

**Fotografía, memoria y cultura material en *Madres paralelas***

**(Pedro Almodóvar, 2021)**

**Photography, Memory and Material Culture in *Parallel Mothers***

**(Pedro Almodóvar, 2021)**

**Francisco-José García-Ramos**

Universidad Complutense de Madrid, España

[fgarciaramos@ucm.es](mailto:fgarciaramos@ucm.es)

**Resumen:**

Este trabajo tiene como objetivo poner de relieve las relaciones “paralelas” que el filme *Madres paralelas* establece entre la fotógrafa de moda Janis y el antropólogo forense Arturo, tanto en su praxis fotográfica como en la búsqueda de evidencias para la localización e identificación de las víctimas desaparecidas durante la Guerra civil española y el franquismo y cuyos cuerpos yacen en fosas comunes a la espera de ser exhumados. Desde una metodología de naturaleza cualitativa fundamentada en el análisis fílmico se evidencia cómo las fotografías de los bodegones de moda que lleva a cabo Janis para la revista *Mujer Hoy* se presentan como visiones reveladoras y prefiguraciones de la cultura material que es encontrada y fotografiada en la fosa común por Arturo y que, al tiempo, contribuyen a concluir el proceso de búsqueda e identificación de cadáveres.

**Abstract:**

This paper aims to highlight the ‘parallel’ relationships established between the fashion photographer Janis and the forensic anthropologist Arturo in the film *Parallel Mothers*. These are examined in terms of each characters’ photographic praxis and in their search for evidence to reveal the locations and identities of the victims who disappeared during the Spanish Civil War and Franco’s regime and whose bodies lie in mass graves awaiting exhumation. Using a qualitative methodology based on film analysis, this work shows how the Janis’s fashion still life photographs for the magazine *Mujer Hoy* are presented as revealing visions that foreshadow the photographs of the material culture found in the mass grave and which, at the same time, conclude the final step in the process of finding and identifying the corpses.

**Palabras clave:**

Almodóvar, Pedro; *Madres paralelas*; Guerra civil española; fotografía; memoria.

**Keywords:**

Almodóvar, Pedro; *Parallel Mothers*; Spanish Civil War; Photography; Memory.

## 1. Introducción

Walter Benjamin señalaba que la memoria es el medio mediante el cual es posible desenterrar los secretos del pasado en aras de rescatarlos de la oscuridad y revelarlos en el presente (1989, pp. 160-161). Este gesto, el de «revelar» en su doble acepción, se tornará especialmente significativo si hablamos, como es el caso que aquí nos ocupa, de fotografía y de la praxis fotográfica de Janis (Penélope Cruz) y Arturo (Israel Elejalde) en el filme *Madres Paralelas* (Pedro Almodóvar, 2021): fotógrafa de moda en el primer caso y fotógrafo en campo de la antropología forense en el segundo. Algo que adquiere una relevancia aún mayor cuando ambos personajes persiguen un interés común relacionado con la excavación de fosas comunes de la Guerra civil española y la localización, exhumación e identificación de las víctimas de la represión y violencia política durante la guerra y la dictadura.

En este sentido, tanto en la idea de una excavación arqueológica como en la idea de coleccionar imágenes fotográficas, Benjamin (1989) sugiere que el pasado se articula y se presenta como una suerte de topografía del recuerdo (pp. 160-161). Y al igual que el hombre que cava intenta salvaguardar la historia —como será el caso de Arturo en la fosa de Aldea de la Montes, donde yacen los restos de los familiares de Janis—, en esta concepción benjaminiana de la historia solo en un mundo en ruinas se podrá construir una red de encrucijadas en cuyo intersticio espacio-temporal sea posible el contacto con el presente y el despertar de “la consciencia del hombre histórico” (Benjamin, 1989, pp. 160-161). Es decir, de quienes estando “siempre en la encrucijada” puedan situarse entre un pasado y un presente que posibilite nuevos modos de pensar la historia. “Ya es hora de que te enteres en qué país vives” —reprochará Janis a Ana (Milena Smit) cuando esta muestra su desinterés por las fosas comunes y los desaparecidos durante la Guerra civil y la dictadura.

La implicación de Pedro Almodóvar con el legado del pasado de España y sus repercusiones en el presente, tal y como ya han señalado Zurian y Vázquez (2005), Smith (2014), Gutiérrez-Albilla (2017) o Noble (2020), es una constante en su obra cinematográfica atravesando todo su corpus fílmico ya

sea a través de la intertextualidad con películas que aluden a la dictadura, a los desafíos a las formas tradicionales de pensar o en las propuestas que abordan el trauma individual y los procesos de curación (Sánchez-Arce, 2020, p. 11). No obstante, el compromiso con la reparación de la memoria de las víctimas de la Guerra civil y el franquismo se hará especialmente evidente en dos obras previas al estreno de *Madres paralelas* y que serán producidas por El Deseo SA, la productora de los hermanos Almodóvar.

En primero de estos trabajos será el cortometraje documental *Contra la impunidad. Por la dignidad de las víctimas del franquismo* (Azucena Rodríguez, 2010) donde el propio Pedro Almodóvar y otras personalidades del mundo de cine y la cultura encarnan con su rostro y su voz el testimonio de quienes todavía yacían en fosas comunes y cuyas muertes se impartieron sin justicia durante la Guerra civil española. Este proyecto se llevó a cabo tres años después de la aprobación de la Ley 52/2007, de 26 de diciembre, conocida popularmente como Ley de Memoria Histórica. Una ley que reconocía, entre otras cosas, la retirada de todos los símbolos públicos del régimen, la existencia de las víctimas del franquismo y la necesidad de apoyar la exhumación de los desaparecidos. Aspectos, estos dos últimos, en los que incidirá de forma especial *Madres Paralelas*, estrenada un año antes de la aprobación de la nueva Ley 20/2022, de 19 de octubre, de Memoria Democrática, que propondrá un esfuerzo más centralizado para coordinar la exhumación de fosas comunes.

El segundo de estos trabajos será el largometraje documental *El silencio de otros* (Almudena Carracedo y Robert Bahar, 2018). Un proyecto donde se documenta el proceso de búsqueda de justicia de las víctimas supervivientes del régimen franquista en la llamada “querrela argentina” (14 de abril de 2010), que instaba a que se investigasen los crímenes de lesa humanidad cometidos por los integrantes de la dictadura franquista.

Aunque la concepción de *Madres paralelas* es anterior a estos dos trabajos documentales —el título aparece ya en *Los abrazos rotos* (2009) como el guion que Harry Caine/Mateo Blanco (Luis Homar) acaba de terminar—, *Contra la impunidad* y *El silencio de otros* constituyen un espacio previo

para la reflexión que Almodóvar llevará a cabo sobre la recuperación y reparación de la memoria de las víctimas de la Guerra civil y el franquismo cuando retome este guion y lleve a cabo la versión definitiva del mismo en 2020.

*Madres paralelas* se centra en Janis (Penélope Cruz), una fotógrafa afincada en Madrid que conoce a Arturo (Israel Elejalde), un arqueólogo y antropólogo forense que ayudará a Janis a exhumar los restos de su bisabuelo y de otras nueve personas de su pueblo que fueron ejecutadas juntas al comienzo de la Guerra civil. Janis y Arturo se convierten en amantes y fruto de esta relación dos años después tienen a su primera hija, Cecilia. Durante los días previos a dar a luz, Janis conoce a Ana (Milena Smit), una joven madre soltera. Ambas dan a luz el mismo día, pero un fallo en la identificación de los recién nacidos hace que sean intercambiados por error al salir del hospital. Las sospechas de Arturo sobre la paternidad de Cecilia hacen que Janis se someta a unas pruebas de ADN. El descubrimiento de que Janis no es la madre biológica de Cecilia vendrá acompañado de la trágica noticia del fallecimiento de la pequeña Anita por muerte súbita, su verdadera hija biológica que fue entregada a Ana tras nacer. Tras el reencuentro de Janis y Ana y las dificultades que supone para ambas descubrir la verdad sobre sus respectivas hijas, el acto final nos lleva al pueblo de Janis, Aldea de los Montes. Tras varios años de espera, Janis y Arturo —de nuevo pareja, pero dentro de una estructura familiar ampliada que incluye a Ana y a Cecilia—, realizan pruebas de ADN a los descendientes de las personas de la fosa común. Algo que permite que el equipo de Arturo complete el proceso de exhumación e identificación de cadáveres.

## **2. Estado de la cuestión**

La producción científica en España en torno a los estudios del corpus almodovariano adquiere un especial impulso a raíz del I Congreso Internacional sobre Pedro Almodóvar celebrado en 2003 en la sede de Cuenca de la Universidad de Castilla-La Mancha. Un encuentro que supone

una revisión sobre la importancia de la filmografía del director en los estudios audiovisuales y en el cine contemporáneo (Zurian y Vázquez-Varela, 2005). Desde entonces, y hasta la celebración del II Congreso Internacional sobre Almodóvar, veinte años después y en la Universidad Complutense de Madrid (Zurian, 2024), los estudios sobre el director y *El Deseo* (Zarauza-Castro y Bogas-Ríos, 2025) se han multiplicado desde multitud de enfoques y perspectivas (Iturbe y Del Castillo, 2025) ofreciendo un terreno fértil para explorar su cine, la sociedad y la cultura española (Zurian y Mira, 2025). Aunque se pueden rastrear algunos trabajos académicos importantes en los años noventa como el de Holguín (1993), habrá que esperar hasta finales de la primera década del nuevo siglo cuando vean la luz investigaciones sobre su corpus fílmico como las de Gutiérrez Rodríguez (2010), De la Torre Espinosa (2015), Mora Díez (2016), Mao (2019) o Martínez Serrano (2020). Desde un enfoque centrado en la traducción, doblaje y didáctica del lenguaje se encuentran trabajos como los de Rox-Barasoain (2009), Santamaría-Ciordia (2011), Monterubbianesi (2011), Crespo Fernández (2012), Wang (2013) o Kerdkidsadanon (2015); sobre la promoción y comunicación de sus filmes los de Tabuenca Bengoa (2008, 2009) y Saavedra Llamas (2012); en relación al diseño de títulos de créditos destacan los de Cartelle Neira (2022) y Hornero Campos (2022); en cuanto a la música en sus películas se pueden mencionar los de Relova-Quinteiro (2015), Iglesias-Prieto (2015) o Tovar-Vicente (2015); y sobre los que abordan su obra desde una perspectiva de género y diversidad sexogenérica los de Manrubia-Pereira (2013); Vázquez Lima (2015) o Shen (2018) o Garrido-Lora y Ramírez-Alvarado (2020).

Las aproximaciones al corpus almodovariano se han ido nutriendo de otras perspectivas abordando su cine desde el papel de la fotografía (Parejo, 2020); la movida madrileña (Torre-Espinosa, 2020), el trauma (Gutiérrez-Albilla, 2017), los estudios etarios (Zurian y Muñoz-Torrecilla), los estudios LGBTIQ+ (Zurian, 2024) o los *fashion studies* (Navarro-Gaviño y Muñoz-Torrecilla, 2024; Navarro-Gaviño, 2025; Kwitko y Longhi, 2025). Asimismo, desde el ámbito internacional se encuentran trabajos compilatorios como el

de D'Lugo y Vernon (2013) o destacados estudios específicos como el de Julian Smith (2014).

En lo que afecta a *Madres Paralelas*, se han publicado trabajos que abordan las relaciones entre el filme y Lorca a través de *Doña Rosita la soltera* (Amaya-Flores, 2022; Herrera Cepero, 2022), aproximaciones desde la maternidad y la política (Martínez-Sánchez, 2022; Marcantonio, 2022; Alcalde-Silveira, 2024); y prestando especial atención a la fotografía como testimonio, destacan estudios como el de Stuart Davis (2024), de gran relevancia en este caso.

A pesar del protagonismo que la fotografía adquiere en el trabajo de Davis (2024) y en el papel transversal que adquiere en el resto de estudios previos sobre *Madres paralelas*, todavía queda pendiente una aproximación que ponga el foco en las relaciones específicas que la película permite establecer entre la praxis fotográfica de Janis —especialmente en sus trabajos de moda para la revista *Mujer Hoy*— y la cultura material encontrada en las fosas comunes que, a su vez, es fotografiada por Arturo en su labor como arqueólogo forense. Una dialéctica que, al tiempo, ponga el acento en la función «reveladora» —en términos benjaminianos— de la fotografía y en su capacidad para “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” (Benjamin, 2009, p. 43). Se justificaría, en este sentido, la pertinencia de un trabajo específico que ponga de relieve estas cuestiones en aras de seguir aportando visiones que enriquezcan los estudios sobre el papel de la fotografía en *Madres Paralelas*.

### 3. Objetivos e hipótesis

Atendiendo a lo expuesto anteriormente, los objetivos principales de esta investigación se establecen de la siguiente manera:

Objetivo 1. Poner de relieve las relaciones “paralelas” que el filme establece entre Janis y Arturo, tanto en su praxis fotográfica como en la búsqueda de evidencias reveladoras que permitan localizar e identificar a familiares y seres queridos.

Objetivo 2. Evidenciar cómo las fotografías de los bodegones de moda que lleva a cabo Janis para la revista *Mujer Hoy* se presentan como visiones reveladoras de la cultura material que es encontrada y fotografiada en la fosa común y que, al tiempo, contribuyen a concluir el proceso de búsqueda e identificación de cadáveres.

Objetivo 3. Identificar el rol de la fotografía como elemento depositario de la memoria y como fuente material en los procesos de búsqueda e identificación en la exhumación de cadáveres de fosas comunes.

En base a estos objetivos, este trabajo plantea las siguientes hipótesis a validar:

Hp.1: Las fotografías de bodegones de moda que Janis lleva a cabo para la revista *Mujer Hoy*, y que vemos por el objetivo de una cámara a través de los ojos de la propia fotógrafa, actúan como visión “reveladora” y anticipatoria de la cultura material fotografiada por Arturo en la fosa común y que, de forma paralela, también podemos ver a través del objetivo de su cámara.

Hp.2: Junto a esta práctica fotográfica paralela, las referencias que el filme lleva a cabo sobre la fotografía se orientan a enfatizar su carácter depositario de la memoria y su rol como fuente material en la búsqueda e identificación de desaparecidos en el ámbito de la antropología y arqueología forense.

#### **4. Metodología**

Para cumplir con los objetivos propuestos y demostrar las hipótesis formuladas, se llevará a cabo una metodología de naturaleza cualitativa fundamentada en el análisis fílmico atendiendo a Sulbarán Piñeiro (2000) y al análisis de personajes basado tanto en Seger (2000) como en Pérez Rufí (2016) y Guarinos (2007, 2013), que a su vez aluden a Casetti y Di Chio (2003) y a Chatman (1978). Según Pérez Rufí (2016, pp. 546-547), al estudiar detenidamente el conjunto de elementos, incluyendo personajes, elementos visuales, sonoros e indumentaria, podemos comprender mejor cómo se



desarrolla y presenta la narrativa, así como obtener interpretaciones profundas del mensaje que la película busca transmitir.

De forma complementaria, y en aras de analizar las fotografías de bodegones haciendo un paralelismo con las prácticas de arqueología y antropología forense a la hora de clasificar la cultura material localizada en las fosas comunes de la Guerra civil española, se tomarán como referencia los estudios de Ferrándiz Martín (2014, 2019) y Moreno-Martín et. al. (2021) en torno a las exhumaciones de fosas comunes de la Guerra civil y la puesta en valor de la cultura material exhumada de las fosas del franquismo. Una aproximación metodológica que se complementará con otros estudios de exhumación como los realizados en la fosa común de Valle Redondo, en Zalamea la Real, Huelva (Alcántara Vegas y Fernández-Martín, 2015) donde se detallan las clasificaciones de objetos inventariados; el estudio de materiales recuperados en el Frente de Levante (Jansen Pamblanco y Rodríguez-Cortés, 2022), así como el estudio realizado sobre el sonajero de la Carvavilla, encontrado en 2019 en la fosa común del Cementerio Viejo de Palencia (García-Rubio Ruiz, 2023).

La discusión de los resultados obtenidos se llevará a cabo a través de un marco teórico atravesado por el corpus benjaminiano sobre la fotografía y la historia (1989, 2009, 2011) así como por los postulados barthesianos del famoso “ha-sido” entorno a la fotografía y la muerte (1989). Asimismo, en lo referente a la fotografía como depositaria de la memoria se tendrán presentes las tesis de Susan Sontag (2007) así como la obra de Aby Warburg (2010) en su *Atlas Mnemosyne*. Una aproximación que también pondrá el valor los estudios sobre memorias mediadas en la era digital (van Dijck, 2007), el poder narrativo del proyecto fotográfico (Blanco Pérez, 2022) y la revalorización del álbum fotográfico familiar de la Guerra civil y el franquismo como práctica de archivo (Rosón, 2015; Alonso Riveiro, 2022).

En cuanto a la representación de los objetos de la memoria en el cine, se tomarán en cuenta trabajos como los de Kuhn (2010) y Loxham (2011). Por último, y en lo que se refiere a proyectos curatoriales sobre la cultura material de las fosas de la Guerra civil y el franquismo se tomará como



referencia el trabajo sobre arqueología, antropología y memoria en las fosas de Paterna (Valencia) llevado a cabo por Moreno Martín et. al. (2023) para el Museu de Prehistòria de València.

## 5. Resultados

### 5.1. La presencia de la praxis y la imagen fotográfica en *Madres paralelas*

Ya desde el inicio del filme se constata el marcado protagonismo tanto de la praxis fotográfica como del soporte material que permite la fijación y reproducción futura de la imagen fotográfica. *Madres Paralelas* comienza situando al espectador en un plató de fotografía donde Janis está llevando a cabo un retrato de Arturo como antropólogo forense. El filme revela todo el andamiaje de soportes, telones de fondo, equipos de iluminación y atrezzo que implica una sesión fotográfica en plató. Janis no está sola sino acompañada de una docena de personas que asisten su trabajo. En este comienzo, la cámara de cine centrará su atención en la cámara fotográfica de Janis. Un primer plano de Janis mirando a través de su cámara sitúa al espectador como sujeto fotografiado. Asimismo, también podemos mirar por el objetivo de dicha cámara a través de los ojos de Janis, lo que permite al espectador situarse como sujeto que fotografía y sentir cómo se dispara a Arturo, ahora el sujeto fotografiado.

La propia Janis pone de manifiesto su visión del retrato que desea hacer: “Me pidieron un retrato tipo Hamlet, así con la calavera, pero me parece demasiado obvio poner a un antropólogo forense una calavera, ¿no? No lo vamos a hacer”. No obstante, el plató cuenta con una mesa con un conjunto de seis piezas de cerámica con forma de calaveras y, frente a ellas, otra mesa de atrezzo con una serie de bolsos de diseño. Bolsos similares a los que volverán a aparecer posteriormente en la sesión de fotos que Janis hará para la revista *Mujer Hoy*.

Esta primera sesión de fotos marca, desde el comienzo del filme, la interacción de la fotografía y el cine al quedar enmarcada en los créditos de

apertura a modo de un cliché de una tira de negativos. Como si se tratase de una hoja de contactos con anotaciones, tanto los créditos de apertura como los de cierre se presentan como fuente y forma de preservación del material fotografiado.

La práctica fotográfica de Janis volverá a ponerse de relieve en la sesión que realiza en su casa con la pequeña Cecilia. La niña está tendida en la cama sobre una manta verde mientras Janis la fotografía de un modo similar a lo que luego hará Arturo con los restos óseos que yacen en la fosa común. El fondo verde de la manta se asemeja al frondoso campo repleto de hierba de la fotografía que guarda Janis en su ordenador y donde se cree que está la fosa común. La sesión de fotos a Cecilia queda interrumpida cuando Janis recibe el kit de toma de muestras para realizar la prueba de ADN que determinará la relación biológica que existe entre madre e hija.

Al igual que ocurre con la sesión de fotos que Janis hace a Arturo y que abre el filme, la participación del espectador como sujeto fotografiado y sujeto que fotografía volverá a repetirse en las sesiones con modelo que Janis hace para la revista *Mujer Hoy*. Tanto en el caso de Dana (Daniela Santiago) como en el de la deportista olímpica Ana Peleteiro, el filme hace partícipe al espectador no solo de este juego de roles sino también del artificio performativo y del acto de capturarlo. Una estrategia que volverá a repetirse al final del filme con la praxis fotográfica de Arturo a la hora de documentar tanto los restos de los cadáveres como de la cultura material encontrada en la fosa común.

En cuanto a las citas y referencias a profesionales de la fotografía, en la casa de Janis se pueden rastrear en su despacho libros y catálogos de artistas fotógrafos como David Hockney y de fotógrafos de moda como David LaChapelle o Cecil Beaton. En relación con Beaton, una de sus fotografías aparecerá presidiendo el despacho de Elena (Rossy de Palma) en la sede de *Mujer Hoy*, la revista que dirige. Se trata de *Ball Gowns*, una fotografía donde ocho modelos lucen los diseños del primer couturier americano, Charles James, y que fue publicada en *Vogue US* en junio de 1948.

Junto a estos fotógrafos de moda, en las estanterías del despacho de Janis se aprecian otros libros y catálogos que hacen referencia a fotógrafos conocidos por su compromiso en documentar conflictos e injusticias sociales. El primero de ellos es Sebastião Salgado y su proyecto sobre la mina brasileña de Serra Pelada (1986) y que la editorial Taschen recoge en su libro *Gold* (2019), justo el que posee Janis. El segundo de ellos es un libro sobre Robert Capa, reportero gráfico que documentó el bando republicano durante la Guerra Civil española y autor de la fotografía *Muerte de un miliciano* (Vu, 23 sept. 1936), tomada apenas un mes y diez días después de la desaparición de los familiares de Janis en Aldea de los Montes.

Junto a estos fotógrafos, se localizan otras referencias como la obra *Nubile Young Beauty of Diamare, Camaroon* (1969) del fotógrafo estadounidense Irving Penn conocido tanto por sus fotografías de moda como por sus retratos y naturalezas muertas. Una fotografía de gran formato que ocupa la parte central del salón de la casa de Janis.

## **5.2. Prácticas de archivo y conformación de dispositivos fotográficos de la memoria familiar.**

La presencia de prácticas de archivo y fotografía son recurrentes a lo largo del filme. Janis atesora en su ordenador un archivo de imágenes digitalizadas tanto del terreno donde se cree que está situada la fosa de Aldea de los Montes como del archivo fotográfico que su propio tío bisabuelo hizo a los habitantes de su pueblo. Sustituyendo el sonido del disparo del obturador de la cámara —y simbólicamente el de un fusil—, a cada *click* que se escucha cuando Janis pulsa con su dedo el ratón del ordenador, una fotografía de las personas desaparecidas se abre ocupando el marco fílmico en su totalidad mientras Janis nombra y explica la identidad de cada una de ellas.

Enmarcando este acto de compartir imágenes que recogen la memoria colectiva del pueblo de Janis y que vemos —no en copias impresas o dispuestas en un álbum— sino a través de su pantalla de ordenador, se encuentra una fotografía de gran formato situada en la parte central del despacho de Janis. Se trata de *Jóvenes casaderas* (1961), una fotografía

realizada por Virxilio Vieitez y en la que aparecen retratadas tres jóvenes vestidas de domingo. Entre 1955 y 1965 este fotógrafo rural se dedicó a retratar a sus convecinos de Soutelo de Montes, un pequeño pueblo de Pontevedra. Como el tío bisabuelo de Janis, Vieitez también se dedicó a retratar y documentar a las gentes de su tierra creando un gran álbum familiar que atesora la memoria colectiva de su pequeña localidad.

La fotografía de Virxilio Vieitez volverá a tener presencia en la película porque uno de los retratos realizados en Soutelo de Montes será recuperado para convertirse en la abuela Cecilia. Un retrato que formará parte del dispositivo fotográfico de memoria familiar que Janis lleva a cabo en la disposición de imágenes que cuelga en una de las paredes del salón: “Esta es mi abuela Cecilia. Ella es la que me cuidó y me educó”. Junto a la imagen de la abuela Cecilia, se observan un autorretrato de Janis tumbada en la cama con la pequeña Cecilia, marcos con las fotos del bisabuelo y la bisabuela de Janis y, por último, cerrando este dispositivo de memoria familiar, la foto de la madre de Janis en Ibiza con ella en sus brazos con apenas unas semanas de vida. Una fotografía titulada *Les festes hippies* y que se trata de un retrato llevado a cabo en Ibiza por el fotógrafo catalán Oriol Maspons en 1976.

Este mismo dispositivo fotográfico de memoria familiar volverá a aparecer en la casa que Janis hereda de su abuela Cecilia en el pueblo. En esta ocasión, aparecerá situado en las mesillas de noche del dormitorio. De igual manera, aparecerán dos fotografías enmarcadas de la pequeña Cecilia en el salón de la casa de Janis, bajo la fotografía de Irving Penn. Asimismo, y sobre un mueble aparador que hay en el salón de la casa donde vive Ana con su madre Teresa (Aitana Sánchez-Gijón), habrá un dispositivo similar conformado por ocho fotografías enmarcadas de forma individual y que representan a tres generaciones de la historia familiar de Teresa y Ana.

La exhibición de copias impresas de fotografías de familiares, ya sea configurando álbumes, conjuntos enmarcados u otros dispositivos de la memoria, volverá a aparecer al final del filme. En primer lugar, en las entrevistas que Arturo hace a los familiares de las víctimas y desaparecidos de Aldea de los Montes con el fin de recabar la máxima información posible

para identificarlos. Y, en segundo término, en la marcha colectiva que hace Janis, junto al resto de mujeres de su pueblo, camino a la fosa común una vez han sido exhumados los cadáveres por el equipo liderado por Arturo. Unas fotografías realizadas por el bisabuelo de Janis y cuyas copias impresas serán portadas en los brazos conservando su marco de madera.

Junto a estas disposiciones de imágenes de memoria familiar configuradas por copias fotográficas impresas, enmarcadas y situadas en un orden premeditado en una superficie —ya sea vertical como una pared u horizontal como un aparador o mesilla de noche—, se observan en el filme otros modos de llevar a cabo dispositivos de memoria familiar a través de la fotografía digital que queda almacenada en la memoria del teléfono o en los servicios de almacenamiento de la nube. “Me gustaría mantener todo lo que tengo en este teléfono” —comentará Janis al dependiente de la tienda de telefonía cuando se dispone a cambiar de número.

Las fotografías realizadas y enviadas por teléfono aparecerán como evidencia de un hecho que constata un presente, aunque «ya-ha-sido». Es el caso de la imagen que la nueva niñera de Cecilia le envía a Janis cuando está realizando una sesión de fotos en *Mujer Hoy*. Pero, sobre todo, como archivo de la memoria. “¿Tú podrías mandarme la foto de tu Anita?” —le pedirá Janis a Ana—. Un dispositivo de la memoria que se activa ya se trate de la imagen de un difunto, como la fotografía de la pequeña Anita, como la imagen que constata una experiencia traumática, como la fotografía del grupo de adolescentes que agredieron sexualmente a Ana. Una imagen que le servirá años después, gracias a que está archivada en su teléfono móvil, para identificar con mayor exactitud la posible paternidad de la pequeña Cecilia. Algo que, de forma paralela, también sucederá con la foto de Anita. Tras su fallecimiento por muerte súbita Janis mostrará, también desde su teléfono móvil, la foto de la pequeña Ana a Arturo, su verdadero padre biológico.

### **5.3. Bodegones y cultura material en la exhumación de fosas comunes.**

“Bodegones de accesorios. Algún zapato, joyas, algún cinturón y poco más”, expondrá Elena a Janis cuando le solicita que le ayude dándole algún trabajo fotográfico para la revista *Mujer Hoy*. “Bueno, yo encantada de fotografiar zapatos y cinturones”, responderá Janis sin dudarlo.

La praxis fotográfica en las sesiones de bodegones —o naturalezas muertas— que lleva a cabo Janis para *Mujer Hoy* seguirá la misma estrategia de extrañamiento comentada a propósito de la sesión que lleva a cabo con Arturo y las dos modelos de los editoriales de moda. Cuando a través de los ojos de Janis observamos el objeto fotografiado por el objetivo de la cámara, este ocupará todo el marco fílmico y vendrá siempre acompañado por un notable elemento sonoro correspondiente al disparo del obturador de la cámara.

Sobre un fondo neutro de color blanco, Janis lleva a cabo fotografías de complementos de destacadas firmas de moda. Janis fotografiará una joya con forma de ojo en dorado, blanco perlado y verde de Chanel; un par de zapatos de tacón con plataforma de cuero rojo —modelo Janis— de Saint Laurent; un par de zapatos de tacón con plataforma negros con pequeñas tachuelas de Miu-Miu; un par de zapatillas deportivas en blanco y crema de Louis Vuitton modelo LV Archlight 1A43L1; unas gafas de sol Bvlgari BV 8223B - 548013 en color marrón transparente; cuatro barras de labios en tonos rojizos de Lancôme; y un bolso de piel rojo Louis Vuitton modelo Capucines Mini M56845.

En cuanto a la identificación de cadáveres y estudio de la cultura material de las fosas comunes, Arturo comenzará su labor tomando muestras de saliva de los familiares de los desaparecidos y entrevistando a todos sus allegados en aras de reunir la mayor información posible tanto de las imágenes fotográficas que conservan de los mismos como de los testimonios orales sobre ellos. Entre las cuestiones que resultarán relevantes para la búsqueda e identificación de los cuerpos exhumados, Arturo incluirá elementos de

cultura material: “¿Y vuestro abuelo les comentó si él llevaba habitualmente algo? ¿Un reloj? ¿Una pluma? ¿Una joya?”, preguntará a Herminia (Arantxa Aranguren) y a su hermana (Trinidad Iglesias).

Durante la conversación que mantiene con Brígida (Julieta Serrano), la tía abuela de Janis, un sonajero aparecerá como objeto relevante en el testimonio oral del sujeto entrevistado.

— Brígida: Yo tenía cuatro meses. Recuerdo lo que mi madre me contaba. Cuando vinieron a por él, mi padre me tenía en brazos. Estaba jugando conmigo (...) Lo último que hizo mi padre fue jugar conmigo. Yo tenía un sonajero. Y desde que se lo llevaron el sonajero se perdió. Mi madre lo buscó por toda la casa, pero nunca lo encontró. Supongo que se lo llevó él.

En cuanto a las fuentes orales provenientes de Herminia y su hermana, los elementos destacables en su relato serán un ojo de cristal, una alianza y unas abarcas.

— Hermana de Herminia: El abuelo era alto y guapo. Con unos ojazos...

— Herminia: Uno solo. Es que el otro era de cristal.

— Hermana de Herminia: En las fotos no se nota.

(...)

— Herminia: Mi madre me dijo que el abuelo nunca se quitó el anillo de bodas. Ni para ir al campo. En el interior llevaba escrita la fecha de la boda y el nombre de mi abuela Josefa.

— Hermana de Herminia: ¡Ah! Y llevaba abarcas cuando se lo llevaron. No le dieron tiempo a cambiarse de zapatos.

Resultado de la excavación de la fosa, junto a los restos óseos encontrados en el registro arqueológico que muestra el filme se localizan los siguientes elementos de cultura material:

1.- Evidencias de violencia y represión.

Munición: Se recuperan vainas y proyectiles de fusil.



## 2.- Indumentaria y Complementos.

Vestimenta: se documentan piezas de calzado coincidentes con abarcas y un botón (junto a un hueso falange)

Objetos personales destinados al adorno personal: se documenta un anillo.

## 3.- Prótesis e implantes

Se documenta un ojo de cristal que encaja en cavidad ocular de un cráneo.

## 4.- Objetos vinculados a la infancia

Juguetes y elementos vinculados con el juego: Se documenta un sonajero.

## 6. Discusión y Conclusiones

Las imágenes fotográficas, como superficies privilegiadas de inscripción de complejos procesos memoriales, pueden *dys-ponerse* —en términos de en Didi-Huberman (2008)— en dispositivos visuales que permitan poder leer el tiempo. Es decir, poder leer imágenes “para que el tiempo tenga una oportunidad de ser descifrado de nuevo” (p. 43) o, como apuntaba Benjamin, ser cepillado a contrapelo.

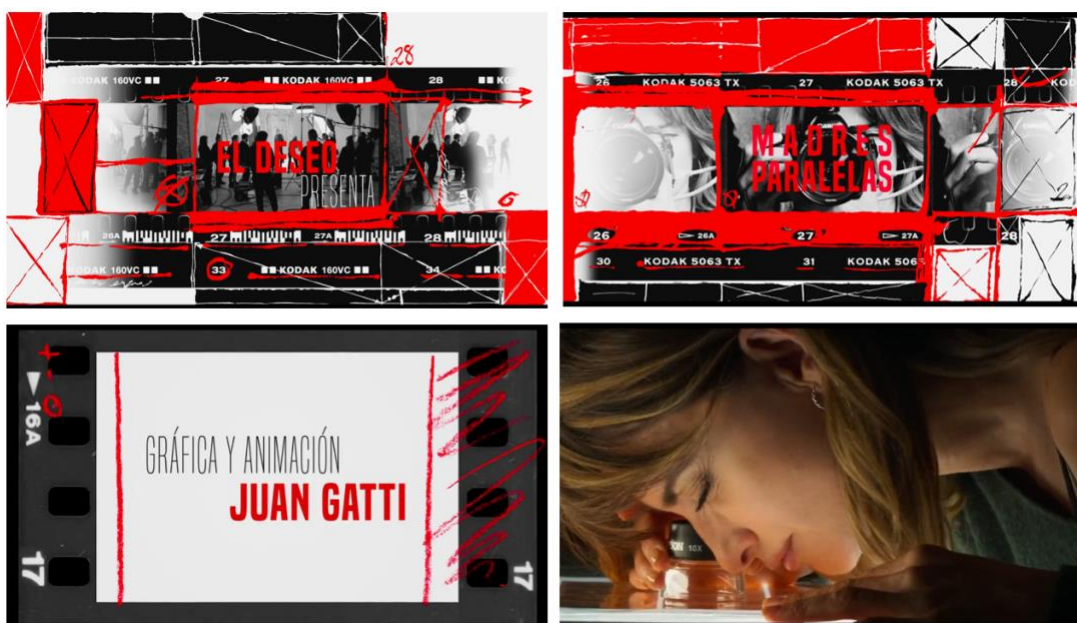
Los créditos de apertura y cierre de *Madres paralelas* ya evocan, con sus anotaciones, marcas y señales sobre las tiras de negativos y hojas de contacto un acto de *dys-posición* y montaje de imágenes en aras de articular una historia. En este sentido, y tal y como advertía Benjamin (2009), “no existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie. Y como en sí mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión por el cual es traspasado de unos a otros” (p. 43).

En este ejercicio de releer la historia y dignificar la memoria de los desaparecidos en Aldea de los Montes, los créditos de apertura podrían entenderse como una suerte de archivo que nos habla de la importancia de la preservación material de los archivos fotográficos para que sus imágenes puedan ser «reveladas», en el doble sentido del término, por las generaciones futuras. Y es que, tal y como apunta van Dijck, “los negativos no se guardan

para ser mirados sino para asegurar una reproducción futura. Como las diapositivas, su valor como objetos radica en su reproducibilidad y «proyección» (2007, p. 108).

En este sentido, las dos fotografías de Virxilio Vieitez que se reproducen en el filme —una de ellas se dispone dos veces enmarcada como retrato de la abuela de Janis— sugiere nuevos paralelismos al margen del señalado en el título del filme. Por un lado, tanto Virxilio Vieitez como el bisabuelo de Janis fueron fotógrafos que retrataron a las gentes de pequeñas localidades rurales posibilitando con su labor la configuración de dispositivos fotográficos de memoria individual, familiar y colectiva.

Dado que Virxilio trabajaba a demanda, la labor de recuperación y archivo de los negativos y copias positivadas de sus fotografías ha sido posible gracias al esfuerzo llevado a cabo por su hija Keta Vieitez que, como Janis en el filme, es de imaginar las largas horas de trabajo empleadas visionando negativos, haciendo anotaciones en hojas de contacto y creando archivos tanto de copias en papel como digitalizadas.



F1. Créditos de apertura y cierre del filme y Janis observando con una lupa de contacto una copia fotográfica [fotogramas]. *Madres paralelas* (Almodóvar, 2021)

Planteada en la séptima tesis de la historia, para Benjamin el método de trabajo por montaje resulta especialmente relevante como dispositivo para generar conocimiento historiográfico e iluminar otras historias posibles que permitan comprender y comprendernos desde otras posiciones.

La decisión de mostrar por montaje, es decir por dislocaciones y recomposiciones de todo... será un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra que toma acta del desorden del mundo. Firmaría nuestra percepción del mundo tras los conflictos del siglo XX: se habría convertido en el método moderno por excelencia. (Didi-Huberman, 2008, p. 98)

En este sentido, el montaje de imágenes fotográficas para generar álbumes o dispositivos fotográficos participará de este mismo método de conocimiento sobre la memoria familiar posibilitando narraciones no solo visuales, sino también y fundamentalmente, de carácter oral. Relaciones afectivas intergeneracionales que al tiempo que evocan el pasado también conectan con el presente. Algo que el filme incide tanto cuando Janis comparte con Arturo las fotografías digitalizadas de su bisabuelo como en los relatos de los descendientes de los desaparecidos en la Guerra civil mientras muestran sus fotografías.

No obstante, el poder de la narración oral a través del álbum u otros dispositivos fotográficos conformados por fotografías enmarcadas, ordenadas, jerarquizadas y dispuestas en planos horizontales o verticales se hará especialmente patente cuando Janis explica a Ana quiénes son las personas de las fotografías que tiene colgadas en el salón de su casa. Entre ellas, se encuentra su abuela Cecilia, un retrato de Virxilio Vieitez. Expuestas y dispuestas en la pared en distinto orden a lo largo de la película, en un momento dado las fotografías serán observadas por Janis y Ana como una suerte de panel de imágenes de la memoria tal y como a comienzos de siglo XX llevaría a cabo Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*.

En *Sobre la fotografía*, Sontag señala que “la fotografía es adquisición de diversas maneras”. “¿Tú podrías mandarme la foto de tu Anita?”, pregunta Janis al sospechar que Anita es, realmente, su hija biológica. “En lo más

simple, una fotografía nos permite la posesión subrogada de una persona o cosa querida, y esa posesión da a las fotografías un carácter de objeto único”, continuará diciendo Sontag (2007, pp. 218-219). De esta manera, la foto de Anita actuará como esa imagen que permite esa posesión subrogada de una hija que fue cambiada por error al nacer y que, tras su fallecimiento, se convierte en un dispositivo depositario de muerte y memoria; del “esto-ha-sido” barthesiano. En este sentido, la fotografía de valor personal es un talismán en el que a menudo se percibe que reside el pasado para revivirlo. Evoca tanto la memoria como la pérdida, tanto un rastro de vida como la perspectiva de la muerte (Sturken, 1999, p. 178).



F2. Janis (derecha) relata la historia de su familia a Ana (izquierda). En el extremo izquierdo fotografía de la madre de Janis con ella en brazos (Maspons, 1976) y en el extremo derecho retrato de Cecilia, abuela de Janis (Vieitez, ca.1961) [fotograma]. *Madres paralelas* (Almodóvar, 2021)

La imagen de Anita, la de Cecilia con la nueva niñera y la del grupo de amigos de Ana, todas ellas realizadas y enviadas a través de un teléfono móvil plantea nuevas problemáticas en torno a la conservación de los archivos fotográficos en la era digital. La propia Janis ya lo advierte al cambiar su número de móvil: “Me gustaría mantener todo lo que tengo en este teléfono”. El filme enfatiza este aspecto a través de primeros planos del dedo de Janis manipulando el ratón del ordenador y controlando y ampliando la imagen en

pantalla del móvil. Algo que se confronta con la práctica paralela atribuible a la conservación material de la imagen fotográfica en archivos que se plantea desde los créditos de apertura. Y no solo eso, el filme también permite confrontar la indexicalidad atribuible a los negativos que protagonizan los créditos del filme con su posible la manipulación digital, la capacidad de almacenamiento y la rapidez de transmisión entre la copia impresa y la digital, así como el encuentro afectivo y táctil con la imagen vista en una pantalla y a través del objeto material.



F3. Familiares de las personas desaparecidas acuden a la fosa común abrazando copias impresas de los retratos de las víctimas. Janis muestra a Arturo una fotografía digital de Anita, una vez fallecida, a través de la pantalla de su teléfono móvil [fotogramas]. *Madres paralelas* (Almodóvar, 2021)

En cuanto a dinámica de Janis en el estudio fotográfico, Davis (2024, p. 245) ya apunta que actúa como un contrapunto a la fotografía que se llevará a cabo en el lugar de la exhumación, un espacio de contemplación y para el trabajo de memoria. No obstante, la praxis fotográfica que Janis lleva a cabo en lo relativo a los bodegones de moda van un paso más allá para convertirse en una suerte de visión «reveladora» que actúa en paralelo a la cultura material que, a través de su cámara, Arturo fotografiará en los trabajos de exhumación de cadáveres de la fosa común.

Como en la fotografía, estos objetos se presentan como artefactos materiales de un pasado problemático que posibilita construir un nuevo archivo para explorar el potencial de prácticas conmemorativas para honrar a aquellos cuyos recuerdos han sido borrados. Como señala Moreno Martín et. al. (2021), la arqueología forense además de recuperar restos óseos y cartografiar las prácticas de represión y exterminio durante la Guerra Civil,

también recupera y documenta “repertorios de enseres que conforman la materialidad asociada a procesos de represión y violencia política de nuestro pasado reciente” (p. 214).

Esta cultura material permite las tareas de identificación y ofrecen información sobre individuos concretos y viene a complementar, como bien ejemplifica la labor de Janis y Arturo, los trabajos de información y documentación oral, las pruebas de ADN y los estudios comparativos entre la fotografía y los restos óseos, fundamentalmente los referidos al cráneo.

En este sentido, los bodegones que lleva a cabo a Janis se presentan como objetos paralelos a los que Arturo encontrará en la fosa común. A través de su cámara fotográfica, Janis parece asistir a una visión que prefigura la cultura material de la fosa común de donde yacen los restos de su familia. Asimismo, el sonido del obturador de la cámara no dejará de enfatizar esta idea de disparo, de objeto que muere junto a la persona que yace en la fosa.

Atendiendo a esta idea, los zapatos y las zapatillas actuarán aquí como una prefiguración de las abarcas del abuelo de Herminia; el conjunto de barras de labios de color rojo actuará como prefiguración de las vainas y proyectiles de fusil que mancharon de sangre y muerte el cuerpo de los represaliados que yacen en la fosa; y el broche con forma de ojo de Chanel actuará como una prefiguración del ojo de cristal del padre de Brígida. Incluso, el conjunto de perlas que conforman el broche podría prefigurar, al tiempo, las pequeñas bolitas que conforman el sonajero de Brígida y que su padre llevó consigo hasta el momento de su fusilamiento.

Este sonajero, tal y como indica la propia García-Rubio Ruiz (2023), establece un diálogo paralelo con el de Catalina Muñoz Arranz, que fue enterrada con el sonajero de su hijo en el bolsillo tras ser ejecutada el 22 de septiembre de 1936 en el Cementerio Viejo de Palencia junto a otras 107 personas. A los 37 años y con cuatro hijos, fue detenida en agosto de 1936 y encarcelada con su bebé Martín, de tan solo ocho meses, hasta que fue sentenciada a muerte por rebelión (p.6). Durante la exhumación de Carcavilla en junio de 2019, el equipo de arqueólogos y antropólogos forenses



dirigidos por Almudena García-Rubio Ruíz encontró junto al esqueleto de Catalina un sonajero de colores que, tras años de espera, pudo entregar a Martín, ya octogenario. Un objeto excepcional y el único de estas características recuperado en las casi 1000 fosas exhumadas en España antes del comienzo del rodaje de *Madres Paralelas*.

Por otro lado, tanto el broche con forma de ojo podría entenderse como visión y prefiguración del dolor de una madre ante la pérdida de una hija recién nacida al guardar una semejanza formal y simbólica —como también queda patente en una de las versiones del cartel de la película— al pezón de una *mater dolorosa* cuya leche materna se cristaliza en lágrimas perladas.

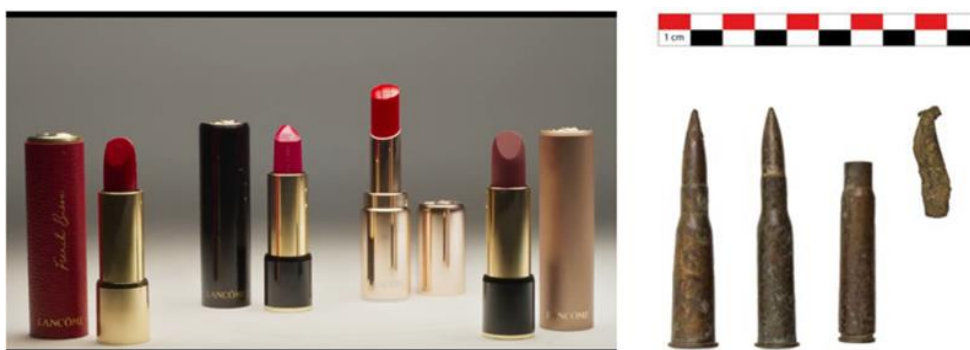
A estas prefiguraciones, se unen otras que no tienen correspondencia directa en lo fotografiado por Arturo en el filme pero que atraviesan la memoria de toda exhumación de fosas comunes de la Guerra civil. La sesión fotográfica incluye un bolso que bien podría prefigurar las cartucheras de los soldados republicanos y unas gafas, un elemento habitual en la cultura material exhumada de las fosas comunes.



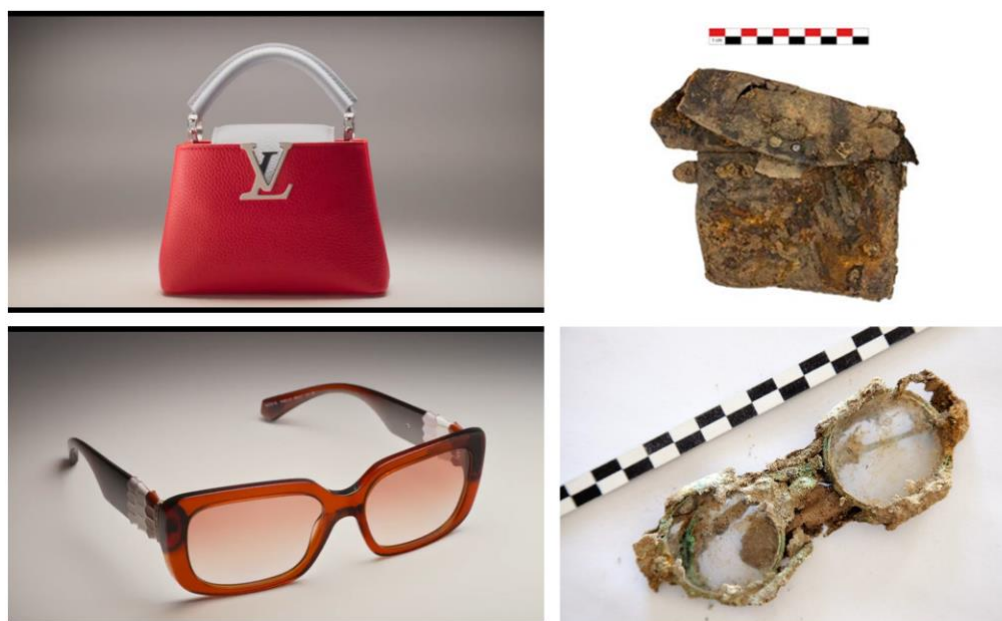
F4. Zapatillas deportivas y zapatos fotografiados por Janis y abarcas encontradas por Arturo en la fosa común. [fotogramas]. *Madres paralelas* (Almodóvar, 2021). Zapatos de tacón exhumados de una fosa del franquismo en el cementerio de Paterna. Eloy Ariza (Arqueoantropo).



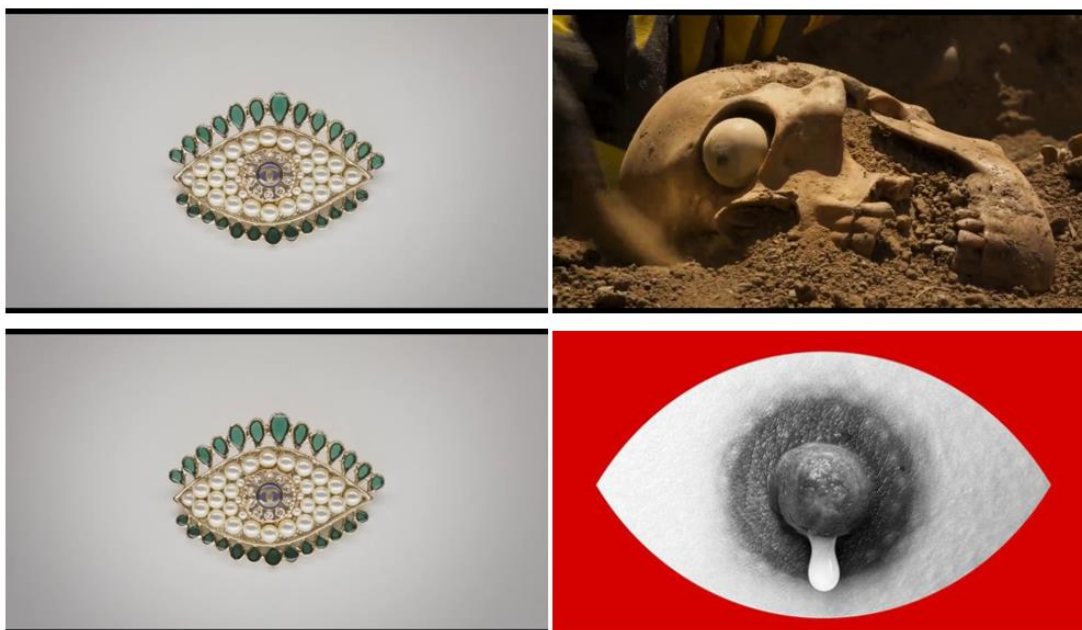
También en la sesión de fotos con la que se abre el filme aparecen en una mesa una serie de calaveras de cerámica y, frente a ellas, un conjunto de bolsos como los que más tarde fotografiará Janis. Una prefiguración, ya desde el comienzo de la película, de lo que tanto Janis como Arturo desearán encontrar, exhumar y fotografiar en la fosa de Aldea de los Montes. Una presencia de la muerte a través de la calavera que, de forma paralela, también prefigurará la búsqueda por identificar la maternidad y paternidad de Anita y Cecilia a través de pruebas de ADN y que anuncia, al tiempo, el fallecimiento de una de ellas.



F5. Barras de labios fotografiados por Janis [fotograma]. *Madres paralelas* (Almodóvar, 2021) y conjunto de cartuchos y una vaina de diferentes calibres procedentes de la fosa de Peña Juliana, Frente de Levante (Jansen-Pamblanco y Rodríguez-Cortés, 2022, p. 114).



F6. Vista a través de la cámara de Janis de un bolso y unas gafas fotografiadas para *Mujer Hoy* [fotogramas]. *Madres paralelas* (Almodóvar, 2021). Cartuchera reglamentarios del ejército español de la fosa de Peña Juliana, Frente de Levante (Jansen Pamblanco & Rodríguez-Cortés, 2022, p.118). Gafas encontradas en la exhumación de fosa común en Valle Redondo, Zalamea la Real, Huelva (Alcántara Vegas & Fernández-Martín, 2015, p. 59).



F7. Vista a través de la cámara de Janis del broche con forma de ojo de Chanel. Ojo del abuelo de Herminia encontrado por Arturo en la exhumación de la fosa [fotogramas]. *Madres paralelas* (Almodóvar, 2021). Detalle del cartel *teaser* de *Madres Paralelas*.

Atendiendo a lo expuesto anteriormente y en base a los resultados se puede concluir, por tanto, que las hipótesis planteadas se cumplen. Se evidencia que las fotografías de bodegones de moda que Janis lleva a cabo para la revista *Mujer Hoy* actúan como visión «reveladora» prefigurando la cultura material fotografiada por Arturo en la fosa común y que, de forma paralela a cómo sucede con Janis en la sesión que lleva a cabo en el plató, también podemos ver a través del objetivo de su cámara. Junto a esta práctica fotográfica paralela, también se evidencia que las referencias que el filme lleva a cabo sobre la fotografía se orientan a enfatizar su carácter depositario de la memoria personal y colectiva, así como su rol como fuente material.

A través del trabajo fotográfico de Janis y Arturo, *Madres paralelas* se sitúa en las prácticas contemporáneas de conmemoración, recuperación y dignificación de la memoria de las víctimas de la Guerra civil y el franquismo. Como nodos de memoria y puntos de intersección entre el pasado y el presente, los objetos que conforman la cultura material de las fosas comunes evidencian el valor y la potencialidad aurática que desprenden para

humanizar y encarnar vidas, memorias e historias que, quizás, no puedan acompañarse de otros soportes, fuentes o documentos históricos.



F8. Janis y Arturo mientras llevan a cabo sus respectivos trabajos fotográficos [fotogramas]. *Madres paralelas* (Almodóvar, 2021).

## Referencias bibliográficas

- Alcalde Silveira, M. (2024). ¿Pueden hablar las madres sobre política? Lazos entre violencia obstétrica, biopoder y memoria histórica en *Madres paralelas* (2021). *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 4(1), 23-31. <https://doi.org/10.5209/eslg.92367>
- Alcántara Vegas, C. y Fernández-Martín, A. (2015). *Exhumación de fosa común en Valle Redondo, Zalamea la Real, Huelva*. [Informe]. Ayuntamiento de Zalamea la Real y Dirección General de Memoria Democrática.
- Alonso Riveiro, M. (2022) *Habitar la imagen. Fotografía doméstica y poéticas de la resistencia en la posguerra*. CENDEAC.
- Amaya Flores, F. J. (2022). El teatro de García Lorca en el cine de Pedro Almodóvar: doña Rosita la soltera y *Madres Paralelas*. *Anuario De Estudios Filológicos*, 45, 33-50. <https://doi.org/10.17398/2660-7301.45.33>.
- Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- Benjamin, W. (2009). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. LOM.
- Benjamin, W. (2011). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Casimiro.
- Blanco Pérez, M. (2022). *El proyecto fotográfico. Narración visual y reportaje de autor*. Editorial Universidad de Sevilla.
- Carla Marcantonio, C. (2022). Digging Up the Future: Almodóvar's Parallel Mothers. *Film Quarterly*, 75(3), 38-45.
- Cartelle Neira, M. (2022). *Los títulos de crédito en los largometrajes de Pedro Almodóvar* [Tesis doctoral]. Universidad de Burgos.

- Crespo Fernández, A. (2012). *Explotación didáctica de material filmico en el aula de E/LE: efectividad y afectividad del cine de Pedro Almodóvar* [Tesis doctoral]. Universidad de Córdoba.
- D'Lugo, M. y Vernon, K. M. (Coords.). (2013). *A Companion to Pedro Almodóvar* (pp.176-99). Wiley-Blackwell.
- Davis, S. (2024). This Woman's Memory Work: Futurity, Family and Photography in Pedro Almodóvar's *Madres paralelas* (2021). *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 8(2), 231-255. <https://doi.org/10.1080/24741604.2023.2277535>
- De la Torre Espinosa, M. (2015). *La teatralidad en el cine: una aproximación polisistémica al cine de Pedro Almodóvar* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada.
- De la Torre Espinosa, M. (2020). *Almodóvar y la cultura. Del tardofranquismo a la Movida*. Ediciones Trea.
- Didi-Hubermann, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Antonio Machado Libros.
- Ferrándiz Martín, F. J. (2014). *El pasado bajo tierra: exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil*. Anthropos.
- Ferrándiz Martín, F. J. (2019). Exhumar la derrota: Fosas comunes de la Guerra Civil en la España del siglo XXI. *ENDOXA*, (44), 17-46. <https://doi.org/10.5944/endoxa.44.2019.25249>
- García-Rubio Ruiz, A. (2023). *El sonajero de Carcavilla*. Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática.
- Garrido Lora, M. y Ramírez Alvarado, M. d. M. (2020). Expresiones de machismo y violencia en los personajes masculinos del cine de Pedro Almodóvar: una revisión cronológica. *Historia y Comunicación Social*, 25(2), 519-526. <https://doi.org/10.5209/hics.72282>
- Guarinos, V. (2007). Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teoría fílmica feminista. En F. Loscertales y T. Núñez (coord.), *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información* (pp. 91-112). Siranda.
- Guarinos, V. (2013). Introducción a la nueva masculinidad de ficción audiovisual. En V. Guarinos (ed.), *Hombres en serie. Construcción de la masculinidad en los personajes de ficción seriada española de TV* (pp. 9-16). Fragua.
- Gutiérrez-Albilla, J. D. (2017). *Aesthetics, Ethics and Trauma in the Cinema of Pedro Almodóvar*. Edinburgh UP.
- Gutiérrez Rodríguez, O. (2010). Pedro Almodóvar, director, guionista, productor y fotógrafo [Tesis doctoral]. Universidad de La Laguna.
- Herrera Cepero, D. (2022). Autores paralelos: los intertextos lorquianos en el cine almodovariano de la memoria. *Estudios Hispánicos*, 30, 81-91. <https://doi.org/10.19195/2084-2546.30.6>

- Holguín, A. (1993). *Pedro Almodóvar: un cine sin etiquetas* [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla.
- Hornero Campos, V. (2022). *La transtextualidad en los títulos de crédito de los largometrajes de Pedro Almodóvar* [Tesis doctoral]. Universidad de Málaga.
- Iglesias Prieto, R. (2015). *Alberto Iglesias: música en la filmografía de Pedro Almodóvar* [Tesis doctoral]. Universidade de Santiago de Compostela.
- Iturbe Tolosa, A., & del Castillo Aira, I. (2025). El cine de Pedro Almodóvar como objeto de estudio en Scopus (1987-2024): Tendencias, impacto y aproximaciones. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (31), 41–62. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.31.2025.21471>
- Jansen Pamblanco, A. y Rodríguez-Cortés, J. M. (2022). *Estudio de los materiales recuperados en el Frente de Levante*. En J. Iglesias-Bexiga y M. Mezquida Fernández (Coord.) (2022). *Los Olvidados de los Olvidados. Exhumaciones de combatientes en el Frente de Levante* (pp. 107-133). Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática.
- Kerdkidsadanon, N. (2015). *La traducción para el subtítulo al tailandés del cine de Pedro Almodóvar* [Tesis doctoral]. Universidad de Salamanca.
- Kuhn, A. (2010). Memory texts and memory work: Performances of memory in and with visual media, *Memory Studies*, 3(4), 298–313. <https://doi.org/10.1177/1750698010370034>
- Kwitko, A. P. y Longhi, L. (2025). El vestuario como código narrativo en el cine de Pedro Almodóvar: aproximación a *Volver*. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (31), 235–258. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.31.2025.21448>
- Loxham, A. (2011). Objects of Memory in Contemporary Catalan Documentaries: Materiality and Mortality, *Senses of Cinema*, 60, np.
- Manrubia Pereira, A. M. (2013). *La representación femenina en el cine de Pedro Almodóvar: marca de autor* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Mao, L. (2019). *Rhetoric, cultural identity and intercultural communication in the film: China and Spain in the comparision between the Chinese director Zhang Yimou and the Spanish director Pedro Almodóvar* [Tesis doctoral]. Universidad de León.
- Marcantonio, C. (2022). Digging Up the Future: Almodóvar's *Parallel Mothers*, *Film Quarterly*, 75(3), 38–45. <https://doi.org/10.1525/fq.2022.75.3.38>
- Martínez Sánchez, Á. (2022). "Madres Paralelas" (Almodóvar, 2021): Melodrama, maternidad y memoria histórica. En T. Hidalgo Marí, F. J. Herrero Gutiérrez y J. Segarra-Saavedra (coord.) (2022), *La*



- comunicación desde una perspectiva global: El camino hacia la alfabetización mediática* (pp. 89-98). Fragua.
- Martínez Serrano, L. (2020). *El espacio de la soledad: estudio de la categoría espacial en la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar* [Tesis doctoral]. Universidad de Castilla-La Mancha.
- Monterubbianesi, M. G. (2011). *La comunicación no verbal del español actual a partir de la filmografía de Pedro Almodóvar y su aplicación a la didáctica de E/LE* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada.
- Mora Díez, J. E. (2016). *Pedro Almodóvar y la risa popular hispana: tradiciones y transiciones* [Tesis doctoral]. Universidad de Zaragoza.
- Moreno Martín et. al. (2023). *Arqueología de la memoria. Las Fosas de Paterna* [Catálogo de exposición] Museu de Prehistòria de València.
- Moreno-Martín et. al. (2021). *No sólo cuerpos: la cultura material exhumada de las fosas del franquismo en Paterna. SAGVNTVM (P.L.A.V.)*, 53, 213-235. <https://doi.org/10.7203/SAGVNTVM.53.21013>
- Navarro Gaviño, A. y Muñoz Torrecilla, N. (2024). La «corporalidad vestida» en la filmografía de Pedro Almodóvar. Usos y discursos de la edad y la indumentaria en el cine queer. *Miguel Hernández Communication Journal*, 15, 139-160. doi.org/10.21134/mhjournal.v15i.2098
- Navarro-Gaviño, Á. (2025). Espectacularizar el trauma: la función del vestuario y maquillaje en la construcción de personajes en Kika (1993). *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (31), 209–234. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.31.2025.21476>
- Noble, F. (2020). *Subversive Spanish Cinema: The Politics of Performance*. Bloomsbury.
- Parejo, N. (2022). La fotografía en el diseño de los títulos de crédito de las películas de Pedro Almodóvar. *Kepes*, 19(26), 381–407. <https://doi.org/10.17151/kepes.2022.19.26.12>
- Pérez Melgosa, A. (2013). La ética del olvido: memorias personales, nacionales y culturales en el cine de Pedro Almodóvar. En M. D'Lugo y K. M. Vernon (Coords.), *A Companion to Pedro Almodóvar* (pp. 176–99). Wiley-Blackwell.
- Pérez Rufí, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y Palabra*, 20(4), 534-552.
- Relova Quinteiro, R. (2015). *La música clásica y la narración fílmica en la obra de Pedro Almodóvar* [Tesis doctoral]. Universidad de Vigo.
- Rosón, M. (2015). “No estoy sola”: Álbum fotográfico, memoria, género y subjetividad (1900–1980). *Journal of Spanish Cultural Studies*, 16(2), 143–177. <https://doi.org/10.1080/14636204.2015.1069078>

- Rox Barasoain, M. (2009). *The films of Pedro Almodóvar: translation and reception in the United States* [Tesis doctoral]. Universidad de León.
- Saavedra Llamas, M. (2012). *La estrategia de comunicación en el cine de Pedro Almodóvar: influencia de la promoción en el desarrollo y consolidación de la trayectoria del autor* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Sánchez-Arce, A. M. (2020). *The Cinema of Pedro Almodóvar*. Manchester UP.
- Santamaría Ciordia, L. (2011). *Cine, traducción y transgresión. El condicionamiento de la traducción en las versiones subtituladas del cine de Almodóvar en polaco* [Tesis doctoral]. Universidad de Valladolid.
- Seger, L. (2000) *Cómo crear personajes inolvidables*. Paidós.
- Shen, S. Q. (2018). *Hombres en un mundo de mujeres: estereotipos e identidades masculinas en el cine de Pedro Almodóvar* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Smith, P. J. (2014). *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. Verso.
- Sontag, S. (2007). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Sturken, M. (1999). The Image as Memorial: Personal Photographs in Cultural Memory. En M. Hirsch (Ed.), *The Familial Gaze* (pp. 178-95). Univ. Press of New England.
- Sulbarán Piñeiro, E. (2000) El análisis del film entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 31, 44-71.
- Tabuenca Bengoa, M. (2009). *Evolución estético-artística del universo postmoderno de Almodóvar. La cartelística de su obra* [Tesis doctoral]. Universidad CEU San Pablo.
- Torre-Espinosa, M. (2020). *Almodóvar y la cultura: del tardofranquismo a la Movida*. TREA.
- Tovar-Vicente, M. (2015). *Canciones para una filmografía: el empleo narrativo de las partituras con letra en la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Van Dijck, J. (2007). *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford UP.
- Vázquez Lima, E. (2015). *La transexualidad en la obra cinematográfica de Almodóvar: Todo sobre mi madre* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Vidal Beneyto, J. (2009). *Almodóvar: transición, posfranquismo, movida. El Viejo topo*, (263), 50-59.



- Wang, Y. C. (2013). *Los marcadores conversacionales en el subtítulo del español al chino: análisis de La mala educación y Volver de Pedro Almodóvar* [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.
- Zarauza-Castro, J. & Bogas-Ríos, M. J. (2025). El Deseo S.A. en la industria española: Estrategias y evolución de una productora icónica. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (31), 11–39. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.31.2025.21495>
- Zurian F. A. (2024). Almodóvar en perspectiva queer. *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 4(1), pp.3-4. doi.org/10.5209/eslg.96560
- Zurian Hernández, F. A. & Muñoz Torrecilla, N. (2023). Envejecer siendo Amanda Gris: un estudio etario de La flor de mi secreto (Pedro Almodóvar, 1995). *Discursos Fotográficos*, 20(34), 51-72. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2023v20n34p51>
- Zurian, F. A. & Mira, A. (2025). Almodóvar y los estudios filmicos. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (31), 3–9. <https://www.revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/22094>
- Zurian, F. A. & Vázquez, C. (Ed.). (2005). *Pedro Almodóvar, el cine como pasión*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.