

Conflictos y memoria en *Madres paralelas* (2021), de Pedro Almodóvar

Mónica Viviana Fanny Gruber (*)

Resumen: Definido como el director de cine de mujeres, Pedro Almodóvar se ha convertido en el referente más importante de la industria cinematográfica fuera de España. Nacido en Calzada de Calatrava en el seno de una familia humilde, consiguió una beca para cursar el bachillerato. El cierre de la escuela de cine durante la época de Francisco Franco frustró sus posibilidades de estudios formales en dicho campo. Sería con la muerte del caudillo y la movida madrileña cuando su futuro comenzaría a delinearse. Vendrían, años después, sus éxitos internacionales y el reconocimiento. Sus historias se hallan pobladas de conflictos familiares, sociales y personales que atraviesan a hombres y mujeres cis, a miembros de la comunidad LGBTQ+ y *drag queens*. Quizás esta sea la clave de su éxito: no desdeña la diversidad en sus *films* y sabe calar hondo en el amor, el dolor, la soledad, la pasión y la muerte.

Al estrenarse *Madres paralelas* (2021), de Pedro Almodóvar, algunos críticos señalaron que el tema de los desaparecidos en la Península Ibérica durante la férrea dictadura de Franco aparecía de manera forzada en la historia. No obstante, nos proponemos demostrar cómo este tema constituye uno de los conflictos principales que atraviesa la diégesis. Asimismo, analizaremos en esta ocasión las líneas hermenéuticas que animaron este largometraje, para reflexionar fundamentalmente acerca de la construcción de la imagen femenina, los conflictos personales, sociales e históricos que enmarcan esta obra.

Palabras clave: Conflictos - Memoria reciente - Identidad - Mujeres - Cine

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 88-89]

(*) Mónica Viviana Fanny Gruber. Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Profesora Adjunta, a cargo de Literatura en las Artes Audiovisuales en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo) y Jefa de Trabajos Prácticos, en carrera de Artes (Facultad de Filosofía y Letras), ambas de la Universidad de Buenos Aires. Profesora de la UP y de la UMSA. Directora del Proyecto PIA *Pervivencia y resemantización de los mitos en el mundo contemporáneo. De la narración oral a la pantalla global* (Parte III) (FADU - UBA). Ha participado como ponente en Congresos Internacionales y Nacionales. Integra grupos de investigación en la UBA y en la UP. Tiene publicados capítulos en volúmenes de la UP, de la Facultad de Filosofía y Letras, de FADU y de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. Ha co-compilado el volumen *Virus, epidemias y pandemias en el arte. Estudios interdisciplinarios* (FFyL - UBA).

Introducción

Definido como el director de cine de mujeres, Pedro Almodóvar se ha convertido en un importante referente de la industria cinematográfica.

Nacido el 25 de septiembre de 1951, en Calzada de Calatrava (Ciudad Real) en el seno de una familia campesina de clase media-baja, vivía con sus padres y tres hermanos. Tenía tan solo ocho años cuando su familia se mudó a Cáceres. Por aquel entonces, su gusto por la música y el canto lo ayudarían a seguir estudiando. Consiguió una beca para el bachillerato gracias a sus habilidades para el canto. Sus padres lo alentaron a cursar estudios religiosos porque albergaban la esperanza de que tomara los hábitos, pero Pedro tenía otros planes. A los diecisiete años se trasladó a Madrid, donde descubrió su amor por el cine. Para mantenerse, comenzó a trabajar en Telefónica de España. El cierre de la Escuela de Cine durante la época de Franco frustró sus planes de estudio.

Pese a las estrategias puestas en práctica por el gobierno franquista, las influencias del Mayo Francés y del movimiento *Hippie* se hicieron sentir en España. En la capital, gozó de una libertad inusitada para los habitantes de los pueblos del interior, cultivando amistades y nuevos lazos afectivos. Ya que: “desde el año 1969 y su llegada a Madrid, Almodóvar tomó contacto con lo más variopinto de la ciudad. Su escuela: la calle, su ambiente: la modernidad, como un personaje desarraigado que va asimilándolo todo como una esponja” (Holguin, 1999, p. 36).

Pedro viajó a Londres, donde la libertad y la tolerancia eran mayores que en su tierra natal. Su simpatía e inteligencia le permitieron forjar nuevas amistades y rápidamente se convirtió en el centro de las fiestas. De regreso a su país compró una cámara Super 8 y comenzó a rodar sus primeros cortometrajes. Como el sonido de estos dispositivos resultaba problemático, proyectaba sus películas en casa de sus amigos y las sonorizaba en vivo: “hacía todas las voces, explicaba, narraba en *off* toda la historia, cantaba e incluso criticaba las cosas que no le gustaban de los actores” (Strauss, 1995, p. 15). Dichas veladas se convertían en verdaderos *happenings*.

También pasó a formar parte del grupo teatral *Los Goliardos*, donde conoció a Carmen Maura -una de sus Musas- y a Julieta Serrano.

Por aquel entonces, tanto la producción cinematográfica como la exhibición -local y foránea- seguían siendo víctimas de una fuerte censura, situación que se modificaría drásticamente al fallecer el caudillo ya que, tal y como hemos señalado en un trabajo anterior:

La muerte de Franco, en 1975, trajo aparejada una ola de destape: el desnudo y el sexo arrastraron grandes masas de espectadores a los cines. También trajo una libertad desconocida. En un intento de visualizar todo el material cinematográfico prohibido en vida del Generalísimo el público tuvo acceso a producciones diversas para satisfacer “el hambre visual sexual” que también tenía su correlato en el boom de consumo de revistas pornográficas y eróticas. (Gruber, 2019, p. 46)

Entre 1978 y 1985⁽¹⁾ aproximadamente, se desarrolló en la Península Ibérica la llamada *Movida*, término polisémico con el cual se identificó al “fenómeno *underground* y mino-

ritario ocurrido en España (...) en circunstancias en que se producen en el país, cambios políticos y sociales asociados a la finalización del franquismo y la transición hacia una democracia” (Balán y Gruber, 2009, p. 3). Se hallaba integrada por jóvenes que presentaban una marcada oposición a las formas culturales imperantes hasta ese momento, rechazaban todo tipo de compromisos políticos y buscaban nuevas formas de expresión a partir de la exaltación de los géneros populares y transgresores. De este modo, el cine, la fotografía, el cómic, la moda y el diseño les resultaban extremadamente funcionales para ello (Escudero, 1998, p. 147).

En este sentido:

Las ideas del pop de Andy Warhol, la expresividad del punk, el redescubrimiento de formas urbanas populares rechazadas por las corrientes progresistas durante el franquismo, que las consideraba marginales y alienadas, serán rasgos fundamentales de este movimiento. Es necesario no perder de vista que se trataba de un grupo de gente joven, con inquietudes intelectuales y artísticas, cuyo principal objetivo era vivir el presente. (Balán y Gruber, 2009, p. 3)

Para estos jóvenes todo conducía al descontrol: la música, las drogas y el sexo sin compromisos. Desde las primeras películas de su filmografía hasta *La ley del deseo* (1986) son expresiones cabales de ese momento: se caracterizan por lo soez, lo escatológico, la vulgaridad y la provocación. En los *films* posteriores “su estética, temática y lenguaje cinematográfico se modifican, dejando de ser abiertamente transgresores” (Balán y Gruber, 2009: 4). Cabe destacar que las producciones de esa primera etapa fueron abiertamente rechazadas por el público español. La aceptación e incorporación de Almodóvar a la “cultura oficial” se produjo a partir de la repercusión internacional de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987). Desde entonces, los éxitos y galardones internacionales se multiplicaron, así como su reconocimiento autoral. Sus historias se hallan pobladas de conflictos familiares, sociales y personales que atraviesan mujeres y hombres cis, miembros de la comunidad LGBTQ+ y *drag queens*. Quizás esta sea la clave de su éxito: no desdén a nadie en sus films, sino que sabe calar hondo en el amor, el dolor, la soledad y la pasión. Nos proponemos en esta ocasión analizar las líneas hermenéuticas que animaron *Madres paralelas* para reflexionar fundamentalmente acerca de la construcción de la imagen femenina, los conflictos personales y sociales que enmarcan y atraviesan esta obra.

Antes de *Madres paralelas*

Durante mucho tiempo Almodóvar se jactó de no mencionar el nombre de Franco en sus creaciones por todo lo padecido por los españoles, ya que, tal como declara: “Era algo deliberado por mi parte: eran películas que no reconocían ni la sombra de Franco, eran mi modo de vengarme de su existencia” (Aparicio, 02/09/2021). Sin embargo, con *Madres paralelas* se produce un punto de inflexión que es motivado por la memoria personal y la memoria histórica.

En 2018 la empresa El Deseo de Pedro y Agustín Almodóvar produjo el documental *El silencio de otros*, dirigido por Almudena Carracedo y Robert Behar ⁽²⁾. El film resultó ganador del premio Goya 2019 al Mejor *Film* Documental; ganador de dos premios Emmy; preseleccionado para los premios Oscar; y multipremiado en España y el resto del mundo. En él se recogían los testimonios de víctimas de violaciones de derechos humanos durante la época del franquismo. Frente al silencio e inacción por parte de los gobiernos democráticos posteriores a la dictadura de Franco, los damnificados radicaron una denuncia por crímenes de lesa humanidad en Argentina, en el juzgado de la jueza María Romilda Servini. La causa se conoce como la “Querella Argentina” y al día de la fecha continúa ⁽³⁾. En 2024 varios de los querellantes viajaron a Argentina para aportar nuevos datos para el procesamiento de Martín Villa -ex ministro de Franco- por crímenes de lesa humanidad. *Madres paralelas* dialoga abiertamente con *El silencio de otros* para presentar los hechos, solo que esta vez, desde la ficción. Asimismo, Horacio Bernades rememora:

Tiempo atrás, **Pedro Almodóvar quedó impactado** por una historia que le llegó por vía oral ⁽⁴⁾. Poco después de la guerra civil, un grupo de falangistas llegó una noche a una casa del pueblo donde vivía un maestro republicano junto a su esposa e hijas. Se llevaron al padre, para cumplir una tarea horrorosa: **cavar la fosa en la que serían enterrados él y varios de sus compañeros**. Lo devolvieron a su casa a la mañana siguiente, el hombre estaba íntimamente destruido, partió y nunca más se supo de él, quedando su familia, como es de suponer, quebrada para siempre (*Página 12*, 03/02/2022).

También Penélope Cruz en una entrevista señala que Almodóvar, impactado por dicha historia, se comunicó con ella para comentarle que deseaba incluir este relato en un *film* y la quería a ella como protagonista. A la actriz le encantó la propuesta. No obstante, el guion y la filmación del largometraje se llevaron a cabo veinte años después. Penélope no tenía ya la edad para encarnar el personaje de Ana, convirtiéndose ahora en la otra protagonista, Janis.

Madres paralelas

Janis, una fotógrafa de cuarenta años, conoce a Arturo -un reputado antropólogo forense- durante una sesión fotográfica para una revista. Ella le pide ayuda para desenterrar una fosa común donde yace enterrado su abuelo junto con nueve hombres más de su pueblo. La atracción entre la pareja es muy fuerte y meses después, en un nuevo encuentro, Janis queda embarazada. Él está casado y su esposa, enferma de cáncer, está en tratamiento. La joven deslinda de toda responsabilidad a su amante ya que ve su embarazo como una oportunidad única -y tardía- de ser madre, por lo que decide hacerse cargo sola de la vida que lleva en su interior. A punto de dar a luz, conoce en el hospital a Ana, una muchacha menor de edad y madre soltera que, como ella, se encuentra en trabajo de parto. Ellas

comparten habitación y se hacen compañía. Luego del alumbramiento, sus hijas son llevadas a terapia intensiva para observación. Al darles el alta médica las jóvenes intercambian teléfonos para permanecer en contacto.

Al año del nacimiento, Arturo reaparece en la vida de Janis para conocer a su hija Cecilia, pero pone en tela de juicio su paternidad, por lo que discuten seriamente, cortando todo vínculo. No obstante, la duda ha sido sembrada: la fotógrafa realiza una prueba ADN descubriendo que la pequeña no es su hija biológica. Ante esta certeza, cambia de número de teléfono celular, para que no la puedan contactar. Tiempo después el destino vuelve a cruzar a las jóvenes, solo que esta vez, Ana se está reponiendo porque perdió a su hija Anita por “muerte súbita”. Janis le ofrece entonces trabajo y casa para cuidar a Cecilia. Poco a poco Janis va enterándose de la dura vida que ha llevado Ana: ha sido víctima de una violación en manada y que, pese a lo traumáticos hechos vividos, decidió tener al bebé. Su padre, al enterarse del estupro, la envió a vivir a la ciudad con Teresa, su madre, quien en lugar de ayudarla a encarar la maternidad y luego, a superar la muerte de la pequeña, priorizó -una vez más- su carrera como actriz al conseguir por primera vez un papel protagónico y se fue de gira con la compañía teatral.

Una nueva prueba de ADN efectuada por la fotógrafa le confirma su sospecha: las niñas fueron intercambiadas en el hospital al nacer y Cecilia es hija biológica de Ana. Durante un tiempo le oculta su descubrimiento. Ana y Janis inician una relación sáfica. No obstante, la fotógrafa termina revelándole lo que le ha ocultado por tantos meses. Defraudada por la omisión de la verdad, Ana se lleva a la niña y vuelve a casa de su madre.

Arturo vuelve a la vida de Janis y la ayuda a reponerse de la pérdida. El antropólogo al enterarse de la remisión del cáncer de su esposa, le contó la verdad y se divorció. De este modo, Janis y Arturo vuelven a estar juntos. Además, él ha conseguido el apoyo de la institución para la cual trabaja y, en el mes de julio, inician los trabajos para la exhumación de la fosa.

Una historia de mujeres

María Janis Martínez Moreno es fotógrafa, tiene cuarenta años. Es joven, hermosa, emprendedora y no duda ni por un minuto en llevar adelante su embarazo, afrontando la situación como madre soltera, tal como lo hicieron su madre y su abuela en épocas pasadas. Su empuje y decisión hacen que le pida ayuda a Arturo para exhumar la fosa común de su pueblo. Vive la sexualidad con libertad y mantiene por unos meses una relación amorosa con Ana. No obstante, recupera luego el vínculo con el antropólogo, quedando nuevamente embarazada.

Ana Manso Ferreras es inicialmente menor de edad. Sus padres se habían separado cuando era pequeña, quedando su padre con la patria potestad. Fue violada por tres compañeros del bachillerato y chantajeada por ellos con divulgar el video íntimo. Su padre no le ha permitido denunciarlos y la ha enviado a la casa de su madre. La maternidad ha sido para Ana una gran sorpresa porque fue una época de gran felicidad con su hija, pero la niña falleció de muerte súbita. Esto la sumió en una profunda depresión de la que lucha por salir. Teresa, la madre de Ana, se casó para huir de la casa de sus padres. Nunca quiso ser esposa

ni madre. Ha renunciado a su hija para dedicarse a ser actriz. Tiene cuarenta y siete años y, aunque inicialmente acompaña a su hija, vuelve a priorizar su vida en las tablas antes que su rol como madre, ya que le han ofrecido encarnar un papel protagónico.

Elena es la dueña de una revista. Conoce a Janis de pequeña porque se criaron en el mismo pueblo, pero es unos años mayor que la fotógrafa. Es su amiga, confidente y la ayuda en todo momento. No obstante, Janis sospecha que la editora está enamorada de ella.

Las otras mujeres que retrata el largometraje son la tía Brígida -pariente de Janis- quien narra la historia de su padre cuando Arturo y la fotógrafa van a tomarle muestras de ADN para cotejar con los restos hallados; y algunas mujeres, familiares de las víctimas de la fosa exhumada.

De la ficción a la realidad y viceversa

Al estrenarse *Madres paralelas* (2021), de Pedro Almodóvar algunos críticos señalaron que el tema de los desaparecidos en España -durante la férrea dictadura de Francisco Franco- aparecía de manera forzada en la historia. No obstante, el tema va atravesando toda la diégesis de inicio a fin y sirve como lazo conductor.

En los primeros minutos del largometraje, Arturo le señala a Janis, en referencia a las declaraciones del presidente de España, Mariano Rajoy, con respecto a la Ley de Memoria Histórica aprobada en la época de Zapatero: “*El muy cabrón se jactaba en una entrevista de que el presupuesto del Estado dedicaba cero euros a la memoria histórica*”. El diálogo sucede en la ficción, la afirmación se dio en el mundo real y el director manchego no estaba dispuesto a que ésta fuese olvidada ⁽⁵⁾.

El espectador es consciente desde el principio de las dificultades y el tiempo que implica conseguir la anuencia institucional y el equipo forense necesario para la apertura de una fosa común.

Dejando de lado por un momento el mundo ficcional y volviendo al mundo real, se calcula que hay más de 100.000 personas asesinadas durante la dictadura franquista. “Aunque el término ‘desaparecido’ es comúnmente empleado para referirse a las víctimas de la dictadura en la Argentina, en España es algo relativamente nuevo. **En los pueblos los llamaban ‘los paseados’.** Un horrible eufemismo” (Castillo, 4/4/2022). En el año 2000 se creó en España la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) con el objetivo de localizar a las víctimas y conseguir justicia ⁽⁶⁾. No obstante, la constatación de fosas y exhumación sigue realizándose a la fecha a expensas de fondos particulares, motivo por el cual solo han sido desenterrados e identificados 10.000 cuerpos y se calcula que quedan unas 4.000 fosas por exhumar ⁽⁷⁾.

Aparecen a lo largo de la película diversas madres como protagonistas. Inmediatamente dos de ellas acuden a nuestro encuentro: Janis y Ana. Consideramos que Janis y Ana encarnan metafóricamente las dos Españas: aquella que defiende la memoria histórica y la otra, la que ha negado el pasado de forma sistemática, de modo tal que les ha ocultado a las jóvenes generaciones la verdad y la memoria.

En tal sentido, el diálogo que mantienen resulta iluminador:

Ana: *Estás obsesionada con la fosa. Hay que mirar al futuro. Lo otro solo sirve para abrir viejas heridas.*

Janis: *Ya es hora de que te enteres en qué país vives. Parece que nadie te ha explicado la verdad sobre nuestro país. Hay más de 100.000 desaparecidos, enterrados por ahí, en cunetas y cerca de cementerios. A sus nietos y bisnietos les gustaría poder desenterrar los restos de sus familiares para poder darles una sepultura digna porque se lo prometieron a sus madres y sus abuelas. Y hasta que no hagamos eso la guerra no habrá terminado. Tú eres demasiado joven, pero ya es hora de que sepas dónde estaba tu padre y su familia durante esa guerra. Te hará bien saberlo para decidir dónde quieres estar tú.*

Janis sigue indudablemente la herencia de su bisabuela quien dejó constancia de la historia de la familia, así como el resto de las mujeres del pueblo, mientras que Ana representa la memoria arrebatada por la otra mitad de España, la de los descendientes de descendientes ⁽⁸⁾.

Por otra parte, podemos ver también detrás de ellas a aquellas madres a las que el franquismo les arrebató a sus hijos durante la Guerra Civil y la posguerra, llegando hasta los años ochenta. No obstante, se hallan presentes otras madres: la tía Brígida que vivió la guerra fratricida que azotó a España y Teresa, que se educó durante el gobierno de Franco en la posguerra.

Durante la Guerra Civil los hijos de los detenidos eran separados de sus padres y enviados a hogares de Auxilio Social, colegios e institutos religiosos, mientras que otros fueron dados en adopción a familias del régimen o cercanas a él. La sanción de diversas leyes posibilitó por aquel entonces el cambio de apellido de los menores de modo tal que se calcula que unos 30.000 niños perdieron así su identidad.

Por otra parte, durante la contienda muchos padres, para proteger a sus hijos, los enviaron al extranjero. Finalizada la guerra, “el Generalísimo encomendó a la Falange localizar y repatriar a los menores”, motivo por el cual “buscaron a los hijos de los republicanos por toda Europa y América sin la autorización de los padres” (Gruber, 2020/2021, p. 108) y los trasladaron de regreso a España. El Noticiario Cinematográfico Español (NO-DO) en su labor propagandística mostró la emoción de los supuestos reencuentros familiares. No obstante, los testimonios de los protagonistas -algunos de esos niños repatriados- contradicen dicha versión ya que los documentos oficiales demuestran que las familias de los rojos fueron tachadas como “no adecuadas para la educación” de los menores y por ese motivo los niños nunca volvieron con sus padres. “Una ley promulgada el 4 de diciembre de 1941 permitía cambiar el nombre a los niños repatriados y abandonados, lo cual dificultaba a las familias separadas de sus hijos hallarlos. [...] La Patria Potestad pasaba de este modo a las instituciones” (Gruber, 2020/2021, p. 108).

En los últimos años las investigaciones de periodistas, historiadores, abogados y escritores han arrojado luz sobre otras páginas luctuosas de la historia española. Durante los cincuenta y sesenta, médicos, religiosos y militares se arrogaron el derecho a seguir decidiendo sobre el destino de los niños continuando la práctica de separar a las familias por

factores diversos: políticos, por ser pobres, por tener muchos hijos, por cuestiones morales, etc. De este modo, el tráfico de bebés se convirtió en un lucrativo negocio protegido por un velo de impunidad que no pudieron frenar ni las leyes de Amnistía ni Punto Final, prolongándose en el tiempo ⁽⁹⁾. Dichas prácticas deleznable llegaron hasta entrados los años ochenta. La sanción de las leyes de adopción (1987, 1996 y 2011) pusieron fin a dicho tráfico en el cual se hallaban comprometidos los sectores más conspicuos de la sociedad. Consideramos que el intercambio de bebés, la presencia de la madre que cría a una niña que no es suya que luego le es arrebatada por la madre biológica nos permiten establecer vínculos con los hechos aberrantes descriptos con anterioridad.

Identificación y exhumación

Cuando Janis le cuenta a Arturo acerca de la fosa común de su pueblo natal, le muestra fotografías en su computadora. En primer lugar, un gran plano general a color del sitio, donde se halla emplazada la fosa común. Luego identifica en fotografías blanco y negro a cada uno de los fusilados. Ella señala que se trata de retratos que realizó su abuelo (primeros planos y planos medios), que también era fotógrafo. Dichas imágenes -como toda fotografía blanco y negro- aporta un plus de “documento” y es a partir de ellas que el espectador puede identificar a cada uno de los desaparecidos con nombre y apellido. No se trata ya de seres anónimos, sino que quedan inscriptos en nuestra memoria: son padres, hermanos, hijos de alguien como cualquiera de nosotros.

Volviendo a la vida real, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) ⁽¹⁰⁾ trabaja incansablemente desde el año 2000 documentando las denuncias que recibe. No obstante, la falta de recursos, así como falta de políticas que desde el plano gubernamental impulsen la exhumación de fosas, han hecho que tales tareas se manejen de forma autogestiva. Mercedes Salado Puerto, integrante del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) señala: “A diferencia de lo que sucede con otros países, España nunca nos convocó con un pedido formal de colaboración. Lo que sucedió fue **una vinculación natural** a partir del conocimiento que tenemos entre profesionales, con ayudas o asesoramientos que surgen entre colegas” (Campos, 14/1/2022).

El equipo de antropólogos que aparece en el *film* -a excepción de Arturo (interpretado por Israel Elejalde)- se halla compuesto por antropólogos forenses que llevan adelante la tarea de exhumación.

Janis y Arturo desarrollan actividades para identificar los restos: toma de muestras de ADN y recabar información que sirva para ayudar en dichas tareas. En el largometraje algunos objetos son mencionados por los familiares: el sonajero de Brígida, el ojo de vidrio, la alianza con la fecha de boda y el nombre de Josefa, las albarcas ⁽¹¹⁾.

Una vez abierta la fosa, el equipo respetuosamente se retira para que los familiares puedan asomarse al borde de esta. Un plano cenital subjetivo permite ver los esqueletos junto con los números que los identifican. A ello se suman los objetos hallados -sonajero, ojo de vidrio, alianza y albarcas- que funcionan como sinécdoque ⁽¹²⁾, ya que le permiten al espectador identificar de quiénes se trata. La cámara procede luego a realizar un paneo

lateral en contrapicado, simulando una visión desde la fosa, registrando los rostros de los familiares. Para la última imagen, Almodóvar recurre a otra figura retórica: la metáfora. Recordemos que dicha figura pone en comparación dos elementos, pero por sustitución de uno de ellos: en este caso, la gente del equipo forense, junto con algunos actores, se hallan en la fosa ocupando los lugares y posiciones de los cuerpos hallados.

Tal como señaló Almodóvar en una entrevista, luego de la fosa solo resta el silencio.

Algunas consideraciones

El largometraje se halla integrado por dos temáticas marcadas: la maternidad y el tema de los desaparecidos. No obstante, y como ya señalamos, este último lo atraviesa de principio a fin. *Madres paralelas* no un *film* didáctico, sin embargo, podemos considerar que Almodóvar se dirige a toda una generación que ignora en España los atropellos cometidos por el franquismo ⁽¹³⁾. Tal como hemos señalado, se trata además de generaciones que en plena democracia han pasado por las aulas y jamás se le contó a nivel histórico lo sucedido. Estas generaciones jóvenes consumen medios digitales y videos en aplicaciones ¿Verían eventualmente un documental? Quizás no. Entonces: ¿cómo lanzar el *mensaje en la botella*? El director explora las posibilidades de realizar la denuncia a través de un *film* de ficción ⁽¹⁴⁾ en el que se propone crear empatía con un personaje de una franja etaria afín, que atraviesa circunstancias también afines: padres separados que discuten, hijos que quedan a la deriva, violencia, experiencias sexuales y alcohol, entre tantos otros tópicos. No dudamos que Almodóvar se hallaba profundamente influenciado por el material del documental *El silencio de otros* que produjo anteriormente y, a su modo, decidió abordar el tema.

En cuanto a la maternidad, podríamos preguntarnos si realmente una madre que ha criado como suya a una niña durante más de un año -aun sabiendo que no es suya- la entregaría tan pacíficamente como lo hace Janis. ¿No la defendería con uñas y dientes? Esta es una de las cuestiones que nos dejan pensando y quizás no nos convencen. En tal sentido, reafirmamos nuevamente lo que señalamos en un trabajo anterior:

Según nuestra percepción, si bien el mundo diegético de Almodóvar es un mundo mayoritariamente poblado por mujeres, consideramos que la imagen es femenina pero su comportamiento e intereses constituyen la re-presentación que el director tiene de las mujeres, una selección de atributos, cualidades y necesidades que constituyen su recorte personal del universo femenino. (Balcán y Gruber, 2009, p. 11)

Con respecto a la estética, como en todos los *films* del director manchego, nada se deja librado al azar. Con los años Almodóvar ha sabido hallar una paleta que lo caracteriza, usando colores puros, donde el color rojo suele ser uno de los grandes protagonistas. Creando atmósferas fácilmente reconocibles a partir de este toque personal y característico, tal el uso de colores complementarios para crear un equilibrio visual como por ejemplo el rojo y el verde en la cocina de Janis.

Con relación a su forma de filmar se trata de un estilo clásico. La cámara se detiene muchas veces en las reacciones de los personajes, acercándose a ellos en los momentos de encuentros personales, cargando de este modo mayor dramatismo. Por su parte, utiliza además primeros planos para resaltar la belleza de Penélope Cruz, su Musa. Los planos detalles no los ha reservado solo para los elementos antropológicos, los enseres que sirven para identificar los cuerpos, sino que también para los platos de comida, característicos de la cocina española, que Janis amorosamente le enseña a preparar a Ana y los objetos fotografiados en las sesiones de Janis, entre otros. Cabe señalar que, para subrayar algunos momentos de tensión, cierra las secuencias con un gradual oscurecimiento a modo de *caché* ⁽¹⁵⁾, dejando de este modo visible al personaje que quiere destacar en el centro del encuadre para que sea esta área la última en fundir a negro.

Queremos resaltar el plano detalle utilizado para encuadrar el diario *El País* de España del 14 de febrero de 2018 en el que leemos; “Las verdaderas heroínas eran las viudas de los represaliados del franquismo”; la nota es de Rafa Burgos ⁽¹⁶⁾. Las discusiones de los protagonistas se desarrollan en interiores, así como las relaciones amorosas. No obstante, hay una clara diferencia en el tratamiento lumínico: el encuentro sexual entre Arturo y Janis se halla bañado de luz diurna, con las ventanas abiertas, ya que se trata de un día soleado; mientras que las escenas de Janis y Ana se hallan filmadas con una iluminación tenue, de noche y en espacio cerrado. Esto crea un clima de intimidad entre las mujeres y, a nivel inconsciente, refuerza una idea de ocultamiento de la relación. De hecho, Ana le recrimina a Janis que le gustaría que ellas dos saliesen juntas a cenar, a tomar unos tragos, pero Janis pone como excusa que si saliesen no tendrían quien cuidase a la niña.

Teresa se va de gira con la compañía teatral donde encarna a Doña Rosita en la pieza teatral *Doña Rosita la soltera* de Federico García Lorca. No resulta un dato menor que el monólogo de la obra que declama la actriz es un homenaje al poeta y dramaturgo granadino, fusilado por la falange y cuyo cuerpo yace seguramente en alguna fosa común no exhumada.

La fotografía y la cámara fotográfica cobran en el *film* un lugar preponderante. Desde los mismos *credits* que simulan los contactos fotográficos en blanco, negro y rojo, Almodóvar cita a modo de homenaje el *Autorretrato* (1998) del fotógrafo William Kein ⁽¹⁷⁾.

La protagonista del largometraje es fotógrafa y refiere que su abuelo también lo fue. De hecho, vemos las fotografías tomadas por él: de los desaparecidos del pueblo, el retrato de su esposa y su autorretrato. Otras imágenes que aparecen y cobran importancia: la foto de Cecilia al ser escrutada por Janis ante las dudas de Arturo que se trasladan a ella; la que conserva Ana, en la que podemos ver al grupo de compañeros del secundario y en la que identificamos al padre de la pequeña; las fotografías que toman los antropólogos forenses en la tarea de exhumación.

Para seguir pensando

Para que un hecho o suceso de la realidad circule y se conozca debe inscribirse en el interior del proceso comunicativo. De este modo es convertido en una narración, González Requena señala al distinguir el hecho (lo real) de la noticia (el signo):

Lo que confunde, lo que dificulta la comprensión de esta diferencia, es que la única manera posible de citar un hecho sin convertirlo en discurso es señalarlo con el dedo: lo real no puede ser nombrado, nombrar es construir un discurso en el que la realidad se levanta y lo real se aleja -o se tapa. (1989, p. 7)

En el caso de España resulta evidente que fue “tapado” ya que, con la desaparición del Caudillo y la transición democrática, un manto de silencio cubrió a la sociedad española: ni noticias ni historia. Esto no debe llamarnos la atención, tal como afirma Jelin:

En verdad, los procesos de democratización que suceden a los regímenes dictatoriales militares no son sencillos ni fáciles. Una vez instalados los mecanismos democráticos en el nivel de los procedimientos formales, el desafío se traslada a su desarrollo y profundización. Las confrontaciones comienzan a darse entonces con relación al contenido de la democracia. (2002, p. 4)

Lo que señala podemos hacerlo extensivo a nuestro caso, puesto que más que marcar rupturas con la época franquista, la democracia instaló un sistema de continuidades que se verifican en el plano político, gubernamental y administrativo, a través de la permanencia de funcionarios, políticos, eclesiásticos, personal del sistema de salud y educación. Por tal motivo, las leyes promulgadas durante la transición solo sirvieron para amordazar lo vivido, alimentando una vez más el temor de las víctimas a contar lo sucedido⁽¹⁸⁾. Así funcionó la construcción del relato nacional, ya que frente a los grupos sociales en pugna -y como siempre sucede- tanto Franco como los gobiernos democráticos posteriores seleccionaron aquellos elementos más convenientes y menos comprometidos y esta fue la historia que se contó: la de los vencedores.

Al referirse a la tarea del historiador, Piglia señala:

[...] es lo más parecido que conozco a un novelista. Los historiadores trabajan con el murmullo de la historia, sus materiales son un tejido de ficciones, de historias privadas, de relatos criminales, de estadísticas y partes de victoria, de testamentos, de informes confidenciales, de cartas secretas, delaciones, documentos apócrifos. La historia es siempre apasionante para un escritor, no solo por sus elementos anecdóticos, las historias que circulan, la lucha de interpretaciones, sino porque también se pueden encontrar multitud de formas narrativas y de modos de narrar (2001, p. 90).

No obstante, aquello que se reprime y se calla, poco a poco va hallando grietas y se va abriendo camino. En los últimos años han ido apareciendo documentos, testimonios, e imágenes que dan cuenta de lo sucedido. Sin embargo: “No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin la posibilidad de ver, aun si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total” (Huyssen, 2009, p. 15).

Tal y como ha sucedido luego de la II Guerra Mundial, las investigaciones acerca de la memoria se multiplicaron y fueron abordadas desde diversas disciplinas. Jelin (2002) destaca entonces el “trabajo de la memoria”, ya que considera que se trata de un proceso social

en el cual desde el presente se interpreta y se construyen sentidos sobre el pasado, en un complejo proceso que afecta lo individual, lo grupal y lo social. Además, sostiene que resulta imposible encontrar una verdad unívoca, una memoria de un período específico y, en función de las circunstancias, en ciertos momentos podremos descubrir un "libreto único" (Jelin, 2002, p. 6) ya sea más hegemónico o más consensuado. En este caso, el que esgrimen los ganadores. De este modo se libra una batalla entre las verdades alternativas que se encuentran en las sombras, en las "catacumbas", como las denomina la autora, que luchan por emerger de la oscuridad:

El espacio de memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de <<lucha contra el olvido>>: *recordar para no repetir*. Las consignas pueden en este punto ser algo tramposas. La <<memoria contra el olvido>> o <<contra el silencio>> esconde lo que en realidad es una oposición entre memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es en verdad <<memoria contra memoria>>. (Jelin, 2002, p. 6)

Algunos países, como es el caso de Argentina han llevado adelante juicios de lesa humanidad para juzgar a los responsables de las violaciones de Derechos Humanos acaecidas durante la última Dictadura Militar. Al reflexionar acerca de la memoria y el olvido, Hugo Bauzá destaca:

[...] En las últimas décadas, viene operando un revisionismo histórico que saca a la luz hechos aberrantes perpetrados por el nazismo y por otros regímenes totalitarios junto con el grado de participación y/o complicidad de cierta población civil. Este revisionismo pretende reconstruir -no con sentido de venganza, sino de justicia- un pasado traumático cuyas heridas sangrantes aún no han sido restañadas; para que esto suceda, es preciso saber la verdad, que se juzgue a los culpables y, respecto de los difuntos, permitir que se cumpla con las debidas honras fúnebres. Sólo así se verá colmado un duelo que no termina de cerrarse.

Se trate de Auschwitz o de los restantes campos de exterminio de los nazis, de la Francia de Vichy, de las vejaciones del franquismo [...] (2015, p. 121)

En *Madres paralelas* la contundencia de la imagen de los familiares junto a la fosa exhumada es una imagen micro en la que sin embargo se hallan representadas todas las generaciones españolas: las fotos en blanco y negro, los "paseados"; las esposas; hijos; sobrinos y nietos de ellos. En tal sentido, Janis que es una de las nietas; Ana, representa a la generación joven que ha aceptado la verdad y la pequeña Cecilia, que junto al bebé que lleva en su seno Janis, representan el futuro de España.

Ya se trate de ensayos, de textos escolares o académicos, de *films* documentales o de ficción, la memoria se está abriendo camino. Indudablemente esto genera -y generará- conflictos individuales, sociales e históricos que, en algún punto, servirán para restañar las heridas. El arte ofrece una vez más un espacio para contar y mostrar lo indecible, un

espacio donde la imagen y la palabra son ahora las grandes protagonistas, ya que, como nos recuerda Didi-Huberman: “Las imágenes, como las palabras, se blanden como armas y se disponen como campos de conflictos” (2014, p. 19), entonces como espectadores, más que nunca, nuestra obligación es mirar y escuchar.

Ficha técnica:

Madres paralelas (2021)

España - 123 minutos

Director: Pedro Almodóvar

Guion: Pedro Almodóvar

Protagonistas: Penélope Cruz, Milena Smit, Israel Elejalde, Rossy de Palma, Aitana Sánchez-Gijón, Julieta Serrano

Música: Alberto Iglesias

Notas

1. Esta periodización corresponde a Héctor Fouce Rodríguez y difiere de la suministrada por Javier Escudero quien la ubica entre 1977 y 1983.
2. El documental se halla disponible en la plataforma Netflix.
3. Para profundizar sobre el tema remitimos a nuestro trabajo anterior: Gruber, M. (2020). *Cómo denunciar cuando otros callan: los niños robados por el franquismo*. Marzorati, Z. y Pombo, M. (comp.). *Violencia física y simbólica. Algunas reflexiones desde el audiovisual y sus discursos. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y comunicación [Ensayos]*, 108, 24, pp. 101-120. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
4. “Me inspiré en un caso que había leído de una niña de 10 años a cuya casa llegaron tres falangistas y se llevaron al padre a cavar una fosa para sus compañeros republicanos. La tercera noche ya no volvió. Era maestro, no una persona de aquellas a las que mataban en el frente sino que **iban a sus casas a por ellos**. Escogí que esa niña tuviera una memoria muy clara del momento en el que dejó de ver a su padre, y se la puse como abuela (a Janis, el personaje de Penélope Cruz)”, reconstruyó Almodóvar en diálogo con el sitio *Fotogramas*. (Campos, 14/1/2022)
5. “Era necesario. Quiero que esa declaración tan monstruosa acompañe a Rajoy mucho después de que se muera y de que yo me muera. El cine nos sobrevive” (*Spanish Revolution*, 6/10/2021).
6. “En la primavera de 2002 iniciamos los trámites ante el Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Derechos Humanos, con el fin de que exigiera al gobierno español la aplicación de la legislación internacional con respecto a la desaparición forzada. Nuestra gestión hizo que en el año 2003 España apareciera por primera vez en el informe del Grupo

de Trabajo sobre Desaparición Forzada de la ONU.” Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica. Recuperado de: <https://memoriahistorica.org.es/que-es-la-asociacion-para-la-recuperacion-de-la-memoria-historica-armh-2000-2012/>

7. “Según datos extraídos del mapa de fosas creado por el Ministerio de Justicia en 2011, dependiente del Ministerio de la Presidencia de España, **están registradas 4.265 fosas** y se han contabilizado un total de 57.911 víctimas. Se estima que hay alrededor de 100.000 personas desaparecidas”, puntualiza **Elisenda Calvet Martínez**, profesora de Derecho Internacional Público y coordinadora de la Clínica Jurídica de Lucha contra la Impunidad de la Facultad de Derecho de la Universitat de Barcelona, en un informe publicado por el sitio *The Conversation*. (Campos, 14/1/2022)

8. Una nota aparecida del 28 de octubre de 2021 en eldiario.es titulaba: “El nuevo currículo de Historia llama por primera vez “golpe de Estado” al levantamiento de 1936”. Recuperado de: https://www.eldiario.es/sociedad/nuevo-curriculo-historia-llama-primer-vez-golpe-levantamiento-1936_1_8437154.html Xosé Manoel Núñez Seixas, premio Nacional de Ensayo de España en 2019, explica a Ñ: “La memoria democrática está casi ausente de los niveles obligatorios de la enseñanza. Un alumno de bachillerato **puede no recibir una sola clase sobre qué supuso el franquismo**, incluso los fascismos europeos (o de otras partes del mundo)”. (Campos, 14/1/2022)

9. Para profundizar sobre el tema remitimos a nuestro trabajo anterior: Gruber, M. (2021). *Los internados del miedo: cuando la realidad supera la ficción*. Marzorati, Z. y Pombo, M. (comp.). *Construcciones identitarias en el relato audiovisual*. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], 138, 108, pp. 217-235. Buenos Aires: Universidad de Palermo.

10. <https://memoriahistorica.org.es/>

11. Albarcas: calzado rústico de cuero crudo y cuerdas que cubre la planta del pie y los dedos.

12. La sinécdoque es una figura retórica que consiste en utilizar una parte de algo para referirse al todo, o viceversa.

13. “En España se instauró una cultura política de la impunidad independientemente del gobierno de turno y de la ideología. El Estado construyó una transición democrática fundamentada en el olvido. **Hablaba de los desaparecidos en la Argentina y otros países latinoamericanos pero no de los propios**. Juzgó dictaduras lejanas pero nunca tocó la suya” señala el periodista Emilio Silva (Castillo, 4/4/2022).

14. Hemos abordado el caso de la denuncia de una secta nazi en Chile a partir del caso de *Colonia Dignidad* (2005), de Florian Gallenberger. Allí se exponía el funcionamiento de la secta, la presencia de un líder autoritario, el uso de narcóticos para someter a los colonos, el aislamiento, la segregación de sexos, el trabajo esclavo, las torturas y el abuso de menores. La crítica le recriminó a la cinta la poca profundidad del tema. No obstante, el alcance internacional de este *film* de ficción hizo que el público tomase conocimiento de los hechos denunciados que, hasta ese momento, se desconocían.

15. Cuando se cambia la forma del cuadro por otra se denomina viñeta o caché, por ejemplo: un círculo centrado, la imagen subjetiva desde una cerradura, etc.

16. Hemos accedido al archivo de noticias de *El País* de España para verificar la existencia de la nota. La misma es real pero difiere la fecha de publicación porque en el largometraje aparece fechada el 14 de febrero de 2018 mientras que, en el archivo del periódico pudimos comprobar que es del 23 de febrero de 2021. En ella Burgos describe hechos referidos a la exhumación de la fosa común X en el Cementerio de Alicante. El rodaje de *Madres paralelas* comenzó el 21 de marzo de 2021 en Madrid y concluyó el 26 de mayo de 2021. No obstante, Almodóvar desplaza la nota temporalmente para poder incluirla en el film.
17. William Klein (1926-2022) fotógrafo y director de cine estadounidense. Estudió en el City College de Nueva York. En 1947 se trasladó a París y se matriculó en La Sorbona, donde fue alumno entre otros de Fernand Léger. Su trabajo se desarrolló mayoritariamente en Francia, centrándose en el mundo de la moda y la fotografía callejera. En 1956 recibió el Premio Nadar, galardón francés al mejor libro de fotografía publicado en el año.
18. Recordemos que las primeras películas españolas que mencionaron los hechos padecidos lo hicieron años después y de forma metafórica, tal como podemos ver en *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006), dirigidas por Guillermo del Toro.

Bibliografía

- Balán, M. y Gruber, M. (2009). La construcción de la imagen femenina en los films de Pedro Almodóvar. En XII *Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. San Carlos de Bariloche.
- Bauzá, H. F. (2015). *Sortilegios de la memoria y el olvido*. Buenos Aires: Akal.
- Bernades, H. (03/02/2022). "Madres paralelas": Almodóvar en modo malabarista. *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/399288-madres-paralelas-almodar-en-modo-malabarista>
- Burgos, R. (23/2/2021). Las verdaderas heroínas eran las viudas de los represaliados del franquismo. *El País*. Recuperado de: <https://elpais.com/espana/2021-02-23/las-verdaderas-heroinas-eran-las-viudas-de-los-represaliados-del-franquismo.html>
- Castillo, M. P. (4/4/2022). El drama de los desaparecidos en España que retrata *Madres Paralelas*: "Por la película, nos contactan para preguntar si eso existe o es una fantasía de Almodóvar". *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/el-mundo/el-drama-de-los-desaparecidos-en-espana-que-retrata-madres-paralelas-por-la-pelicula-nos-contactan-nid04042022/>
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial.
- Escudero, J. (1998). Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la movida madrileña. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2, pp. 147-161.
- Feld, C, y Stites Mor, J. (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Fouce Rodríguez, H. (2002). *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985* (Tesis doctoral inédita). Universidad Complutense de Madrid, España.

- González Requena, J. (1989). *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real*. Madrid: Akal.
- Gruber, M. (2019). Leyendo la realidad desde el cine. Imagen femenina y juventud en los últimos films de Pedro Almodóvar. Marzorati, Z. y Pombo, M. (comp.). *Cine e historia. Representaciones fílmicas en un mundo globalizado. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]*, 77, 20, pp. 45-60. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- (2020). Cómo denunciar cuando otros callan: los niños robados por el franquismo. Marzorati, Z. y Pombo, M. (comp.). *Violencia física y simbólica. Algunas reflexiones desde el audiovisual y sus discursos. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]*, 108, 24, pp. 101-120. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Holguín, A. (1999). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- Infobae. (21/03/2024). La 'querella argentina' contra el franquismo confía en volver a procesar a Martín Villa. Recuperado de: <https://www.infobae.com/america/agencias/2024/03/21/la-querella-argentina-contra-el-franquismo-confia-en-volver-a-procesar-a-martin-villa/>
- Jelín, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Méjean, J.-M. (2007). *Pedro Almodóvar*. Buenos Aires: Manotroppo.
- Piglia, R. (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Spanish Revolution. (4/4/2022). Pedro Almodóvar: “Me vengué de Franco negándolo en mi vida y en mi cine”. Recuperado de: <https://spanishrevolution.net/pedro-almodovar-me-vengue-de-franco-negandolo-en-mi-vida-y-en-mi-cine/>
- Strauss, F. (1995). *Pedro Almodóvar. Un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss*. Madrid: Aguilar.

Abstract: Defined as the director of women's cinema, Pedro Almodóvar has become the most important benchmark in the film industry outside of Spain. Born in Calzada de Calatrava to a humble family, he got a scholarship to attend high school. The closure of the film school during the time of Francisco Franco frustrated his possibilities of formal studies in this field. It would be with the death of the leader and the Madrid movement when his future would begin to be outlined. Years later, his international successes and recognition would come. Their stories are populated by family, social and personal conflicts that cross cis men and women, members of the LGBTQ + community and drag queens. Perhaps this is the key to his success: he does not disdain diversity in his films and knows how to penetrate deeply into love, pain, loneliness, passion and death. When Pedro Almodóvar's *Parallel Mothers* (2021) was released, some critics pointed out that the issue of the disappeared in the Iberian Peninsula during the iron dictatorship of Franco appeared in a forced way in history. However, we intend to demonstrate how this issue constitutes one of the main conflicts that diegesis is going through. Likewise, we will analyze on this occasion the hermeneutical lines that animated this feature film, to reflect fundamentally on the construction of the feminine image, the personal, social and historical conflicts that frame this work.

Key words: Conflicts - Recent memory – Identity – Women – Cinema

Resumo: Definido como diretor de cinema feminino, Pedro Almodóvar tornou-se a referência mais importante na indústria cinematográfica fora da Espanha. Nascido em Calzada de Calatrava em uma família humilde, ele recebeu uma bolsa de estudos para frequentar o ensino médio. O fechamento da escola de cinema na época de Francisco Franco frustrou suas possibilidades de estudos formais nesse campo. Seria com a morte do líder e do movimento de Madri quando seu futuro começaria a ser delineado. Anos mais tarde, seus sucessos internacionais e reconhecimento viriam. Suas histórias são povoadas por conflitos familiares, sociais e pessoais que atravessam homens e mulheres cis, membros da comunidade LGBTQ + e drag queens. Talvez esta seja a chave para o seu sucesso: ele não desdenha a diversidade em seus filmes e sabe como penetrar profundamente no amor, dor, solidão, paixão e morte. Quando Pedro Almodóvar's *Mães paralelas* (2021) foi lançado, alguns críticos apontaram que a questão dos desaparecidos na Península Ibérica durante a ditadura de ferro de Franco apareceu de forma forçada na história. No entanto, pretendemos demonstrar como esta questão constitui um dos principais conflitos que a diegese atravessa. Da mesma forma, analisaremos nesta ocasião as linhas hermenêuticas que animaram este longa-metragem, para refletir fundamentalmente sobre a construção da imagem feminina, os conflitos pessoais, sociais e históricos que enquadram este trabalho.

Palavras-chave: Conflicts - Recent memory – Identity – Women - Cinema

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
