*

*me*, fenomen definit pel doctor Robert N. Butler (1969) com una discriminació cap a les persones grans, molt present en la societat nord-americana, que sempre ha valorat l'acció i el vigor de la joventut enfront de la saviesa que s'adquireix amb l'edat. Genovard i Casulleras (2005, p. 5) fan ressaltar la importància dels codis culturals a l'hora de materialitzar l'objecte de representació, els quals han justificat, per exemple, que al cinema japonès la presència de personatges de la tercera edat sigui molt més notòria que al cinema hollywoodià de tipus comercial, les raons d'ordre econòmic del qual indueixen a ocultar-los.<sup>1</sup> En general, no obstant això, el cinema sempre va ser més procliu a retratar l'eterna joventut, una cosa comprensible si considerem que el ritual que acompanya el visionat d'un film força l'espectador a renunciar a si mateix per identificar-se amb «un doble que pren el lloc de l'ideal del jo» (Mityr, 1999, p. 211); un jo que aspira a una representació de si mateix semblant a la que Narcís es va trobar en el reflex d'un estany: jove i bell.

Des dels seus inicis, excepte escasses excepcions i de la mateixa manera, la imatge de la vellesa al cinema espanyol va haver de conformar-se amb un paper secundari o bé accidental. En *El ciego de la aldea* (Ángel García Cardona, 1906), un dels films més cèlebres del cinema primitiu espanyol, i malgrat la consideració que el títol atorga a la figura de l'ancià cec, la trama el relega en realitat a una estampa subsidiària i referencial amb una al·lusió evident al literari *Lazarillo de Tormes*. La seva presència serveix, més aviat, per esbossar amb traç més profund el perfil de la veritable protagonista, la seva jove neta, capaç d'atendre l'avi i, al seu torn, d'ajudar a resoldre un segrest. Estem, per tant, davant un dels estereotips més gastats en la representació de la vellesa: el de la fragilitat i la dependència, que, en aquest cas, es destina a enaltir les capacitats humanes de la jove i, no obstant això, madura cuidadora. Caracteritzat també per la ceguesa, apareix el vell personatge del gran clàssic del cinema mut espanyol *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930).<sup>2</sup> En aquesta ocasió, l'avi Martín representa el far guaita de l'honor, d'un honor pretèrit i caduc, ancorat en un passat que entorpeix el progrés.

## 2. Postguerra i melancolia

El final de la Guerra Civil Espanyola en 1939 va ser, sens dubte, traumàtic; va haver-hi repressió, fam, desterraments i molt dolor. Aquest context històric va suposar el nutrient perfecte per a un cinema vinculat al gènere melodramàtic i format per

1. Com a paradigma de l'espèss vel que s'anteposa a la visió d'un cos envellit al cinema espanyol, podem acudir, entre molts exemples possibles, a una seqüència de la pel·lícula *El bola* (Acheró Aragoneses, 2000) que sembla il·lustrar aquesta mirada esquiva. Es tracta d'una estampa familiar en la qual una mare i el seu fill de dotze anys renten a la dutxa el cos nu de l'àvia. Amb la seva nuesa semioculta sota l'escuma del sabó, l'àvia exclama: «Davant del nen, quina vergonya!», mentre ell, amb la vista fixa al terra, li respon: «Però si jo no miro, àvia».

2. Recollim aquí les matisacions formulades per Agustín Sánchez Vidal, ja que es va exhibir comercialment sonoritzada, a excepció del seu pas restringit previ. Passa que la còpia que ha sobreviscut és la muda.

pel·lícules presidides per una mirada masculina ferida per la pèrdua de l'objecte amorós. És, per exemple, el cas de la mirada que presideix *Huella de luz* (Rafael Gil, 1943), basada en una novel·la del corunyès Wenceslao Fernández Flórez, en la qual un empresari adinerat d'avançada edat, el senyor Sánchez Bey, «interpreta» el paper de «fada protectora» amb la finalitat d'ajudar un jove (Octavio Saldaña) entestat a conquistar el cor d'una noia (Lelly Medina), filla de l'amor frustrat de la seva joventut, en un intent per reviure a través de terceres persones el final feliç que ell no va poder gaudir. Si ens fixem en la posada en escena del moment en el qual Sánchez Bey i la mare d'Octavio observen complaguts la jove parella enamorada, podem veure com la disposició dels personatges i la ubicació de la càmera semblen recrear l'estampa de dos espectadors que observen la ficció representada en una pantalla cinematogràfica. Tant l'anciana mare d'Octavio com Sánchez Bey s'asseuen en un banc pràcticament d'esquena a la càmera, mentre que, en un segon pla, davant el camp de visió dels dos espectadors, la parella d'enamorats gaudeix del ball i del seu compromís de noces acabat d'estrenar. S'identifiquen, doncs, amb dos espectadors de cinema que contemplen en la pantalla el final d'una història de ficció. D'alguna manera, Sánchez Bey aconsegueix projectar sobre aquesta pantalla imaginària el final feliç que ell mai no va tenir, és a dir, aconsegueix recuperar el seu passat per poder modelar-lo al seu gust. Es tracta, doncs, d'una mirada ferida projectada des de l'ancianitat o, cosa que és el mateix, la proximitat de la mort. Com bé apunten Genovard i Casulleras (2005):

Les pel·lícules amb ancians com a protagonistes (o com a personatges secundaris) solen posseir una naturalesa dramàtica. Temes com el sumari de la vida viscuda, la rememoració ambivalent del pretèrit, l'angoixa pel dèficit de capacitats, la malaltia, la proximitat de la mort, l'abandó, etc., han donat lloc a guions representatius (pp. 11-12).

Es visibilitza una ferida per la qual supura tota l'amargor de l'individu derrotat que, en el cas del cinema hispà, es revela, a més, com a metàfora del trauma postbèl·lic, present, en més mesura, en els anys quaranta i cinquanta, però la seva cicatriu travessarà supurant algunes de les pel·lícules més emblemàtiques de la nostra cinematografia en les dècades posteriors.

### 3. La progressiva esperpentització de la tercera edat

En un volum recent publicat amb motiu del centenari del naixement del director valencià Luis García Berlanga, Alejandro Melero i Asier Gil Vázquez han deixat interessants anotacions sobre els cossos envellits en la filmografia d'aquest director. Tant a *Bienvenido, Mister Marshall* (1952) com a *Los jueves, milagro* (1957), les forces vives del poble són personatges d'avançada edat que orbiten entorn d'espais igualment

envellits, com la font o l'església en la primera pel·lícula, i el decadent balneari en la segona. La vellesa com a trop de la decadència s'expandirà més enllà dels espais habitats pels personatges i arribarà a afectar tota la societat, tal com ens mostren grans títols de marcat caràcter esperpèntic com *Plácido* (1961) o *El verdugo* (1963). En aquesta darrera pel·lícula, el declivi s'ha fet metastàtic en reproduir-se la immoralitat en les noves generacions malgrat els intents per desembarassar-se d'aquest cercle viciós. Exemple d'això és la seqüència final. El jove botxí, amb rostre desencaixat i cos lànguid després de la seva primera execució, comenta al seu sogre (José Isbert), botxí jubilat, que no ho tornarà a fer. Aquest agafa el bebè en braços i es gira per contemplar com un grup de joves burgesos ballen a la coberta d'un veler, al mateix temps que etziba: «Això mateix vaig dir jo la primera vegada», certificant d'aquesta manera una gran derrota.<sup>3</sup> També protagonitzada per José Isbert i escrita per Rafael Azcona, encara que sota la direcció de l'italià Marco Ferreri, *El cochecito* (1960) contribueix també al procés d'esperpentització de la vellesa amb una història grisa d'un personatge marginat per la societat i, la qual cosa resulta més cruel, per la seva pròpia família, que acabarà enverinada per l'ancià.

Tenint en compte la predilecció de Berlanga per treballar amb els seus actors habituals (Isbert, José Luis López Vázquez, Félix Fernández, Manuel Alexandre...), genials «còmics de budell» que anaven envellint davant la seva càmera, les inquietuds entorn dels efectes de l'envelliment van cobrant més presència a l'etapa final de la seva obra. Ja en la dècada dels noranta, a *Todos a la cárcel* (1993) o *París-Tombuctú* (1999) trobem diversos aspectes negatius associats a la tercera edat: la càrrega que ningú no vol aguantar, la impotència sexual o la decrepitud enfront de la ufanor dels personatges femenins.

#### 4. El Nou Cinema Espanyol

El sevillà Manuel Summers, un dels cineastes destacats del Nou Cinema Espanyol sorgit en els primers anys seixanta, introduirà des dels seus films inicials una tan primerenca com moderna i acerada crítica a aquesta visió negativa de la vellesa identificada com una càrrega familiar. Ja en la seva primera pràctica a l'Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (*El muertín*, 1958) ens presenta un sòlid esbós del seu cinema posterior, molt pròxim a l'humor de l'estil de *La Codorniz* i al de les seves pròpies vinyetes al diari *Pueblo*, sense paraules i d'un personalíssim humor negre. La

3. L'ancianitat com a exclusió social, i fins i tot familiar, en termes similars als presentats en *El viejecito* i, sobretot, *El cochecito*, la tornem a trobar dècades després a *Justino, un asesino de la tercera edad* (Santiago Aguilar i Luis Guridi, 1994), un film que recupera la tradició sainetística i esperpèntica en què el protagonista recorre als assassinats en sèrie per cobrir el buit que el seu retir com a rematador ha deixat en la seva vida.

breu cinta ofereix pinzellades que, estilitzant-se, apareixeran més depurades no només en la interessantíssima *El viejecito* (1959) sinó també i sobretot en els tres primers i més prestigiosos llargmetratges del cineasta sevillà: *Del rosa... al amarillo* (1963), *La niña de luto* (1964) i *Juguetes rotos* (1966). Per començar, aquesta història d'un enterrament fallit ens presenta de manera més que embrionària un dels seus temes capitals: la posada en solfa dels ritus i la litúrgia de la mort en tan aclaparadores cotilles nacionalcatòliques de la vida, ridiculitzats en la seva absurda rigidesa i estulta cerimoniositat, aprofitant per això el seu (inevitable) contacte amb la realitat quotidiana.

*El viejecito*, una altra pràctica filmada el març de 1959, constitueix una peça substancialment més elaborada que l'anterior, per molt que —en un cert sentit argumental— bé pot ser llegida com una espècie de «preqüela», perquè conclou quan comença el trasllat al cementiri del «viejecito» protagonista, retratat amb solidaritat, respecte i tendresa. La història s'inicia amb una escena quotidiana en la qual el fill i la neta de l'ancià, sense gens de sentiment ni emoció, parlen del que sembla per a ells un tema diari i gairebé trivial: —*S'ha mort ja, l'avi?* —*No, dorm.* Immediatament després, la noia entra a l'habitació de l'avi a despertar-lo (*Avi, que són les vuit!*) i el pla general que se'ns ofereix, amb la càmera als peus del llit, és tan bigarrat com sorprenent, humorístic i grotesc. Convertit per la seva família en un «precadàver», la paret del fons —la de darrere la capçalera— s'assembla, amb el seu grosser horror vacui de quadres i imatges religioses (la Mare de Déu, Santiago Matamoros, la Crucifixió), estampes i escapularis, un supersticiós altar peticionari, però no destinat a pregar per la vida de l'ancià, sinó més aviat per acabar de rematar-lo. De fet, el llit no ocupa el centre geomètric de l'enquadrament, perquè aquest ha d'acollir també l'ominós taüt recolzat verticalment en la paret, a l'esquerra, i els tres grans i amenaçadors canelobres disposats a començar el festeig fúnebre quan calgui, més aviat que tard.

Però llavors algú truca a la porta. Ell creu en principi que torna la seva neta Maria (i corre al llit, intentant dissimular les seves ganes d'aprendre i de viure), però resulta que és la Mort, encarnada —malgrat l'amenaçadora ombra de la dalla a la porta blanca de la cambra— per una amable velleta vestida de negre que li recomana que resi els cinc minuts que li queden (*Em sap greu, avi. Jo no puc fer-hi res, és el meu ofici*) i fa calça mentrestant, asseguda al costat de la taula braser. L'ancià implora, visiblement angoixat i de genolls sobre el llit, repetint una vegada i una altra una oració infantil dedicada a l'àngel de la guarda (...*dolça companyia, no em desemparis ni de nit ni de dia*) i la càmera s'aproxima al seu rostre fins a un primer pla, connotant no només la subjectivitat del personatge sinó també la voluntat divina (o més aviat enunciativa) de respondre a les seves pregàries. Finalment, l'àngel li concedeix poder anar al carrer durant un dia i l'ajuda a sortir sense que la Mort se n'adoni. La pel·lícula col·loca així, de sobte, el seu protagonista enmig de la realitat, davant el Madrid de 1959. Com que el temps concedit s'esgota a les vuit del vespre, l'ancià emprèn el camí de retorn.

Sanglotant, arriba a casa per morir. La Mort s'allunya cercant un altre client. Per fi, l'habitació de l'avi s'ha transformat, i el taüt i els canelobres ocupen l'espai del llit.

## 5. Postfranquisme i Transició democràtica

Encara que el «bon ancià» més popular del cinema d'aquest convuls període històric és la icònica figura de l'actor còmic Paco Martínez Soria —protagonista de pel·lícules ideològicament conservadores, encara que entroncades amb el més genuí humor clàssic espanyol i de gran èxit en taquilla (*Abuelo made in Spain* [1969], *Hay que educar a papá* [1971], *El abuelo tiene un plan* [1973], *Estoy hecho un chaval* [1975], *¡Vaya par de gemelos!* [1977]); «avi total» el sentit comú del qual, provinent en línia directa de la moral del patriarcat rural, es presenta com el millor remei contra els perills de la modernitat— són diversos els directors veterans que, un cop iniciades dècades enrere les seves filmografies, abordaran ara la representació de l'ancianitat coincidint amb la maduresa de les seves vides.

És el cas, per exemple, de Fernando Fernán-Gómez, que roda llavors diversos títols al voltant d'aquesta temàtica. El primer, *Mambrú se fue a la guerra* (1986), narra la història d'un d'aquests homes talp ocults durant la dictadura i que començaven llavors a sortir a la llum, oferint un punt de vista dur sobre el passat i el present, explícitament vinculat a l'ocultació de l'herència republicana i, per això, totalment rebutjat pels (suposats) interessos generals de la Transició democràtica, remarcant amb mirada iracunda i impertinent la permanència d'una Espanya tan cruel i deformada com la que va dibuixar vint anys enrere en *El extraño viaje* (1964), però amb la políticament incorrecta particularitat que, ara, és la podridura moral d'una família «d'esquerres» la que és esperpènticament posada en solfa. Com afirmava el director:

Jo crec que el que és veritablement dramàtic d'aquesta història és que les persones que resulten decebedores són les d'esquerres. En primer lloc, la pròpia família, que es presenta al principi de la pel·lícula cantant l'himne de Riego. No és la història d'un home d'esquerres que s'enfronta amb una societat de dretes, sinó que s'enfronta amb altres homes que en principi compartien la mateixa ideologia. Els ideals de la família d'Emiliano van ser derrotats pel sentiment pràctic, però ell manca de sentiment pràctic. (Castro de Paz, 2010, p. 311)

Solidari amb aquest ancià derrotat i sense cap sentiment pràctic que encarna —i que ha perdut la vida, en una mort anticipada—, Fernán-Gómez, sempre a la contra, cerca la més candent, desagradable i abrupta fusió entre peripècia humana i vessant polític, de manera que enfront de la seva sentida interpretació d'Emiliano, situa uns personatges —i especialment la parella formada per la seva filla Encarna (Emma Cohen) i el seu



gendre Hilario (Agustín González)— sobre els quals —en limitar simultàniament gairebé al màxim qualsevol altre tipus de ruptures o violències del relat a les quals ens tenia acostumats en períodes anteriors— farà descansar el to excessiu, crític i esperpèntic de la funció.

L'ancianitat està igualment en primer pla en les seves pel·lícules següents; totes són versions complementàries d'una melancòlica «vida per darrere».<sup>4</sup> Així ocorre en una altra pel·lícula no menys rellevant, abrupta, amarga i descoratjadora que l'anterior, fins i tot d'una altra manera, *I, fet i fet*, *El viaje a ninguna parte* resumeix la seva obra i és compendi d'algunes de les vetes creatives més fèrtils del nostre cinema. La pel·lícula troba la seva importància no en la innovació sinó en l'entroncament amb les nostres tradicions i en el seu catàleg de fonts i procediments cars a la filmografia anterior de l'autor, com ara la cruesa de la realitat per a les classes populars, l'afany pels diners i l'èxit per deixar enrere la misèria, la fantasia com a via de fuga compensatòria, el recurs de la picardia per tirar endavant, el sexe com a gaudi irrenunciable sempre anhelat, juntament amb la discontinuïtat, la teatralitat sainetesca i el joc formal. En aquest darrer llargmetratge ens trobem davant el (fals) biopic d'un (fals) actor d'èxit que sembla que posa en escena els difícils començaments d'una estrella del cel·luloide narrats des de la vellesa. En realitat, i no obstant això, és un relat que —organitzat en salts enrere a partir dels records, més o menys deformats, que Carlos Galván (José Sacristán), el narrador, conta al seu psicòleg a l'asil on veu passar els seus darrers anys— fa un gir a aquesta estructura genèrica per, irònicament i tragicòmica, desconstruir aquest univers mític ordit per la mentidera memòria del protagonista, com molt significativament anticipen uns crèdits que, apuntant simbòlicament a les ferides que perforen la memòria de Carlos Galván, es componen de primers plans o plans detall aparentment inconnexos, ens mostren llibrets groguencs, maletes desgastades, carmanyoles rovellades, trossos de paper que han de servir com a decorats precaris o ombres reflectides en fragments solitaris de paisatge. Aquests salts enrere ens situen davant el periple quotidià d'una companyia de còmics ambulants en una Espanya desolada i patètica, tan inhabitable com els freds, enfangats i inhòspits camins de la planura castellana que han de recórrer.

Ja en la dècada dels noranta, Fernán-Gómez dirigirà *Fuera de juego* (1991) a partir d'un argument de José Truchado, amb el qual col·labora en l'escriptura del guió definitiu. Desganada, tova i malformada, el pes de la melancolia i el pas del temps cap a la mort encara es mantenen com a eixos centrals del discurs, la qual cosa es fa físicament visible en fer recaure tota la substància de la funció sobre un repartiment d'actors ja ancians (José Luis López Vázquez, Fernando Fernán-Gómez, Tomás Zori, Alfonso del Real, Manuel Alexandre, un Lluís Escobar que mor a la setmana i mitja de concloure el rodatge i a qui la pel·lí-

4. Si ens permeteu el joc de paraules amb dos dels títols més rellevants de la seva família passada: *La vida por delante* (1958) i *La vida alrededor* (1959).

cula està dedicada) que, encarnant solitaris residents d'un asil, cerquen identificar-se —si bé toscament i tòpica— amb els nens que juguen a futbol a l'orfenat contigu.

## 6. Segle XXI: noves mirades

Estudis molt recents sobre l'ancianitat al cinema assenyalen l'aparició d'un corpus filmic cada vegada més ampli de pel·lícules que s'allunyen d'aquesta visió negativa i simplista que retrata el fenomen com una disputa entre la decadència i l'envelliment reeixit, és a dir, una nova manera capaç de desafiar els discursos de decadència i acostar-se a imaginaris afirmatius, sense pretendre empoderar l'envelliment, sinó crear nous significats sobre el que és fer-se gran abraçant tota la seva diversitat (Zechi, Medina, Moreias-Memor, Rodríguez, 2021; Guarinos, 2021).

Alguns títols molt destacats del cinema gallec dels darrers anys han de servir-nos d'exemple d'aquest nou corrent. Un dens preàmbul el constitueix la tan interessant com desconeguda *O ouro do tempo* (Xabier Bermúdez, 2013). A partir d'una notícia de periòdic, el film ens mostra la història d'un home pròxim a la mort, el metge Arturo Méndez (un madur Ernesto Chao), aïllat i solitari, bojament enamorat de la seva dona, més enllà de la ja llunyana mort d'aquesta amb tot just vint-i-vuit anys, fins al punt de conservar secretament el seu cadàver congelat, obcecat en el somni impossible de fer-la reviuire algun dia. De fet, el film —la diegesi del qual recull els dos o tres darrers anys de vida del protagonista (des de poc temps després que la jove Corona es converteixi en la seva cuidadora interna)— comença amb un breu salt enrere d'un record inesborrable, confusament oníric, en el qual veiem la seva bella esposa Amalia (Marta Larralde) en un pla mitjà d'esquena a la càmera, rossa, jove i feliç. El film s'emparenta d'alguna manera amb títols com *Vertigen* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), del qual bé podria partir l'oposició Amalia rossa / Corona bruna, però també amb l'extraordinària pel·lícula espanyola *Vida en sombras* (Llorenç Llobet-Gràcia, 1948), que narra el dolor inaudit de Carlos Durán (Fernando Fernán Gómez) després de perdre la seva dona en la Guerra Civil.

Durant l'hivern inicial, les relacions del vell metge amb la bella cuidadora, en principi tan cordials com distants i simplement professionals, comencen a transformar-se, gairebé imperceptiblement, per l'impacte que la reservada, elegant, resolutiva i independent vitalitat de la jove causa en el paralytitzat i malparat circuit pulsional del vidu. La presència femenina, però sobretot l'adaptació natural a les circumstàncies i al seu despreocupat «viure al dia» (en l'oposat «morir al dia» de l'home) van calant en ell de manera tan subreptícia com profunda, i s'adona dels errors comesos. Però ja és massa tard, la vida continua el seu curs i la decrepitud de l'ancià anuncia l'inevitable final. Un dia, quan cau la nit —i la foscor, més discursiva que temporal, se'ns mostra bruscament i brillant en un únic pla buit, sobre el paisatge de fons—, sentim en off el tret mortal.

Per part seva, l'extraordinària *O que arde* (Oliver Laxe, 2019) ens ofereix, amb profund rigor antropològic, les agonitzants formes de vida i els costums de la ruralia gallega mitjançant una història que gravita entorn de la figura anciana de la mare del protagonista. Veiem Benedicta per primera vegada a l'hort collint hortalisses. En un pla mitjà, amb la seva melancòlica mirada i les espatlles caigudes, el seu fill Amador, que torna de la presó després de ser condemnat per haver provocat un incendi a les muntanyes de la zona, l'observa des del reixat de fusta abans de saludar-la (*Ola, mai*). Llavors, un inoblidable pla de l'anciana de composició idèntica a l'anterior<sup>5</sup> —però ara des del punt de vista del seu fill, que continua parlant en off: *vou quedar unha temporada*—, resumeix l'efecte sobri i la forma, pràctica i materialista, de transmetre-ho. Ella el mira llargament en silenci abans de recollir les verdures i li respon, amb l'estoica naturalitat de qui el saluda cada dia i mentre s'aproxima pausadament cap a la cambra, amb aquest ja cèlebre *Tes fame?*, d'inoblidable impacte tant en la crítica<sup>6</sup> com en l'espectador —perquè aquesta mare/àvia de la ruralia gallega, alhora fràgil i indestructible, és una figura arquetípica profundament arrelada en l'imaginari popular i amb la qual tots podem relacionar-nos o identificar-nos d'alguna manera—,<sup>7</sup> alçant-se com un els instants més bells i commovedors del film. Alhora respectuosament distant i íntima, la càmera de Laxe aconsegueix transmetre la força i el valor de la dona i ens trasllada a un incondicional amor de mare, rural i silencios, sense preguntes ni efusions físiques, allunyat de gests superflus i emocions inútils melodramàtiques. La vida continua el seu curs, sense escarafalls, retrets o celebracions,<sup>8</sup> i a l'interior de la

5. El que reforça subreptíciament la inextricable i complexa relació entre la mirada del narrador i la del protagonista —perquè no pot afirmar-se amb seguretat que en la seva aparició anterior Amador ja estigués aquí situat, per la qual cosa la composició prèvia no pot llavors ser assignada al punt de vista del personatge—, és que sembla que s'aproximen per moments fins a (con)fondre's sense que això impedeixi el més subtil comentari formal per part de l'enunciació.

6. La seva mare Benedicta l'acull com esperava, el passat no existeix, el que és real és el present i el seu fill ha tornat a casa. En una sola frase, la mare expressa tota la mentalitat gallega («poble dur, com els seus escarpats vessants, i alhora tendre, com quan el fenc s'ha assecat i la pluja ha deixat de mullar les pedres») (declaracions d'Oliver Laxe a Loureda, 2019).

7. Inspirada en l'àvia i la mare del director, encarna aquesta ja esmentada «sobirana submissió» a la naturalesa i a les circumstàncies que li toquen viure, convertida pel director en referent de vida («els meus avis em van marcar. Em parlaven de petits infortunis, accidents, desgràcies, i ho feien amb molta acceptació i sense dramatisme [...]). Els va tocar néixer allí, el camí els va oferir unes certes coses i ells el van acceptar. Els continuo veient com a mestres, són gent lliure» (Declaracions d'Oliver Laxe a AFP, 2019).

8. Només una brevíssima conversa entre tots dos, en una seqüència posterior a la casa, farà referència a la seva situació penal. Ella li demana si hi haurà de tornar, i davant la resposta afirmativa d'ell, es limita a pronunciar un tan afectuós com assossegat *pois eu estou ben contenta que estás na casa*. Relació tan amorosa com callada, mare i fill a penes intercanvien de fet algunes frases al llarg del film, però cadascuna, com va escriure Manu Yáñez, funciona com un haiku carregat de revelacions profundes (Yáñez, 2019). I una de les més rellevants potser és la pronunciada per Benedicta com a tancament de l'única i no menys breu conversa sobre els eucaliptus, mentre descansen asseguts en el camp (pla de conjunt curt). Després de l'explicació d'Amador sobre la suposada maldat de l'espècie arbòria d'origen australià («...o eucalipto saen a tota vela buscando o ceo. E as suas raices podin ter quilòmetres de longo. Si escarabeillas debaixo deles, teñen un tecido, dá raiz, igualito que un saco borrisol de patacas. E calquera árbore o planta que quera sair, afogana. Són una plaga. Mais malos co demo»). Benedicta reflexiona pausadament i pronuncia aquest «se fan sufrir é porque sofren».

modesta casa Amador s'escalfa devora la tradicional cuina de llenya de portes cegues, mentre la mare penja acuradament, per eixugar-los, en la barra metàl·lica els mitjons mullats del seu fill nouvingut.

Una altra mostra excel·lent del que s'ha dit són els passatges dedicats a les labors de Benedicta i Amador guiant les seves tres vaques a la pastura diària o munyint-les. En el primer d'aquests passatges, per exemple, l'endemà del retorn del fill, abrigada amb la roba vella que empra per fer feina durant l'hivern, la dona els ordena sortir de la quadra, amb un pal llarg a la mà dreta cridant-les pel seu nom (*Mira A Marró coneix-te, a condemnada Vaia, vaia...*, comenta a Amador). Els animals van sortint mentre ells els parlen en la forma i amb l'entonació tradicional en què «es parla a les vaques», utilitzant, a més, populars expressions gallegues perfectament recognoscibles i assumibles com a pròpies pel públic popular al qual el film també va dirigit (*A ver, me cago na cona hai cony carallo para elas*). La càmera de Laxe «comprèn, respira i observa l'espai i aquests personatges» (Llombard, 2019), i els segueix o acompanya lateralment («jo he intentat transcendir la idea de paisatge —havia declarat el director sobre *Mimosas*—, encara que crec que l'única manera de fer-ho és tirar la càmera per un barranc. Però bé, en el meu cas he intentat justificar la presència humana en el paisatge narrativament» [Donoso Calvo, 2018]).

Un altre pla de singular i inextricable fondària estètica i significant se'ns ofereix durant el bellíssim fragment de Benedicta en el bosc. La dona surt del seu terreny traspasant els dos somiers rovellats soldats que serveixen de tancament, amb una bossa de plàstic a la mà esquerra. En el pla general següent, l'agilitat i destresa dels seus moviments, malgrat l'edat, i els tons de la seva roba —que «s'ajusten» com un guant als ocres, marrons i verds de la naturalesa—, contribueixen a integrar-la en el conjunt, com una fada anciana que hi està plenament fosa. La càmera continua el seu moviment cap a la dreta amb naturalitat, mentre creua un rierol. Després del tall directe, sota la pluja, hi ha un pla pròxim de la part superior d'un gran arbre. La filmadora descendeix i, llavors, veiem Benedicta acollida en un ampli buit del tronc, tranquil·la, acomodada, absorbida pel seu entorn. Encara, un darrer pla llarg i picat (mai més ben dit) de conjunt.

Després que un nou incendi cremi milers d'hectàrees de la muntanya gallega i arrasi un hotel rural en construcció, el propietari d'aquest es llança sobre Amador, li colpeja la cara i el toma. El piròman no es defensa. Alguns dels seus veïns tracten de frenar l'agressor, però aquest només es deté quan apareix Benedicta, que, conformant una *Pietà* rural de bellesa ressonant, plàstica i significant, ajuda i protegeix el seu fill (*Estás ben?*, es limita a dir-li), que es neteja com pot la sang del nas i s'incorpora sense parlar.

Benedicta encarna així —com l'inoblidable avi de l'excel·lent i acabada d'estrenar *Alcarràs* (Carla Simón, 2022)— una nova tipologia de personatges en films que,

coincidint amb l'auge dels estudis d'edat en l'àmbit audiovisual, es mostren més respectuosos amb la representació de la tercera edat: «una qüestió de justícia social i sostenibilitat ètica, però també un espai de creativitat que ofereix interessants reptes per explorar» (Menéndez Menéndez, 177).

## Referències bibliogràfiques

- Butler, R. N. (1969). Age-ism: another form of bigotry. *The Gerontologist*, 9, 243-246.
- Castro de Paz, J. L. (2010). *Fernando Fernán-Gómez*. Cátedra.
- Castro de Paz, J. L. (2019). Formas e montaxes do desexo. As pulsións e os seus destinos no cinema galego actual. A Margarita Ledo (coord.), *Por unha historia do cinema en lingua galega. A foresta e as árbores*, 2, 139-176. Editorial Galaxia.
- Castro de Paz, J. L., i Suárez Mansilla, Pablo (2020). *Se fan sufrir é porque sofren*. Réquiem pola Galiza Rural (*O que arde*, Oliver Laxe, 2019). A Margarita Ledo (coord.), *Por unha historia do cinema en lingua galega. De illas e sereas*, 3, 141-181. Editorial Galaxia.
- Donoso, S. (2018). *Cine, paisaje, pintura. Una mirada al audiovisual gallego contemporáneo*. Universitat de Santiago de Compostel-la. Programa de doctorat en Història de l'Art. Tesi doctoral inèdita.
- Fernández, L. (28 de gener de 2020). O ferro da cociña que arde. *La Voz de Galicia*. [https://www.lavozdegalicia.es/noticia/opinion/2020/01/28/ferro-da-cocina-arde/0003\\_202001G28P15992.html](https://www.lavozdegalicia.es/noticia/opinion/2020/01/28/ferro-da-cocina-arde/0003_202001G28P15992.html)
- Genovard, C. i Casulleras D. (2005). La imagen de la vejez en el cine. Iconografía virtual e interpretación psicológica. *Boletín de Psicología*, 83, 7-20.
- Guarinos, V. (2021). *La isla etaria. Tercera edad y medios de comunicación*. Readuck.
- Menéndez, M. I. (2021). Más allá del edadismo en el Novo Cinema Galego. A V. Guarinos (coord.). *La isla etaria. Tercera edad y medios de comunicación*. 167-177. Readuck.
- Melero, A. i Gil Vázquez, A. (2021). De ancianos a viejos: edad y cuerpos que envejecen en el cine de Berlanga. A J. L. Castro de Paz i S. Zunzunegui (dirs.). *Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2021), cineasta. Vol. I. El hombre y su obra* (319-327). Generalitat Valenciana, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (Filmoteca Española).
- Mitry, J. (1999). *Estética y psicología del cine 1. Las estructuras*. Siglo Veintiuno de España Editores.

Sánchez, A. (1997). *La aldea maldita*. A J. Pérez Perucha (ed.). *Antología crítica del cine español*. 83-85. Cátedra/Filmoteca Española.

Yáñez, M. (2019). *Cannes 2019*. Crítica de '*O que arde*'. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a27564987/critica-o-que-arde-cannes-2019/>

Zechi, B., Medina, R., Moreiras-Menor, C., i Rodríguez, M. P. (2021). *Envejecimientos y cines ibéricos*. Tirant Humanidades.

## Autors

### JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ

La Corunya, Espanya (1964). Llicenciat en Història de l'Art, doctor en Història del Cinema i catedràtic de Comunicació Audiovisual de la Universitat de Santiago de Compostel·la. Director del Centre d'Estudis Fílmics de la USC (CEFILMUS). President de la Fundació Wenceslao Fernández Flórez. Ha participat en destacades obres col·lectives (*Diccionario del cine español*; *Antología crítica del cine español* [1906-1995]; *Diccionario del cine iberoamericano*) i ha coordinat volums sobre diversos aspectes i figures de la història del cinema espanyol, entre ells, amb Julio Pérez Perucha i Santos Zunzunegui, *La nueva memoria. Historia(s) del cine español* (1939-2000) (Via Láctea, 2005). Autor d'una cinquantena d'articles en revistes especialitzades, i entre els seus nombrosos llibres destaquen títols com *El surgimiento del telefilme* (Paidós, 1999), *Un cine herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (1939-1950) (Paidós, 2002), *Fernando Fernán-Gómez* (Càtedra, 2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (amb Jostexo Cerdán, Càtedra, 2011), *Sombras desoladas* (Shangrila, 2012) o *Cine y exilio. Forma(s) de la ausencia* (Shangrila, 2017). El 2021 va dirigir, amb Santos Zunzunegui, el volum *Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga, cineasta* (1921) (Ministeri de Cultura i Generalitat Valenciana). Ha comissariat cicles i exposicions per al Centro Galego de Artes da Imaxe, la Filmoteca Espanyola, la Generalitat Valenciana o el Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia.

### HÉCTOR PAZ OTERO

Las Palmas (1976). És doctor en Comunicació per la Universitat de Vigo amb una tesi sobre les adaptacions cinematogràfiques de Wenceslao Fernández Flórez. Ha col·laborat en diversos estudis sobre l'obra d'aquest escriptor —*Tragedias de la vida vulgar: adaptaciones e irradiaciones de Wenceslao Fernández Flórez* (2014), *El malvado Carabel: literatura y cine popular antes y después de la Guerra Civil* (2014). És autor del llibre *Poética de la derrota: la literatura de Wenceslao Fernández Flórez en el cine*, i ha publicat diversos articles i capítols de llibres sobre la figura de l'escriptor gallec i sobre el cinema espanyol de la postguerra. Va formar part de diversos projectes de recerca de la Universitat de Santiago: *Galicia en No-Do: comunicación, cultura y sociedad*, les conclusions del qual van ser publicades en un llibre en col·laboració; *i Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los modos de representación en el cine español (1939-1962), a partir de la imprenta de Wenceslao Fernández Flórez*, com també va formar part de l'equip de recerca del projecte «Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico Hispánico» de la Universitat Carles III.