


¿Pueden hablar las madres sobre política? Lazos entre violencia obstétrica, biopoder y memoria histórica en *Madres paralelas* (2021)

Miguel Alcalde Silveira
Universidade de Santiago de Compostela ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.92367>

Recibido: 04/11/2023 • Aceptado: 12/12/2023

ES Resumen. *Madres paralelas* (2021) supone una novedad tanto para su filmografía como para el tratamiento audiovisual de la memoria histórica española, sin precedentes en cuanto a la representación de las fosas comunes en las que el bando sublevado enterró a los civiles fusilados durante la Guerra Civil. No obstante, la recepción popular y profesional ha criticado la aparente desconexión entre esta trama y la historia principal: dos mujeres, madres primerizas con ideas y contextos muy diferentes de embarazo. El presente artículo, desde la perspectiva de las teorías queer, tomará como base de análisis fílmico las ideas acerca de la biopolítica, la sexualidad y el capitalismo farmacopornográfico formuladas por Michel Foucault y Paul B. Preciado. Concretamente, el objeto de estudio principal serán una serie de analogías apreciables entre las dos líneas argumentales mencionadas, que apuntan a una interrelación de las cuestiones de género y de la (post)memoria. En el marco temporal del desarrollo de una Ley de Memoria Histórica, el director habría conseguido fusionar dos objetivos: reivindicar el carácter restaurativo de dicha ley y la desnaturalización de algunos elementos de la norma cisheterosexual. Así, se intentará demostrar que Almodóvar continúa incluyendo motivos narrativos y estéticos que hacen a su público reflexionar sobre sus creencias, con *Madres paralelas* poniendo especial hincapié en motivos como la violencia obstétrica, el peso actual de crímenes de la Guerra Civil aún sin juzgar o el profundo papel de las estructuras de poder en la construcción de nuestras vidas.

Palabras clave: *Madres paralelas*; violencia obstétrica; memoria histórica; biopolítica; teoría queer.

EN Can Mothers Talk Politics? Bonds between Obstetric Violence, Biopower and Historical Memory in *Parallel Mothers* (2021)

EN Abstract. *Parallel Mothers* (2021) entails a novelty both for his filmography and for the audiovisual treatment of Spanish historical memory, unprecedented in its representation of the mass graves in which the rebel side buried the civilians shot during the Civil War. However, popular and professional reception has criticised the apparent disconnection between this plot and the main story: two women who are new mothers with very different ideas and contexts on/of pregnancy. To apply queer theory to our analysis of the film, this paper will cover the ideas about biopolitics, sexuality and pharmacopornographic capitalism formulated by Michel Foucault and Paul B. Preciado. Specifically, the main object of study will be a series of notable analogies between the two aforementioned plot lines, which point to an interrelation of gender and (post)memory issues. In the time period of the development of a Law of Historical Memory, the director would have managed to merge two purposes: vindicating the restorative essence of the said law and the denaturalisation of some elements of the cisheterosexual norm. Thus, I will try to show that Almodóvar keeps on including narrative and aesthetic motifs that make his audience reflect on their beliefs, with *Parallel Mothers* placing special emphasis on motifs such as obstetric violence, the current weight of the still unjudged Civil War crimes, or the profound part of the power structures when building our lives.

Keywords: *Parallel Mothers*; obstetric violence; historical memory; biopolitics; queer theory.

Sumario: 1. Introducción. 2. Marco teórico queer. 2.1. Foucault y el biopoder sexual. 2.2. Preciado y el biopoder farmacopornográfico. 3. Problema social vs problemas ¿individuales? 4. (Post)memoria y transmisión generacional del trauma. 5. Análisis filmico. 5.1. Madres solteras y tumbas auto-excavadas. 5.2. Conflictos generacionales en la actualidad política española. 5.3. Intercambio/robo de bebés, antes y ahora. 5.4. Referencias en *Madres paralelas* a *El silencio de otros* (2018). 6. Conclusiones. 7. Referencias citadas.

Cómo citar: Alcalde Silveira, M. (2024). ¿Pueden hablar las madres sobre política? Lazos entre violencia obstétrica, biopoder y memoria histórica en *Madres paralelas* (2021), en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 4(1), pp. 23-31.

1. Introducción¹

Nearly all of Pedro Almodóvar's films deal with rape either as a principal action propelling plot or an insistent narrative trope; in either instance, rape functions as an objective correlative for, or literal and figurative embodiment of, broader scenarios regarding the vexed relation between gender, politics, libidinal economies, and specularizing media landscapes (Lev, 2013, p. 203).

Este fragmento revela una de las ideas más importantes a la hora de enfrentarse al análisis del cine de Pedro Almodóvar: no se muestra ningún tipo de violencia sin motivo, sino que su tratamiento narrativo siempre puede asociarse a una crítica y desnaturalización de la cisheteronormatividad y/o de las instituciones de poder-saber-placer hegemónicas. Debido a ello, es evidente la existencia de un gran número de trabajos centrados en asuntos como la violencia de género, las violaciones y abusos sexuales o el acoso en sus películas, desde sus primeros largometrajes hasta los más actuales. En el reconocido “companion” sobre el director, editado por Marvin D’Lugo y Kathleen M. Vernon, además del ya citado capítulo de Leora Lev sobre las violaciones, el de Noelia Saenz (2013) nos habla también de abusos infantiles y otras formas de violencia ocurridas en el hogar. Destacan, por otro lado, dos artículos de Francisco A. Zurian y Antonio A. Caballero Gálvez: un estudio de sus personajes de hombres maltratadores (2016); y un capítulo sobre la representación de la violencia de género en general en su cine (2017).

Así y todo, la temática de la violencia obstétrica (aquella específicamente ejercida en el ámbito médico y dirigida contra las personas embarazadas y/o contra los hábitos maternales de las mujeres) ha contado hasta ahora con una presencia reducida en su cine, por lo que no se pueden encontrar trabajos exclusivos al respecto. Tras casi 20 años de *Hable con ella* (2002) siendo su única historia centrada en este tipo de actos, el último largometraje de Almodóvar, *Madres paralelas* (2021), se vio envuelto en polémica ya desde la publicación de su primer cartel promocional. Este mostraba en el centro la imagen de un pezón lactante, cosa que llevó a Instagram y Facebook a censurarlo y eliminarlo de sus plataformas por incumplir las políticas de sus comunidades; gracias a numerosos comentarios en las redes sociales y un extenso debate dirigido principalmente por el movimiento “#FreeTheNipple”, unas horas después se había solucionado el problema y las empresas habían emitido una disculpa al director. Semanas más tarde, se compartió el cartel definitivo que se usaría para la promoción del filme, esta vez sin pezones, pero la mirada del público estaba ya atenta a la nueva propuesta del manchego. Pese a todo, *Madres paralelas* se estrenó en los cines españoles el 8 de octubre de 2021 (tras pasar por la Sección Oficial de la Bienale de Venecia), obteniendo de nuevo una acogida mucho más fría y reticente que en países como Estados Unidos o Francia. Si en el extranjero Almodóvar obtuvo un nuevo éxito, en su propio país alcanzó, como con *Julieta* (2016), uno de los puntos más bajos en cuanto a recepción al cual no llegaba desde los años 80.

Dejando a un lado el hecho de que las restricciones de movimiento y apertura de locales derivadas de la pandemia del coronavirus aún calaban en el uso de las salas de cine (y en el ocio en general), la película recibió críticas bastante duras por diversos motivos. Uno de los más extendidos fue la aparente desconexión entre dos tramas, una supuestamente individual (Janis, Ana y sus respectivas hijas) y una colectiva (la cuestión de las fosas comunes): es esta la opinión de críticos como Sergi Sánchez (2021) u Octavio Salazar (2021), diciendo este último que «el director ha dicho que es una película política y que, a mi parecer, no deja de ser un melodrama excesivo en el que se vuelven a poner de manifiesto sus debilidades como guionista». No obstante, para el propio Almodóvar fue el tratamiento explícito de la memoria histórica lo que atrajo una «frialdad por parte de nuestros compatriotas» (Vicente, 2021), ya que los fusilamientos de civiles por parte del bando sublevado durante la Guerra Civil son aún una herida abierta para el Estado español y que no parece haber interés real en curar.

A pesar de que haya habido decenas de filmes anteriores cuya temática ha sido la Guerra Civil española, para María M. Delgado *Madres paralelas* se diferencia de todas ellas al poner su foco en las desapariciones forzadas (2024, p. 207): no solo las muestra, sino que cuestiona la impasividad de una España aún en transición democrática respecto de esos crímenes de guerra, a la vez que la pone en relación con la violencia

¹ Este artículo constituye una ampliación de una comunicación titulada «“Nunca te has puesto en mi lugar”: analogías entre el sistema sexo-genérico y la memoria histórica en *Madres paralelas*», leída el 23 de octubre de 2023 durante la celebración del II Congreso Internacional sobre el cine de Pedro Almodóvar, que fue organizado por el Grupo GECA en la Universidad Complutense de Madrid.

sistemática ejercida sobre las mujeres en los países occidentales y más concretamente, sobre las mujeres embarazadas². Es precisamente esta relación paralelística la que será el centro del presente artículo.

2. Marco teórico queer

Las referencias fundamentales para el análisis de *Madres paralelas* desde esta perspectiva serán las propuestas de Michel Foucault y Paul B. Preciado acerca de la biopolítica, el dispositivo de sexualidad y el capitalismo farmacopornográfico. Se establecerá a continuación un marco teórico que, desde las teorías queer, nos ayude a arrojar claridad sobre las tramas no-tan-inconexas de la película.

2.1. Foucault y el biopoder sexual

En el primer volumen de su historia de la sexualidad, *La voluntad de saber* (1976), Michel Foucault rechaza la hipótesis represiva de la sexualidad, según la cual el sexo en el siglo XVII se habría convertido en un tabú imposible de nombrar (1976, p. 21), y propone hablar del dispositivo de sexualidad de la siguiente manera:

Una red sutil de discursos, de saberes, de placeres, de poderes; [...] de procesos que lo diseminan [el sexo] en la superficie de las cosas y los cuerpos, que lo excitan, lo manifiestan y lo hacen hablar, lo implantan en lo real y lo conminan a decir la verdad: toda una titilación visible de lo sexual que emana de la multiplicidad de los discursos, de la obstinación de los poderes y de los juegos del saber con el placer (Foucault, 1976, p. 67).

Siguiendo al filósofo francés, entiendo la sexualidad occidental como un conjunto de discursos que se instauran sobre las personas mediante la violencia de las instituciones de biopoder, que imponen ciertas creencias y patrones de comportamiento según sus intereses propios. Foucault reconoce, pues, cuatro conjuntos estratégicos para la extensión de este dispositivo del saber-poder-placer sexual: la «histerización del cuerpo de la mujer», la «socialización de las conductas procreadoras», la «pedagogización del sexo del niño» y la «psiquiatrización del placer perverso» (1976, p. 95). Ya que son las únicas representadas en esta ocasión, el siguiente análisis se centrará tan solo en las dos primeras.

Por una parte, la histerización del cuerpo femenino abarca tres procesos materializados a través de la violencia obstétrica sistémica: la saturación absoluta de sexualidad de su cuerpo, su integración al campo de la medicina como cuerpo patologizado y su relación orgánica con la sociedad, la familia y la vida de las niñas. Con esta medicalización, sexualización y socialización de la mujer, en el sistema sexo-genérico cisheteronormativo se espera que el embarazo sea su principal objetivo vital y, en cuanto lo alcance, toda su vida pase a girar alrededor del mismo. Se procede entonces a exámenes médicos exhaustivos de su cuerpo de forma continua durante el tiempo de gestación, que van desde pruebas de diagnóstico e imagen hasta el control absoluto de su alimentación y todo tipo de hábitos personales, de higiene, etc. En el filme *Almodovariano*, se puede rastrear fácilmente esta imposición, por ejemplo, en la asunción de culpabilidad de Ana por parte de Janis respecto de la muerte de su hija: «¿Qué os pasó?» (Almodóvar, 2021, 00:51:47).

Por otro lado, la socialización de las prácticas procreadoras determina el uso y disfrute del sexo por parte de las personas, en la búsqueda de una sexualidad económicamente productiva (Foucault, 1976, p. 37), es decir, orientada únicamente a la continuación de la especie humana de forma que pueda seguir siendo productiva para el Capital. Así, las instituciones de poder incitan a las parejas³ a tener hijos en momentos de baja natalidad, o frenan su fecundidad si los índices poblacionales son demasiado altos para las capacidades del sistema económico. Además, esta responsabilización pasa también por el control médico de los cuerpos para intentar reducir posibles características en su descendencia que impidan su funcionamiento «correcto» como eslabones de la cadena productiva (es decir, incitando a evitar hábitos y prácticas individuales que amplíen las posibilidades del bebé de desarrollar patologías incapacitantes). Janis, Ana e incluso sus madres y/o abuelas fueron madres solteras, huyendo del modelo tradicional de familia cisheteropatriarcal.

2.2. Preciado y el biopoder farmacopornográfico

Le filósofo español Paul B. Preciado ha retomado muchas de las ideas sobre la biopolítica de Foucault para reelaborarlas desde la perspectiva queer, sobre todo en libros como *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica* (2008). Siguiendo también a la feminista estadounidense Donna Haraway, Preciado habla de un «tecnobiopoder» y de un cuerpo «tecnovivo», puesto que las instituciones dominantes han sofisticado sus tecnologías hasta el punto de que se han podido introducir de formas apenas perceptibles en los cuerpos (Preciado, 2008, p. 64).

Desde mediados del siglo XX, el capitalismo ha entrado en una nueva era, en la que la producción de subjetividades es ahora «farmacopornográfica»: la “*potentia gaudendi*” (fuerza orgásmica, potencial de excitación de un cuerpo) se ha convertido en la principal moneda de cambio, y se ha hecho evolucionar a las

² A pesar de que no todos los cuerpos gestantes deban ser identificados como mujeres, ni todas las personas que se identifican como mujeres pueden quedarse embarazadas, en este texto me referiré tan solo a mujeres cuyos cuerpos pueden gestar un embarazo, pues es esta la situación tratada en la película *Almodovariano*.

³ Me refiero aquí a las parejas formadas por un hombre y una mujer cisheterosexuales, pues las disidencias sexo-genéricas de las personas LGBTQ+ impiden, en un principio, la consecución de este esquema. Es interesante notar que las sociedades occidentales cisheteronormativas han sido capaces de adaptar estas estrategias de socialización de las prácticas procreadoras de forma que también les queer tengamos formas de responder a él, a través, por ejemplo, de la regulación del matrimonio y adopción por parte de parejas del mismo género, el desarrollo y normalización de técnicas médicas como la fecundación “in vitro” o el método ROPA, etc.

tecnologías del cuerpo y de la comunicación de forma que permitan a las instituciones de poder introducirse en los individuos de forma material e inmaterial. El aumento en la creación y distribución de fármacos se junta con la revolución de los medios de comunicación, dando lugar en nuestros tiempos a las dos formas principales de control de los sujetos, las hormonas y el porno, encargadas respectivamente de la imposición de los géneros binarios (y de su ajuste según el cuerpo sexuado) y de la promoción de la cisheterosexualidad obligatoria.

Para entrar más específicamente en la primera de estas formas de control, y retomando algunas de las cuestiones apuntadas por Foucault, veremos que las subjetividades que producen estas biopolíticas son tan solo dos, pues se materializan en los géneros binarios «mujer» y «hombre». Tras el descubrimiento de las hormonas y de sus posibilidades como herramientas de producción del género, su investigación y desarrollo ha tomado caminos distintos en el caso de los estrógenos y de la testosterona:

El interés por [...] las hormonas masculinas está dirigido a virilizar y sexualizar a los hombres [...] según un modelo de poder patriarcal soberano, mientras que la feminidad se regula según un conjunto de técnicas biopolíticas, higiénicas y eugenésicas destinadas a controlar la reproducción de la población de la nación y de reducir la «desviación» entendida en términos de clase, raza, sexualidad, enfermedad y discapacidad (Preciado, 2008, pp. 128-129).

Debido a su temática, *Madres paralelas* está completamente atravesada por las estrategias descritas por Foucault y Preciado, en tanto que modos de control del cuerpo femenino gestante. Janis se quedó embarazada por error del arqueólogo que iba a ayudarla a abrir la fosa común de su pueblo, pero no se arrepiente: ha decidido ser madre soltera, al igual que su madre y su abuela, lo cual acarrea un gran estigma social por no seguir el patrón de familia tradicional y, por lo menos en un inicio, no contar con una pareja masculina. Por la contra, el embarazo de Ana fue fruto de una violación grupal, por lo que desconoce la identidad exacta del «padre» de su bebé, y ella sí expresa arrepentimiento por no haber abortado (aunque meses después del parto dice haber querido mucho a su hija); además, su madre, Teresa, reconoce que nunca había tenido instinto maternal (aunque la sociedad la forzase a ello). Consigue divorciarse (en una época aún muy difícil para ello), lo que provoca que su exmarido la castigue alejándola casi por completo de su hija. No obstante, una vez se entera de la situación sufrida por su hija, el padre de Ana no solo impide que denuncie a sus agresores, sino que la echa de su casa y la manda con su madre al saber de su embarazo.

Así pues, la película nos presenta la situación de dos mujeres que sufren en sus carnes las imposiciones del tecnobiopoder farmacopornográfico, obligadas a centrar su vida en sus bebés quieran o no, y a soportar los juicios de sus entornos respecto de sus decisiones vitales.

3. Problema social vs problemas ¿individuales?

Desde los movimientos feministas y LGBTIQ+, y especialmente desde teorías queer como las mencionadas, la maternidad y los problemas derivados de ella dejan de verse como una problemática individual para comprender la inmensa cantidad de implicaciones políticas y sociales que la rodean. Una de sus principales derivas es, como he expresado, la imposición sobre el género femenino de la responsabilidad de asegurar la continuación del ser humano en términos de una sexualidad económicamente productiva.

De igual manera, tradicionalmente han sido las madres las encargadas de la conservación de la historia (intra)familiar. El trabajo en el capitalismo se dividió, en sus inicios, asociando a cada género un tipo de trabajo: el productivo para los hombres y el reproductivo para las mujeres⁴. Esta separación continuó siendo funcional de forma mayoritaria en las sociedades occidentales (y en sus respectivas colonias) hasta que las guerras mundiales del siglo XX y sus altísimos niveles de defunciones en batalla llevaron al sistema económico a incorporar a las mujeres a las fuerzas productivas. No obstante, la labor reproductiva permaneció aún asociada a ellas.

Como parte de esta aparece también la labor de cuidados, tanto de les hijes y otras personas de la familia como de la institución familiar propiamente dicha. Como adelanté antes, se les encarga la tarea de preservar la memoria de la familia para relatarla a las nuevas generaciones, así como deben representar a su unidad familiar en sus contactos con les otros. El sociólogo francés Pierre Bourdieu apuntaba a este hecho, por ejemplo, en el campo específico de las fotografías:

La división del trabajo entre los sexos confiere a la mujer la tarea de mantener las relaciones con los miembros del grupo que viven lejos y, en primer lugar, con su propia familia. Como la carta –y mejor que la carta–, la fotografía desempeña el papel de ponernos permanentemente al día de la vida de los otros. Es costumbre llevar a los niños (al menos una vez, y, si se puede, periódicamente) con los familiares que residen fuera de la aldea y, en primer lugar, a la casa de la abuela materna cuando la madre viene de otro sitio. Es la mujer quien inspira esos desplazamientos y los lleva a cabo, a veces con su marido. Los envíos de fotos tienen la misma función: a través de la foto se presenta al recién llegado al conjunto del grupo que debe «reconocerlo». (Bourdieu, 1979, p. 54)

Esta situación aparece retratada a la perfección en *Madres paralelas*. En las primeras escenas, Janis hace una sesión de fotografía con Arturo, un reputado antropólogo forense, a quien luego consulta sobre la situación particular de su pueblo: cuenta con una fosa común en la que hay diez hombres enterrados (entre ellos, su bisabuelo), y gracias a que un vecino había conseguido fingir su muerte y escapar malherido, las

⁴ Véase el artículo de Lourdes Benería (1979) para una extensa explicación de esta división y su papel en los orígenes de la opresión de la mujer.

mujeres del pueblo pudieron anotar y conservar los nombres de todos ellos hasta la actualidad, así como el lugar exacto del enterramiento. Además, hacia el final de la cinta, una vez transcurridos los trámites para la apertura de la fosa, Janis y Arturo visitan a las vecinas del pueblo que son descendientes de los hombres fusilados, y toman una serie de muestras de ADN, así como piden información específica que pueda identificar los cadáveres de sus parientes. De esta forma, la cuestión de género queda íntimamente relacionada con la de la memoria (histórica, generacional, familiar, personal, etc.), y se revelan las dos tramas principales de la cinta como problemáticas sociales. Así lo recoge Maria delgado citando una entrevista personal al propio Almodóvar: «Historical memory intersects with motifs of surrogate motherhood and it is “unresolved issues” that Almodóvar (2021) identifies as the core theme running through the different narrative stands» (2024, p. 210).

4. (Post)memoria y transmisión generacional del trauma

Para entender el papel de la memoria en esta película debemos hablar más bien de la idea de Marianne Hirsch de «postmemoria». Aunque mínimamente introducido por Delgado (2024, p. 210), este concepto ha sido asociado con más peso a *Madres paralelas* por Tom Whittaker (2023), quien ha analizado el importante papel de la fotografía en el filme. Centrándose en especial en el aspecto háptico y material de las imágenes en la transmisión de memoria, se adentra en los valores abstractos y metafóricos de dichos aspectos. El trabajo de Hirsch es heredero de una tradición ya asentada de estudios sobre la memoria, y reconoce una gran influencia de Maurice Halbwach y su «memoria colectiva», teoría de donde proceden a su vez los postulados de Aleida Assmann sobre las memorias individual, social, política y cultural. En resumidas cuentas, la postmemoria hace referencia a la relación que una generación posterior mantiene con los recuerdos y experiencias de una generación previa, enlace por tanto basado en la transmisión intergeneracional de sus memorias y vivencias propias, compartiendo incluso los sentimientos traumáticos (1977, p. 22).

Por su parte, Whittaker considera que en *Madres paralelas* somos testigos de una «transmission of memory to third- and fourth-generation⁵ children» (2023, p. 448), que se apoya de manera acentuada en la inclusión de fotografías (tanto digitales como físicas) como motivos narrativos indispensables para el desarrollo de la trama. Desde los retratos hechos por el abuelo de Janis a sus vecinos (que facilitan la identificación de los cuerpos en la fosa) hasta las fotografías que Ana le enseña de sus violadores (gracias a las cuales Janis confirma sus sospechas acerca de Cecilia siendo hija de Ana y no suya), se trata de una herramienta crucial para un Almodóvar que parece haber entendido a la perfección que «according to Hirsch, photographic images [...] are especially powerful media in postmemory» (Whittaker, 2023, p. 450).

Adelantándonos al estudio de las analogías que realizo en el siguiente apartado, en relación directa con la postmemoria se pueden ver ya algunas analogías entre la memoria histórica y la violencia obstétrica mencionadas en el artículo de Whittaker, como la conexión en el primer cartel promocional de la película entre «the act of seeing – and by extension, photography – with maternity» o la semejanza de la gota de leche materna a una lágrima «alluding to the film’s underlying concern with loss and grief» (2023, p. 451). Es también de gran relevancia su mención a la metáfora de Roland Barthes del cordón umbilical que conecta una imagen con su espectador, idea retomada por Hirsch como la materialización de la «first-generation memory to second-generation post-memory» (Whittaker, 2023, p. 451), de forma que se interrelaciona directamente con la temática gravídica del filme.

5. Análisis filmico

Como vengo anunciando, el presente artículo tiene como objetivo principal el análisis de *Madres paralelas* desde una perspectiva conciliadora de sus dos tramas gracias a la atención a su tratamiento de la memoria histórica y de la violencia obstétrica. Según esta interpretación, Almodóvar habría concebido la película como un conjunto de analogías entre ambas situaciones con dos objetivos: por un lado, reivindicar la necesidad de una ley de la memoria histórica que activamente restaure las heridas aún abiertas del pasado franquista español; por otro, contribuir a la desnaturalización del sistema sexo-genérico cisheteropatriarcal en lo audiovisual. Para conseguirlo, narra una historia plagada de analogías que entrelazan ambas cuestiones, y son estos paralelismos los que examinaré a continuación.

5.1. Madres solteras y tumbas auto-excavadas

La socialización de las conductas procreadoras descrita por Foucault y el establecimiento de una maternidad obligatoria para las mujeres son las causas fundamentales que llevan a Teresa y Ana a ser madres sin querer serlo. Teresa utilizó el matrimonio como forma de escapar de sus padres, y al año siguiente dio a luz a Ana, aunque poco después perdió su custodia al tramitar su divorcio por el Tribunal de las Rotas (una de las máximas autoridades judiciales de la Iglesia católica); entonces, su exmarido comenzó a usar a su hija como método de venganza, impidiéndole verla y forzando su ausencia casi total en la vida de Ana. Por su parte, como sabemos, esta fue violada por tres compañeros de instituto, y su embarazo provocó que su padre la echase de casa sin permitirle denunciar a sus agresores; se arrepiente de no haber abortado, pero sigue adelante con la crianza de su hija como madre soltera.

⁵ Conviene aclarar que Janis y Ana son 3ª y 4ª generación de supervivientes de la Guerra Civil, pero sus madres (e incluso Janis, aunque siendo una niña) vivieron los últimos años de la dictadura franquista, por lo que fueron testigos directas de algunos de los crímenes a los que se refieren la película y nuestro análisis posterior (cf. apartado 5.3).

Finalmente, Janis toma la decisión de ser madre soltera (aunque al final de la película veamos que, en apariencia, forma una familia con Arturo y su nueva hija), por lo que tenemos un grupo de mujeres conscientes de tener que luchar por un esquema familiar alternativo que no precisa la ayuda de ningún hombre, acto que las lleva a ser leídas por las sociedades occidentales como sujetos disidentes o incluso parias; puesto que lo hacen por voluntad propia, se podría hablar de una especie de «auto-tumba social».

De igual forma, los hombres del pueblo de Janis fueron obligados a cavar por sí mismos la fosa común en la que serían enterrados después de su fusilamiento. Este fue un caso real en el que se basó Almodóvar para introducir en la historia la forma en que Janis trabaja a favor de la memoria histórica restaurativa (Ponga, 2021), y demuestra una de las muchas formas que el bando sublevado empleó para ejercer violentamente sus castigos a les «desviades» (en este caso, por su apoyo al bando republicano).

La cuestión de las madres solteras protagoniza aún otro paralelo en la película. Según lo que acabo de expresar, Ana y Janis encarnan una visión moderna de la figura de la «solterona», esa mujer adulta a la que no se le conocen parejas estables (tradicionalmente masculinas, claro), que sufre de un cierto ostracismo social y es juzgada por les demás por su estilo de vida no conforme con los modelos normativos de familia. Es este justamente el argumento esencial de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, última obra teatral estrenada por Federico García Lorca en vida, autor que fue fusilado por soldados franquistas en las primeras semanas de la Guerra Civil debido a sus ideales de izquierdas y a que era abiertamente gay. No es coincidencia, por tanto, que sea este el texto que Teresa ensaya durante la película y, por fin, le consigue el éxito escénico que lleva toda su vida buscando⁶.

5.2. Conflictos generacionales en la actualidad política española

Se puede observar un claro conflicto generacional en *Madres paralelas* que atraviesa ambas tramas, siendo, quizás, la analogía más importante de las que estudio aquí. De un lado tenemos a Janis, Arturo y Teresa, representantes de una generación ya nacida en los primeros años de la democracia o en los últimos de dictadura, pero que ha sido educada por víctimas directas del régimen franquista y en contacto con supervivientes de la guerra, favoreciendo su compromiso con los hechos del pasado dictatorial al conocerlos de primera mano. Del otro está Ana, parte de una nueva generación que no ha tenido tan presentes los traumas provocados por la guerra y el franquismo; el miedo y el silencio que aún esconden las atrocidades cometidas por los sublevados durante la Guerra civil provocaron que en muchos casos no se transmitiesen ciertas informaciones, dando lugar a que adolescentes como Ana no sean capaces de ver la importancia y el impacto personal que pueden tener actos como el que Janis y Arturo llevan a cabo. Se demuestra, por tanto, que la transmisión de la postmemoria se diluye con el paso de las generaciones. Esto es fruto de una discusión en el clímax de la película, pues acaba detonando la confesión final de Janis acerca de la identidad de sus bebés.

Los conflictos de perspectivas entre Ana y Janis son latentes a lo largo de toda la cinta, también en sus ideas sobre la maternidad y las vivencias femeninas. Además del rechazo inicial de Ana a ser madre contrapuesto a la reivindicación de la figura de la madre soltera que hace Janis, las circunstancias del embarazo de la más joven son leídas de forma distinta por ambos personajes. Para Janis, autoproclamada feminista (en una escena porta incluso una camiseta con el lema “WE SHOULD ALL BE FEMINISTS” popularizado por la archiconocida feminista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie⁷), Ana claramente debería haber denunciado a sus violadores después de lo ocurrido; sin embargo, ella rechazó la idea, no solo por la presión de su padre (que en escenas posteriores sabemos que es una gran influencia para su ideología política), sino porque reconoce que no tenía fuerzas para enfrentarse a la cobertura mediática del caso, ni al juicio, ni a la policía.

De forma indirecta, con estas mínimas referencias Almodóvar ubica la cinta en el lapso temporal inmediatamente posterior al sonado caso de La Manada, un grupo de cinco hombres que abusaron sexualmente de una mujer durante los San Fermín de 2016 en Pamplona, habiendo grabado la violación grupal. Ana, por su parte, fue violada por tres amigos y compañeros de clase, que grabaron el acto y la amenazaron con hacer públicas las imágenes, y de nuevo procedieron a hacer lo mismo días después de ese primer abuso. De esta manera, «the references to the case position the film at a particular moment in time [2016-2019] with Janis’ t-shirt affirming her commitment to that cause» (Delgado, 2024, p. 219), mientras Ana, víctima de una situación similar, sufre las consecuencias del seguimiento masivo que recibió el caso de La Manada, y acaba tomando la decisión de guardar para sí lo sufrido y evitar una repercusión semejante⁸. Lo que para Janis es un hecho que evidencia la necesidad de castigar a los hombres agresores para que no puedan cometer de nuevo sus crímenes, para Ana es una experiencia traumática y personal por la que no está dispuesta a pasar como víctima.

Para Delgado, «*Parallel Mothers* thus functions as a space for celebrating the tenacity, adaptability, and enterprise of these female characters, as well as their commitment to securing restorative justice» (2024, p.

⁶ La intertextualidad lorquiana en el cine reciente de Almodóvar, y más específicamente en *Madres paralelas*, es el tema central de un artículo de Daniel Herrera Cepero (2022). No obstante, no concuerdo con la mayor parte de las críticas un tanto reaccionarias y superficiales hechas al tratamiento de la memoria histórica y de la figura del poeta granadino en la película, recriminaciones que llegan incluso a acusar al manchego de alinearse con el ideario político de VOX debido a la inclusión de personajes racializados entre el grupo de violadores de Ana (p. 88, nota al pie 11)

⁷ Dadas las características de esta revista y la perspectiva en defensa del movimiento LGBTIQ+ del autor del presente artículo, es necesario indicar que, en los últimos años, la autora ha mostrado públicamente su rechazo a las personas trans. Remito a las declaraciones en Twitter de le escritore y activiste nigeriane Akwaeke Emezi (2020) para más información al respecto.

⁸ Nani Aguilar Barriga (2020) estudia, en el marco del caso de La Manada, la importancia de que los tribunales y la legislación cuenten con una formación en cuestiones de género para poder proteger a las víctimas ante situaciones como las temidas por Ana.

219). Retomando la discusión entre las protagonistas acerca de las fosas comunes, vemos que el conflicto generacional acerca de la memoria histórica del Estado español funciona de manera muy similar: las nuevas generaciones deben hacerse responsables de acciones del pasado (y del presente) que no han cometido ellas, sean los crímenes de guerra del bando franquista, sea un sistema judicial no solo atrasado sino que permite espectacularización del sufrimiento ajeno sin importar la voluntad de las víctimas. La justicia restaurativa, así, se hace visible como uno de los temas principales del último largometraje almodovariano, con implicaciones sumamente relevantes para cada una de las historias que narra.

5.3. Intercambio/robo de bebés, antes y ahora

Otra de las grandes heridas abiertas por franquismo en la sociedad española que aún no ha sido debidamente resuelta es la cuestión de los intentos de limpieza eugenésica que la dictadura trató de llevar a cabo a través del robo de bebés⁹. El médico psiquiatra Antonio Vallejo-Nájera Lobón (primer catedrático numérico de Psiquiatría de la Universidad de Valladolid) fue el encargado de investigar la forma de demostrar la supuesta inferioridad mental de las personas de ideología de izquierdas o marxista, y resolvió que el factor de género era sumamente determinante. Para Vallejo-Nájera, las mujeres pasaban demasiado tiempo ocupadas con cosas que no les eran propias, específicamente hablando de la «activísima participación del sexo femenino en la revolución marxista» a pesar de que «su misión en el mundo no es luchar por la vida, sino acunar la descendencia de quien tiene que luchar por ella» (Vallejo-Nájera y Martínez, 1939, como se citó en Amnistía Internacional, 2021, p. 10).

Los estudios de Vallejo-Nájera respondían, pues, a las intenciones eugenésicas del régimen franquista, que pretendía evitar que los bebés nacidos de familias rojas fuesen educados por ellas sino por aquellas que cumplieren con las directrices morales e ideológicas de la dictadura:

Durante este periodo, las autoridades adoptaron una normativa especial que pudo dotar de aparente legalidad la separación de niños y niñas de sus padres biológicos y su entrega a familias distintas a la suya. Según el texto de la Ley de Registro Civil de 1941, aquellos menores debían «ser reintegrados física y espiritualmente a la patria». (Amnistía Internacional, 2021, p. 11)

Debido a esto, durante los años que duró la dictadura (e incluso hasta finales del siglo XX), las instituciones de poder y de la religión utilizaron diversas estrategias de violencia obstétrica que hoy se conocen como el «robo de bebés», cuya acción más común consistió en el secuestro de los bebés recién nacidos para luego mentir a sus familias y decirles que habían nacido muertos o que habían fallecido momentos después del parto; a continuación, o bien les entregaban directamente a familias afines al régimen que tenían dificultades para concebir un embarazo, o bien recurrían a procesos de adopción que habían sido reformados de forma que permitiesen este tipo de actos¹⁰.

En *Madres paralelas* podemos observar una sutil alusión a estos acontecimientos con un hecho que, por sí mismo, podría pasar desapercibido, pero es precisamente la estructura de analogías entre las líneas argumentales de la película que nos invita a pensar que el director era consciente de este paralelo. Me refiero, pues, al intercambio accidental de los bebés de Ana y Janis durante el período que estas pasaron en observación después de nacer. Anita, hija de Ana, tenía el azúcar bajo, mientras que Cecilia, hija de Janis, sufría inadaptación extrauterina, una condición por la que el bebé encuentra problemas (sobre todo respiratorios y circulatorios) para acostumbrarse a estar fuera del útero. Janis bromea sobre esta situación diciendo que «Empieza bien [...], porque esa es la vida que le espera, la extrauterina» (Almodóvar, 2021, 0:13:34). Ambas madres indican que tan solo pudieron sostener a sus respectivas hijas unos segundos antes de que las llevaran a la zona de observación.

Conforme avanza la película, seguimos a Janis en su proceso de descubrimiento de la verdad: la que pensaba que era su hija era, en realidad, la de Ana. Empieza a dudarle cuando Arturo insiste en hacerse una prueba de paternidad, pues no reconoció a la niña como suya al verla por primera vez (meses después del parto). Janis se niega a realizar dicha prueba, y se resguarda en que no conoció a su propio padre para argumentar el origen de ciertos rasgos físicos de Cecilia que no se asemejan ni a Janis ni a Arturo. Para salir de dudas, en secreto decide hacerse a sí misma y a Cecilia la prueba de ADN, cuyo resultado es claro: 100% de probabilidad de que ella no sea su madre biológica. Con esto, comienza a actuar de forma nerviosa respecto a su hija. Meses después, al retomar el contacto con Ana, cuya hija había fallecido por muerte súbita, decide contratarla como niñera y dejarla vivir en su casa; además de comenzar una relación sáfica con ella, empieza a sospechar que pueda ser ella la madre biológica de Cecilia, por lo que le hace también la prueba de ADN y, de nuevo, su intuición ha acertado: hay una probabilidad del 99,99999999% de que lo sea.

De este modo, Janis llega a la conclusión de que, al haber dado a luz en el mismo hospital, siendo compañeras de habitación y en momentos casi simultáneos, Anita y Cecilia fueron confundidas por error por las enfermeras matronas en la sala de observación, dando lugar al intercambio. Esto significa, pues, que el bebé que murió de forma súbita era, en realidad, de Janis, y la niña sana, de Ana. Si recordamos los motivos de

⁹ La principal y más actual fuente de información sobre este tema es el Informe publicado por Amnistía Internacional (2021) en el que se detalla el funcionamiento de los planes de depuración y eugenesia del franquismo, así como la respuesta judicial y gubernamental del Estado español durante la transición democrática, además de incluir un gran número de testimonios de víctimas de dicha situación. Es importante destacar que, en el momento de publicación de este artículo, la Propuesta de Ley de Bebés Robados que el Parlamento español admitió a trámite en 2018 (y retrasada ya en dos ocasiones debido a las disoluciones de las Cortes y cambios de Gobierno de 2019 y 2023) sigue en fase de trámite, sin noticias sobre su estado de desarrollo desde las enmiendas aportadas por diversos grupos parlamentarios el 14 de marzo de 2023.

¹⁰ A este respecto, véase el apartado 2.2 del Informe de Amnistía Internacional (2021, pp. 26-32).

ingreso en la zona de observación de ambas, la hija de Janis sufría de inadaptación extrauterina, concretamente, dificultades para respirar, lo cual pudo derivar, con el tiempo, en esa muerte súbita¹¹.

Aunque se trate de un error (o, más bien, de un acto involuntario de violencia obstétrica derivado de la mala praxis de las enfermeras del hospital), las similitudes entre las circunstancias sufridas por las bebés de las protagonistas en *Madres paralelas* y las descritas por las víctimas de los robos de bebés por el franquismo son significativas: se aprovecha el momento posterior al parto, usualmente eufórico, para instalar en las madres una preocupación por la salud de sus bebés que justifique el transporte inmediato a otra sala, donde se realiza el intercambio o, directamente, se entrega a otra familia/institución que se haga cargo de su crianza en lugar de la madre biológica. También los motivos de este robo pueden rastrearse mínimamente en el filme almodovariano, pues es destacable el hecho de que sea Ana, que había confesado arrepentirse de seguir adelante con su embarazo, la que recibe a la niña que posteriormente fallecerá; por la contra, Janis, que reivindica su papel como madre soltera, consigue una hija sana que podrá educar y, con gusto, continuar en cierta medida con la impuesta sexualidad económicamente productiva. No solo eso, sino que Janis es la representante de la voluntad por tomar la responsabilidad de restaurar la memoria histórica del Estado español y, en general, participar de las dinámicas de la biopolítica farmacopornográfica; frente a ella, Ana forma parte de una generación de postmemoria bastante avanzada desde la Guerra Civil, y demuestra poco o nulo interés en las problemáticas aún latentes derivadas de los actos del régimen.

5.4. Referencias en *Madres paralelas* a *El silencio de otros* (2018)

A propósito de los crímenes del franquismo, no debemos olvidar que Pedro Almodóvar, junto a su hermano Agustín Almodóvar y su compañía El Deseo, produjo el documental *El silencio de otros* (2018) de Almudena Carracedo y Robert Bahar. El filme sigue durante seis años a muchos de los integrantes de la famosa Querrela Argentina en sus avances para conseguir que la Justicia y los gobiernos españoles permitan llevar a juicio a los criminales de guerra que la Ley de Amnistía de 1977 y su consecuente Pacto del Olvido dejaron libres. El director manchego se implicó de gran manera en la producción, de forma que estuvo en contacto directo con víctimas y descendientes de víctimas cuyas historias pudieron servir de inspiración a la hora de escribir *Madres paralelas* (Ponga, 2021; Whittaker, 2023, p. 448).

Almodóvar ha indicado que los últimos 15 minutos de metraje son «like a documentary» (Delgado, 2022, p. 42), hecho que es visible en concreto con relación a *El silencio de otros* y, sobre todo, «in its methodical representation of Arturo's interviews with the relatives, DNA sampling and identification of the remains» (Whittaker, 2023, p. 459). A las «citas» a este documental me atrevería a añadir escenas como el paseo de Janis junto a las vecinas de su pueblo en dirección a la fosa que excava el equipo de Arturo (Almodóvar, 2021, 01:54:56 en adelante), que recuerda a la procesión de luto en honor a la muerte de María Martín (Carracedo y Bahar, 2018, 01:13:11 en adelante). La misma María Martín, una de los testigos más presentes del documental, con tan solo seis años presencié cómo durante la guerra se llevaron a su madre de casa para humillarla y pasearla por su pueblo por, supuestamente, ser «roja», procediendo a fusilarla y enterrarla, desnuda, en una fosa común. Resuena este caso con el de Brígida, de *Madres paralelas*, que dice querer encontrar los restos de su padre fusilado para enterrarlos junto a los de su madre y, tras su propia muerte, sumarse ella en la tumba; por su parte, la voluntad vital de María Martín era cumplir con la petición de su padre de que los restos de su mujer fuesen trasladados junto a los suyos, y ella misma es enterrada en la misma sepultura al morir (aunque, por desgracia, sin haber logrado rescatar todavía el cuerpo de su madre).

Finalmente, las víctimas de los robos de bebés también participaron en la Querrela y en el documental. Su principal representante aquí es María de las Mercedes Bueno, a quien a sus dieciocho años le fue arrebatado su bebé tras el parto. Como Janis, era madre soltera, sobre lo que reconoce que «en aquella época ser madre soltera también era un estigma terrorífico» (Carracedo y Bahar, 2018, 00:40:38 en adelante). Esta forma de violencia obstétrica fundamentó el proyecto eugenésico y de control farmacopornográfico de Franco, que no se limitó a la Guerra Civil ni a la dictadura, sino que continuó más allá de su muerte: «Con el tiempo, se cree que esta práctica evolucionó, pero la justificación pasó de ser política a ser moral: ahora el blanco eran madres solteras y familias pobres con demasiados niños» (Carracedo y Bahar, 2018, 00:43:15 en adelante). Estas palabras evocan con fuerza la continuidad de los actos silenciados de violencia obstétrica que las esferas de poder continúan ejerciendo y que son en cierta medida denunciadas en *Madres paralelas*.

6. Conclusiones

En el presente artículo se ha procedido a argumentar la hipótesis de partida de que el último largometraje almodovariano, *Madres paralelas*, desarrolla dos tramas que no son inconexas, como parece ser la opinión general del público, sino que se entrelazan de manera radical (en su sentido etimológico). Considero que el director manchego ofrece una narración que reivindica la necesidad del Estado español de trabajar en leyes que activamente restauren su memoria histórica y las amplias consecuencias de la Guerra Civil y de la dictadura franquista, aún latentes en la actualidad en una España que, a efectos reales, sigue en un proceso de transición a un sistema de poder y una sociedad no deudores de actos, voluntades y seguidores de Franco. Además, la imbricación completa que se muestra de esta cuestión junto a las dimensiones políticas de las vidas individuales de las mujeres manifiestan de nuevo que el proyecto artístico almodovariano se caracte-

¹¹ Según un estudio recogido en el *Libro blanco de la muerte súbita infantil* (Grupo de Trabajo para el Estudio de la Muerte Súbita Infantil, 2013, p. 220), la mayor parte de las causas de muerte súbita en lactantes son inexplicadas, insuficientes, indeterminadas o mal explicadas (51%); no obstante, el siguiente porcentaje más alto pertenece a cuestiones del aparato respiratorio (13%) como la displasia bronquial pulmonar u otras enfermedades cuyo síntoma principal es la dificultad respiratoria persistente.

riza por una apuesta total por la desnaturalización del sistema sexo-genérico cisheteronormativo, que pone en cuestión las estructuras de biopoder mediante las cuales se impone el dispositivo sexual analizado por Foucault, así como las estrategias de control que Preciado reconoce como parte del capitalismo farmacopornográfico.

Como expresa Whittaker, «*Parallel Mothers* assumes a particular urgency that requires further scholarly attention, one whose recourse to touch serves to mobilize political affect» (2023, p. 449 [la segunda cursiva es mía]). En definitiva, el análisis desde perspectivas queer y desnaturalizadoras de esta película demuestra que Pedro Almodóvar no ha abandonado las narrativas disidentes, subversivas, violentas contra los sistemas de poder y progresistas que han caracterizado sus obras durante toda su trayectoria, y que podemos esperar estas mismas características de los productos que sucedan a su más reciente estreno, *Strange Way of Life* (2023).

7. Referencias citadas

- Aguilar Barriga, N. (2020). La sentencia nº 38/2018 de «la manada» como punto de inflexión en la futura tipificación de los delitos contra la libertad sexual en el código penal español, *Revista General de Derecho Penal* 33. <http://bit.ly/3vEld9Y>
- Almodóvar, P. (Director) (2002). *Hable con ella* [Película]. España: El Deseo.
- Almodóvar, P. (Director) (2021). *Madres paralelas* [Película]. España: El Deseo, Remotamente Films.
- Almodóvar, P. (Director) (2023). *Strange Way of Life* [Película]. España, Francia: El Deseo, Saint Laurent Productions.
- Amnistía Internacional (2021). *Tiempos de verdad y justicia: vulneraciones de derechos humanos en los casos de «bebés robados»*. Madrid: Amnistía Internacional España. <https://bit.ly/3vzI4Vz>
- Benería, L. (2019 [1979]). Reproducción, producción y división sexual del trabajo, *Revista de Economía Crítica* 28, pp. 129-152.
- Bourdieu, P. y Bourdieu, M.-C. (2010 [1979]). El campesino y la fotografía. En Bourdieu, P., *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (Trad. A. Gutiérrez). Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, pp. 51-63.
- Caballero Gálvez, A. A. y Zurian, F. A. (2016). Machos violentos y peligrosos. La figura del maltratador en el cine almodovariano, *Revista Latina de Comunicación Social* 71, pp. 853-873. <http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-2016-1124>
- Carracedo, A. y Bahar, R. (Directora y director) (2018). *El silencio de otros* [Película]. España: El Deseo.
- Delgado, M. (2022). All About Almodóvar, *Sight & Sound* 32.2, pp. 39-47.
- Delgado, M. (2024). Enforced Disappearance and Silence Histories: Pedro Almodóvar's *Madres paralelas/Parallel Mothers* (2021). En M. Delgado, M. Kobialka y B. Lease (Eds.), *Staging Difficult Pasts. Transnational Memory, Theatres, and Museums*. Oxon, Nueva York: Routledge, pp. 207-228. <https://doi.org/10.4324/9781003315827-13>
- Enmiendas e índice de enmiendas a la Proposición de Ley sobre bebés robados en el Estado Español 122/000039, del 14 de marzo de 2023. *Boletín Oficial de las Cortes Generales*, 65(5). <https://bit.ly/3S-fzaVZ>
- Emezi, A. [@yungdeadthing] (16 de noviembre de 2020). *And here we go*. [Tweet]. Twitter. <https://bit.ly/3RU1k7v>
- Foucault, M. (2019 [1976]). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (Trad. U. Guñazú). Madrid: Siglo XXI España.
- Grupo de Trabajo para el Estudio de la Muerte Súbita Infantil (2013). *Libro Blanco de la Muerte Súbita Infantil* (3ª ed.). Madrid: Ediciones Ergon. <https://bit.ly/3O0eI8Y>
- Herrera Cepero, D. (2022). Autores paralelos: los intertextos lorquianos en el cine almodovariano de la memoria, *Estudios Hispánicos XXX*, pp. 81-91. <https://doi.org/10.19195/2084-2546.30.6>
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press.
- Lev, L. (2013). Our Rapists, Ourselves: Women and the Staging of Rape in the Cinema of Pedro Almodóvar. En M. D'Lugo y K. M. Vernon (Eds.), *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden, Oxford, West Sussex: Blackwell Publishing, pp. 203-224.
- Ponga, P. (4 de octubre de 2021). Pedro Almodóvar: «No sé cuántas películas me quedan por hacer, noto el paso del tiempo», *Fotogramas*. <https://bit.ly/3tOUUyG>
- Preciado, P. B. (2020 [2008]). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Barcelona: Anagrama.
- Saenz, N. (2013). Domesticating Violence in the Films of Pedro Almodóvar. En M. D'Lugo y K. M. Vernon (Eds.), *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden, Oxford, West Sussex: Blackwell Publishing, pp. 244-261.
- Salazar, O. (15 de octubre de 2021). La maternidad según Almodóvar. *El Diario*. <https://bit.ly/3NVLJDu>
- Sánchez, S. (13 de octubre de 2021). Crítica de «Madres paralelas: dolor y memoria». *La Razón*. <https://bit.ly/3O2hURE>
- Vicente, Á. (30 de noviembre de 2021). Pedro Almodóvar: «Presentía que mi película no gustaría por hablar de la memoria histórica». *El País*. <https://bit.ly/3NZwPfg>
- Whittaker, T. (2023). Photography, postmemory and touch in Pedro Almodóvar's *Madres paralelas*, *Screen* 64.4, pp. 446-461. <https://doi.org/10.1093/screen/hjad037>
- Zurian, F. A. y Caballero Gálvez, A. A. (2017). Representaciones de violencia de género en el cine de Pedro Almodóvar. En M. I. Menéndez Menéndez y P. Illera Miguel (Eds.), *Guerras simbólicas: el papel del audiovisual en la lucha contra la violencia de género*. Palma: Universitat de les Illes Balears, pp. 19-38.