

Pedro Almodóvar sigue haciendo películas que sorprenden

Construyó su reputación con comedias atrevidas. Pero en su nueva película, “*Madres paralelas*”, este hombre de 72 años desentierra la historia más dolorosa de su país.

Rafael Pavarotti para The New York Times

Por **Marcela Valdes**

18 de diciembre de 2021

Pedro Almodóvar tenía una tarde difícil. El cineasta estaba sentado en la mesa de la cocina, con la barbilla en la mano. Lucía cansado y frustrado, y usaba una mascarilla de color rosa que le cubría la nariz y la boca. Llevaba dos meses rodando *Madres paralelas*, su vigésimo primer largometraje, en Madrid y sus alrededores —que alguna vez fue el epicentro de la pandemia mundial de COVID-19— sin problemas significativos. Su productora había contratado personal de enfermería, realizaron miles de pruebas de covid y había hecho que el reparto y el equipo utilizaran dos cubrebocas FFP2 cada día, todo en un esfuerzo por mantener el ritmo de la película. Pero ahora, un lunes de finales de mayo, en los últimos días de rodaje, cuando decenas de miembros del equipo se habían reunido a una hora al norte de Madrid para rodar la última escena de interiores, Almodóvar se enfrentó a un obstáculo insalvable. Una de sus actrices principales se negó a trabajar.

El Times Una selección semanal de historias en español que no encontrarás en ningún otro sitio, con eñes y acentos. [Get it sent to your inbox.](#)

Milena Smit, la debutante de 25 años que el equipo de Almodóvar encontró a través de castings, se sentó frente a él con una sudadera gris con capucha y una peluca corta. Penélope Cruz, que obtuvo su primera nominación al Oscar por su papel protagonista en *Volver*, su película de 2006, estaba cerca con un vestido de jersey a rayas. En sus brazos, Cruz acunaba a una niña de 14 meses llamada Luna Auria Contreras. Durante semanas, Auria había actuado como una profesional: balbuceando en el momento justo, sin preocuparse por la cámara. Pero ahora, cuando era imposible sustituirla, no quería seguir el guion.

Almodóvar necesitaba que Auria se sentara calladita en una silla alta entre Smit y Cruz, o como mínimo en el regazo de Smit, mientras las mujeres tenían una conversación importante. Pero cada vez que llevaban a Auria a la mesa, se ponía a llorar. El equipo de filmación intentó desesperadamente animarla. Le ofrecieron un biberón nuevo, la pasearon por la cocina con su padre, trajeron al adorable perro negro de Cruz. Pero nada funcionó.

“Oye, cariño, ¿sabes que nos quedan tres días, preciosa?” le dijo Cruz con dulzura. En sus brazos, Auria se quedó callada, como hipnotizada por la voz profunda y los grandes ojos de la estrella. Sin embargo, cuando la pusieron en el regazo de Smit de cara a la cámara, empezó a gritar.

“Yo creo que esa niña está cansada”, le dijo Cruz a Almodóvar. Su masa de pelos blancos parados estaba aureolada por el sol que se colaba por una persiana.

“Yo creo que esa niña no va a trabajar hoy”, respondió Almodóvar. Su voz era plana, tranquila. Pero todos sabían que describía una pesadilla logística. Ya era media tarde. Todavía tenían que desplazarse a otra localización para rodar una escena exterior antes de que el sol se pusiera alrededor de las diez de la noche.

Mientras el equipo se ocupaba de Auria, Almodóvar miraba una pared de azulejos pintados a mano. Cada cuadrado de color crema estaba adornado con arcos y triángulos de color azul marino. Para que esta cocina pareciera construida en los años treinta, su equipo de diseño había despedazado un lugar de los años setenta que fue remodelado, derribaron una pared, restauraron una antigua chimenea, sustituyeron el suelo, construyeron una encimera de madera e instalaron ese mosaico pintado a mano. Almodóvar supervisó cada decisión. Le gusta elegir los libros de las estanterías de sus personajes, las tazas de las que beben. “La casa de cada persona principal es un personaje también”, dijo el decorador del set, Vincent Díaz. En *Madres paralelas*, esta cocina sirvió de telón de fondo para dos escenas que, juntas, duraron unos tres minutos.

Almodóvar se levantó y anunció que Auria necesitaba dormir la siesta. Al salir del edificio, llamó a su asistente para que le trajera una computadora portátil. Si Auria no quería trabajar, reescribiría la escena para poder seguir rodando sin ella.



Penélope Cruz, a la derecha, y Milena Smit en *Madres paralelas* (2021) Iglesias Más/El Deseo/Sony Pictures Classics

Toda su vida, Almodóvar ha superado las dificultades recurriendo a su imaginación. Nacido en 1949, creció en una España intimidada por la dictadura del general Francisco Franco. Franco tomó el control del país en 1939, después de que él y sus fuerzas militares de derecha ganaran la Guerra Civil española, y gobernó hasta su muerte en 1975. Durante e

inmediatamente después de la guerra, él y sus partidarios no solo trataron de librar a España de liberales, demócratas, anarquistas, socialistas y comunistas, sino también de limpiar el país de judíos, romaníes, ateos, homosexuales, masones, feministas y organizadores sindicales. Almodóvar —un ateo que descubrió su sexualidad después de ver a Warren Beatty en *Esplendor en la hierba*, la película de 1961— estaba claramente entre los indeseables. Sin embargo, incluso cuando Franco estaba en el poder, Almodóvar sentía una libertad absoluta cada vez que se sentaba a escribir una historia o un guion. “Es una sensación muy clara”, me dijo. “No hay ningún límite que yo me ponga, o que yo me imponga o que yo encuentre”.

En los años 70, cuando rodó sus primeros cortos en Super 8 y su primer largometraje, la desinhibida imaginación de Almodóvar le permitía revisar las tramas sobre la marcha a medida que los amigos que interpretaban sus personajes entraban y salían de los rodajes. Desde el principio, su obra desafió todos los principios del franquismo. Su cortometraje de 1975, *La caída de Sodoma*, utilizó a unos 30 hombres disfrazados y maquillados para recrear el momento del Génesis en que los sodomitas rodean la casa de Lot. “Todo aquello solo podía hacerse en el campo, porque nos habrían llevado a la cárcel”, dijo Almodóvar.

A sus 72 años, el cineasta autodidacta sigue en la cúspide de sus fuerzas. Su película de 2019 *Dolor y gloria* obtuvo dos nominaciones al Oscar, la sexta y séptima para sus películas. *Madres paralelas* parece dispuesta a darle más. Ha construido una productora que le asegura su libertad artística, ha cultivado a algunos de los mejores actores españoles y ha creado comedias que rivalizan con las de los maestros del cine Billy Wilder y Luis Buñuel. Al igual que ellos, tiene un genio para hacer que lo escandaloso parezca normal. Pero mientras que Wilder rociaba de ácido el romance y Buñuel se burlaba de la burguesía, las películas de Almodóvar rara vez son cínicas. En cambio, favorece el amor y la empatía. Es probable que haya hecho más que ningún otro director para transformar la representación cinematográfica de los homosexuales y transexuales, y ha desmontado deliberadamente la perspectiva *machista* de las mujeres en el cine. Y ahora, con *Madres paralelas*, enfrenta de manera directa al legado de Franco por primera vez.

Cuando Auria se despertó de su siesta, Almodóvar tenía preparada la reescritura. Hizo que Smit le dijera a Cruz que la niña estaba cansada y que la habían acostado, una ficción que también era una verdad. Pero, como si percibiera que su influencia había disminuido, la pequeña estrella se comportó como un ángel. Después de su primera toma, Cruz le mandó besos volados. Volvían a estar a tiempo.

Almodóvar formó parte de la primera oleada de españoles que se contagiaron de COVID-19 a principios de marzo de 2020. El virus le llegó como un mal resfriado: fiebre baja, dolores musculares, malestar estomacal, dolores de cabeza. Nada terrible. Sin embargo, desde el punto de vista económico, el estricto confinamiento de España le pareció una catástrofe. En ese momento, *Madres paralelas* no era más que un archivo olvidado en su computadora. En cambio, tenía programado el rodaje de un cortometraje, *La voz humana*, con Tilda Swinton a principios de abril. El decorado, meticulosamente construido, esperaba en un almacén de las afueras de Madrid. Pero el confinamiento le impidió utilizarlo. ¿Tendría que abandonar el proyecto y tirar a la basura meses de trabajo?

Desde que Pedro y su hermano menor, Agustín, reunieron todos sus recursos para fundar la productora El Deseo en 1986, han velado por la independencia artística de Pedro. Nadie puede insistir en que recorte un personaje trans o rediseñe un cartel polémico o que omita los azulejos de la cocina pintados a mano. El Deseo posee los negativos y los derechos de autor de todas sus películas, excepto tres. Este tipo de control artístico, sin embargo, requiere una cuidadosa gestión financiera. Las películas de Pedro suelen costar unos 10 millones de euros. “En mi lado, tengo que estar siempre con el dinero como con un látigo, como si fuera un animal”, me dijo Agustín. Si perdían demasiado en *La voz humana*, la bestia podía infligir heridas importantes, afectando al presupuesto de El Deseo para futuras películas.

Agustín empezó a ayudar a Pedro en sus rodajes en los años setenta, cuando era estudiante universitario. Antiguo profesor de matemáticas, es uno de los primeros en leer los guiones de Pedro y ha hecho cameos en todos sus largometrajes. Desde el principio, no le molestó que Pedro retratara con franqueza las relaciones homosexuales. “El hecho de que Agustín sea el productor de mis películas me lo hace todo mucho más fácil, en todos los sentidos”, me dijo Pedro. “No solo durante el rodaje, durante la creación de la película, sino después”. Juntos, los hermanos gestionan todas

las decisiones relevantes que afectan a la carrera de Pedro. Michael Barker, copresidente de Sony Pictures Classics, recuerda haber notado una extraña característica en los contratos de *El Deseo* durante la década de 1980. “Cada uno de ellos firmaba con el nombre de Almodóvar exactamente igual”, dijo. “Nunca sabías si este era Agustín o este era Pedro”.

En la primavera de 2020, fue Agustín quien salvó *La voz humana* al negociar un alquiler reducido con el almacén y encargar al personal de *El Deseo* la tarea de idear nuevos protocolos de rodaje a prueba de covid. Pedro, mientras tanto, se paseaba por su apartamento, incapaz de concentrarse en sus proyectos programados. ¿Quién sabía cuándo, o si, podrían realizarse? Intentaba ignorar el creciente número de muertes en Madrid, sumergiéndose en películas, libros y música. “Si me detengo ante la realidad creo que caeré fulminado”, escribió en un periódico español en línea. “Y no quiero”.



Rafael Pavarotti para The New York Times

Entonces, su asistente personal, Lola García, le sugirió que volviera a mirar el guion de *Madres paralelas*. Almodóvar suele dejar reposar sus historias durante años antes de convertirlas en películas. Su computadora contiene decenas de guiones embrionarios, la mayoría de ellos solo han sido vistos por Pedro, Agustín y García. Comenzó a trabajar en *Madres paralelas* a principios de la década de 2000 y visitó una maternidad para poder investigar la historia de dos desconocidas que dan a luz el mismo día. Un cartel ficticio de la película aparece en su película de 2009 *Los abrazos rotos*. Sin embargo, Pedro abandonó el guion, frustrado por un par de nudos narrativos. Pero cuando revisó la historia durante el encierro le pareció diferente. “Por la capacidad de concentración que había en el confinamiento, porque no iba a pasar

nadie, no ibas a ningún lugar”, dijo. “Entonces corregí toda una mitad del guion y, en ese momento, las piezas me fueron encajando”. Cuando España empezó a levantar su confinamiento a principios de mayo, Almodóvar tenía el guion casi terminado y, tras rodar *La voz humana* ese verano, El Deseo pasó a la preproducción de *Madres paralelas*.

Almodóvar siempre supo que quería que la película tuviera dos tramas: una sobre las madres y otra sobre la búsqueda del personaje de Cruz para desenterrar los huesos de su bisabuelo, asesinado en una redada política realizada por rebeldes franquistas al inicio de la Guerra Civil española. De este modo, vincula una trama ambientada en 2016 con una historia sucia que muchos españoles preferirían ignorar.

Juntas, las tramas también dramatizan el tema central de la película: la dificultad de la honestidad. “Es el dilema moral de una mujer que, por un lado, está en búsqueda de la verdad histórica de sus ancestros”, dijo. “Sin embargo, en su vida esa verdad no existe. Lo cual le crea un tremendo complejo de culpabilidad e incluso de vergüenza”.

Las primeras críticas en Estados Unidos han sido elogiosas. “La imagen te atrae y te retiene”, escribió Owen Gleiberman en *Variety*. “Es posible que sea su película más popular desde *Todo sobre mi madre* (1999), aunque no podría ser más diferente en cuanto al tono”. Este septiembre, cuando la película se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Venecia, recibió una ovación de pie de nueve minutos, y Cruz se llevó a casa la Copa Volpi a la Mejor Actriz.

“**A ver, ¿las actrices cuándo vienen?**”, preguntó Almodóvar, mientras caminaba por un camino de tierra a última hora de la tarde del martes. De pie bajo el sol abrasador, parecía un hombre preparado para jugar al dominó en Miami: zapatos deportivos inmaculados, pantalones oscuros, guayabera de cachemira, gafas de sol blancas, fedora de paja, mascarilla rosa. La locación de los dos últimos días de rodaje estaba cerca de la pequeña ciudad de Torremocha de Jarama, en un camino agrícola bordeado de hierbas altas y flores silvestres. La vista brillaba con el calor: cardos morados, amapolas rojas, pequeñas margaritas blancas, hierbas plateadas, olivares, cultivos de verduras.

“Están ahí”, le dijo un miembro del equipo. Media docena de extras, mujeres vestidas en tonos marrones y verdes, salieron de una furgoneta estacionada en lo alto de la carretera. A pocos metros, Cruz estaba sentada en un Subaru plateado, hablando por teléfono. Cuando Almodóvar se dirigió hacia ella tras saludar a las extras, salió. Durante unos minutos, los dos se quedaron solos, hablando cerca de los restos de un tosco puente de piedra. Cuando tenía 16 años, Cruz fingió ser dos años mayor para poder entrar en el cine a ver *¡Átame!*, la película de Almodóvar de 1990. Después, caminó en círculos por una plaza cercana al cine, hirviendo al fuego lento de la ambición. Tengo que conocer a este hombre, decidió, quiero intentar encontrar un agente, estudiar actuación, para algún día poder trabajar con él. “Era como una bocanada de aire fresco en unos años de tanto cambio”, me dijo Cruz. Al escuchar sus entrevistas, se sentía asombrada por la honestidad con la que hablaba del amor, el sexo, la política y el arte. “Lo que él representaba iba mucho más allá del cine”. Ahora los dos son amigos íntimos; *Madres paralelas* es su séptima colaboración.



Antonio Banderas y Victoria Abril en *¡Átame!* (1990) Miramax Films/Photofest

Smit, Auria, la madre de Auria y Rossy de Palma, la icónica actriz española que Almodóvar descubrió en los años ochenta, salieron de otra furgoneta. Cruz tomó a Auria en sus brazos.

“¿Vienes hoy *enfadá* o no?”, le preguntó Almodóvar a la pequeña, con una voz a la vez cariñosa y nerviosa. Planeaba terminar la película con un primer plano de Auria —“un primer plano de ella que es como la memoria, el testigo del futuro”, explicó después— pero después de los problemas que le dio el día anterior, le preocupaba que no estuviera lista para el trabajo. “Vamos yendo, chicas”, dijo mientras se dirigía al camino.

Era una escena sencilla: un grupo conformado por Cruz, Smit, Auria, de Palma y García recorrería el camino, varias de ellas portaban grandes fotografías en blanco y negro. “El ensayo va a consistir no más en caminar adelante”, instruyó Almodóvar. “Las que tengáis relaciones pueden conversar algo, pero en realidad van bastante calladas”. Instó a Raúl Manchado, que manejaba la cámara, para que se acercara al grupo. El paisaje era espectacular, pero Almodóvar quería que los personajes llenaran el encuadre. “Raúl, todavía más estrecho”, pidió. Unos metros más adelante, Manchado ajustó su posición con la steadicam. “Allí. Ese plano exacto. Y lo mantienes todo el tiempo”. Al estar tan cerca, la cámara también captó los rostros de las fotografías: cada uno representaba a un hombre asesinado y enterrado en una fosa común al comienzo de la Guerra Civil española.

Almodóvar suele dividir sus películas en dos categorías: las ambientadas en el “mundo femenino” y las ambientadas en el “mundo masculino”. En las películas femeninas, los hombres no solo son personajes secundarios, sino que son preocupaciones menores. Si funcionan como objetos de apego feroz, igual se les da solo un puñado de líneas. “Desde el principio a la mujer —todo tipo de mujeres, monjas, hijas modernas, amas de casa, etcétera— no importa la profesión, las dotaba de una enorme autonomía moral, y eso sí era una cuestión política para mí”, me dijo Almodóvar. Hay un personaje masculino importante en *Madres paralelas*, un antropólogo forense interpretado por el consumado actor de teatro Israel Elejalde. Pero el centro de gravedad de la película siempre son las mujeres: sus amistades, sus pasiones, sus hijas y sus muertos.

“Lo que más me fascina del cine de Almodóvar es que no hay esta cosa muy española, de la culpa judeocristiana”, me dijo De Palma aquel martes en un camerino. Hizo la mímica de azotar su propia espalda y se rio. “Todos sus personajes pueden pasar por las peores circunstancias, por sucesos traumáticos, pero luego siempre hay algo que los ‘push up’. Y dicen: ‘Bueno, pues con lo que tenemos, con lo que nos queda, intentaremos ser felices’”. Nunca castiga a sus protagonistas femeninas por pecar, sino que celebra su resistencia. En *¡Átame!*, Victoria Abril interpreta a una drogadicta en recuperación y antigua estrella del porno que acaba enamorada y comprometida. En *Volver*, Cruz encubre un asesinato para proteger a su hija, y luego inicia un próspero negocio.



Cruz en *Volver* (2006) Sony Pictures Classics/Photofest

La mayoría de sus personajes femeninos se basan en su madre y en una novia con la que vivió durante tres años en la década de 1970. (“Yo soy una persona gay”, dijo. “Pero durante aquellos años me atraían los dos sexos”). Pero incluso cuando canaliza sus propias emociones, Almodóvar escribe a veces a través de la perspectiva de un personaje femenino, como hizo en *La flor de mi secreto* (1995) y *Julietta* (2016). Se siente identificado con las mujeres, y puede que esta sea la razón por la que tantas actrices excepcionales —Julietta Serrano, Cecilia Roth, Chus Lampreave, Marisa Paredes, Carmen Maura, De Palma, Abril, Cruz y, más recientemente, Swinton— le han dado algunas de sus mejores interpretaciones.

Serrano me dijo que Almodóvar le cambió la vida cuando la contrató para *Entre tinieblas*. En ese momento, era conocida como una gran actriz trágica; pensaba que era incapaz de hacer comedia. “Te voy a estropear la película”, le dijo. A lo que él respondió: “No seas tan masoquista”.

En *Madres paralelas*, Cruz interpreta a una fotógrafa de moda llamada Janis que tiene una aventura con un hombre casado. Una larga cortina blanca que se derrama magníficamente por una ventana abierta nos dice todo lo que necesitamos saber sobre la profundidad y el descuido de su pasión. Corte a las consecuencias: Janis acariciando su vientre en una sala de maternidad, a punto de dar a luz, sin el padre a la vista. En su lugar, Janis comparte habitación con Ana (Smit), de 17 años, que teme la llegada de su propio bebé.

Al principio, Janis se parece mucho a las mujeres francas y generosas que Cruz ha interpretado en sus anteriores papeles de Almodóvar. Pero, a mitad de la película, descubre una verdad incómoda que amenaza los cimientos de su felicidad, y se vuelve francamente calculadora. Se plantea informar a las personas más afectadas por su descubrimiento. Luego, entierra ese impulso, cambia su número de teléfono y decide actuar como si no supiera nada. La presión del engaño cambia a Janis: sus sonrisas se tensan, sus ojos se mueven de un lado a otro. Parece una delincuente que intenta eludir una condena.

Almodóvar hizo ensayos semanales, sin tecnología, con Cruz y Smit durante meses antes de que comenzara el rodaje para lograr bien sus interpretaciones. “Estaban llorando todo el tiempo”, recuerda Almodóvar. Pero él no quería una película llena de lágrimas. Se imaginaba a mujeres contenidas incluso cuando sus emociones se desbordaban, que lloraran solo in extremis. Así que ensayaron y ensayaron. Y después, en sus reuniones diarias con la editora de cine Teresa Font durante el rodaje, a menudo cortaban el material para incluir solo los momentos anteriores y posteriores a la caída de las lágrimas. Cuando Cruz vio la película final, se dio cuenta de que las decisiones de Almodóvar daban a la película un suspenso emocional, convirtiendo el drama maternal en una especie de thriller. Casi al final de la película, cuando Smit se engancha a un portabebés, parece el fin del mundo.

Los extras se reían mientras subían a la enorme fosa en forma de cruz, lanzando chistes sobre alguna angustia no expresada. La mayoría eran arqueólogos profesionales o sepultureros voluntarios, amigos del antropólogo forense René Pacheco Vila. En 2016, Pacheco abrió una fosa que albergaba más de 20 cuerpos bajo una lápida ordinaria, en un cementerio que contenía otras fosas comunes igualmente disimuladas. Ese momento fue captado en el documental *El silencio de otros* (2018), ganador de un premio Emmy y producido por El Deseo. Ahora Pacheco y sus compañeros se acostaron en una falsa fosa para *Madres paralelas* y fingieron que ellos mismos eran los muertos.

“Yo estoy acostumbrado a vivir esto desde otro lado, ¿no?”, me dijo Pacheco más tarde. “Era una sensación muy extraña”.

De pie al borde del foso, el primer asistente de dirección de Almodóvar, Manu Calvo, posicionaba a los extras y a De Palma, mirando de un lado a otro entre ellos y una imagen de 10 esqueletos en su teléfono. Le dijo a un hombre que se tumbara junto a otro. “¿Cómo quieres?”, replicó el hombre, “¿Como un 69?”. Risas. Calvo ignoró la broma. “Que aprieten un poquito más”.

Minutos después, Almodóvar apareció para examinar los arreglos, mientras un asistente le sostenía un paraguas negro sobre la cabeza para protegerlo del sol. Observando a Calvo acomodar a los extras en el foso, Smit parecía pensativa y triste. “Al final ha sido muy emocional, especialmente estos últimos días”, dijo. “Estás allí como un flan. Fue un viaje tan largo y tan intenso”. Las emociones estaban especialmente al tope ese día porque algunos miembros del equipo de

filmación tenían familiares desaparecidos. El propio bisabuelo de Cruz fue llevado y asesinado, aunque su abuela solo habló de eso al final de su vida, porque el tema de las redadas fuera del campo de batalla y las limpiezas políticas era tabú durante la dictadura de Franco.

‘Esto es una deuda que tiene la sociedad española, y hasta que no se pague esta deuda, hasta que no se honre a esos muertos, la guerra española sigue ahí’.

“Detrás de las líneas durante la Guerra Civil española”, explica el historiador Paul Preston en su libro de referencia, *El holocausto español*, “cerca de 200.000 hombres y mujeres fueron asesinados extrajudicialmente o ejecutados tras un endeble proceso legal”. Aunque estos asesinatos fueron cometidos tanto por los nacionalistas (que desencadenaron la guerra con un golpe militar fallido) como por los republicanos (que defendieron al gobierno español elegido democráticamente), fueron planificados e implementados primero por los nacionalistas, que cometieron muchos más, creyendo que necesitaban aterrorizar a las clases trabajadoras urbanas y al campesinado para “purificar” el país y erradicar cualquier posible resistencia. De hecho, incluso después de que Franco y los nacionalistas ganaran la guerra — con la ayuda de los aliados fascistas Benito Mussolini y Adolf Hitler— continuaron las redadas y las farsas judiciales contra sus oponentes. Muchas víctimas fueron ejecutadas tras “juicios” que duraban unos minutos. A menudo, los cadáveres se ocultaban en fosas comunes.

Mientras el camarógrafo Joaquín Manchado se preparaba para filmar a los actores en la fosa, el largo brazo de una grúa Scorpio de 45 pies se precipitó sobre la escena. Un monitor se encontraba a cierta distancia, cerca de la hierba alta y las amapolas. Almodóvar se sentó en una caja de madera para dirigir la toma. Una y otra vez, la cámara se sumergía sobre la tumba. Por fin, Almodóvar consiguió una toma que le gustó. Pero un miembro del equipo creyó ver algo en el monitor, una brillante línea de oro. Calvo examinó la fosa: los extras habían permanecido tan quietos durante tanto tiempo que una araña había empezado a tejer una tela sobre sus cuerpos. Uno de sus delicados hilos había captado la luz.

“Vaya”, dijo Almodóvar. “Pues vamos a hacer una más”.

En 2007, cuando España estaba dirigida por el presidente socialista José Luis Rodríguez Zapatero, se aprobó una ley que establecía algunas subvenciones gubernamentales para las exhumaciones de fosas comunes iniciadas por voluntarios. Sin embargo, el Estado no asumió la responsabilidad de exhumar las fosas, tal y como estipula el derecho internacional. Un año después, el juez de instrucción español Baltasar Garzón intentó obligar a un ajuste de cuentas con la historia de España al abrir una investigación sobre los crímenes contra la humanidad cometidos por el régimen de Franco, tanto durante como después de la Guerra Civil. Sin embargo, Garzón fue bloqueado por los fiscales que objetaron que su investigación violaba una ley de amnistía que España aprobó en 1977, dos años después de la muerte de Franco.

Fue por ese entonces que Almodóvar concibió *Madres paralelas*. “Me sentía de algún modo moralmente obligado a tratarlo en alguna de mis películas”, dijo. “Por mera empatía con los familiares de las víctimas, y porque también creo que este asunto ya terminaría de una vez por todas con la guerra española. Porque esto es una deuda que tiene la sociedad española, y hasta que no se pague esta deuda, hasta que no se honre a esos muertos la guerra española sigue ahí”.

Me sorprendió que tocara el tema. En los años ochenta y noventa, Almodóvar era más conocido por su uso subversivo de la comedia. Tomaba personajes normalmente retratados con marcados estereotipos —prostitutas, gays, adictos, amas de casa, mujeres trans— y hacía que los espectadores se preocuparan por su felicidad. En Italia, le divertía ver que sus películas se anunciaban con el lema “El escándalo continúa”, porque nunca trató deliberadamente de escandalizar a nadie. “Yo no estaba pensando en romper nada, sino en expresarme con naturalidad”, explicó. “Cuando yo utilizo elementos del colectivo LGBTQ+, no muestro el problema de ser homosexual o transexual. No, no, no existe el problema. Ese personaje es. O sea, existe en la vida y existe en la historia”. *La ley del deseo* (1987), por ejemplo, incluye tiernas escenas de una unidad familiar compuesta por un cineasta gay, su hermana trans y un niño abandonado por la exnovia de la hermana, en una época en la que las parejas homosexuales en España no podían adoptar niños legalmente.

“Es como un mundo idealizado”, le dije.

Inclinó la cabeza y me corrigió: “Normalizado, digamos”.

Almodóvar ignoró la dictadura de Franco de forma similar. Durante los años ochenta, declaró con orgullo, sus películas no contenían “ni la sombra de la memoria de Franco”. “Yo trato a Franco como si no hubiera existido”, me dijo, “porque esa era mi venganza en ese momento como joven ciudadano español”. Este rechazo del pasado era típico del arte producido en Madrid durante la década posterior a la muerte de Franco, cuando toda una generación de jóvenes españoles probó la libertad por primera vez. La experiencia produjo una especie de delirio social similar al de los locos años 20 en Estados Unidos, pero con drogas, sexo y punk rock en lugar de alcohol, baile y jazz. “Era un movimiento absolutamente hedonista”, me dijo Almodóvar. En Madrid, se conocía como La Movida, y las primeras películas de Almodóvar capturaron el espíritu de la época como ninguna otra.



María Barranco, Rossy de Palma y Banderas en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) Sony Pictures Classics/Photofest

Pero la amnesia de La Movida favoreció inadvertidamente la agenda de los partidarios de Franco. Al igual que otras dictaduras, el régimen franquista se mantuvo en el poder mediante la intimidación, la detención y la tortura de sus adversarios políticos. Mientras gobernó España, el país solo tenía un partido político legal: una unión de monárquicos, fascistas y ultracatólicos conocida como la Falange. Franco planeó que su dictadura fuera seguida por una monarquía; designó al nieto del último rey reinante de España como su sucesor. Pero tras la coronación del rey Juan Carlos, este lideró inesperadamente la transformación de España en una monarquía constitucional con un Parlamento elegido democráticamente. La ley de amnistía de 1977 liberó a los opositores de Franco de la cárcel, pero también perdonó todos los delitos políticos cometidos durante su gobierno. La ley fue un elemento central de lo que se conoció como “el pacto del olvido”, una solución de compromiso que muchos españoles consideraron necesaria para que los falangistas cedieran el control. “Sirvió para que pudiéramos estar en una democracia”, dijo Almodóvar. “Yo soy la demostración de que esa democracia era real. Es decir, yo no hubiera podido hacer ninguna de las películas que he hecho si no hubiera sido en una democracia”.

Posteriormente, el pacto se consideró un modelo para países latinoamericanos, como Chile y Argentina, que también buscaban una transición no violenta para salir de la dictadura. Pero mientras que algunos países latinoamericanos acabaron retirando sus leyes de amnistía para permitir el enjuiciamiento de los crímenes de lesa humanidad, la amnistía de España se ha mantenido. Esto ha creado una extraña distorsión entre muchos jóvenes españoles: pueden sentirse seguros de que dictaduras latinoamericanas como la de Argentina, que duró siete años y desapareció hasta 30.000 personas, fueron peores que la guerra civil y la dictadura de su propio país, que duró 39 años y, según Preston, llevó a la ejecución de unos 200.000 civiles.

“Es una amnesia que ha sido pensada”, dijo Pacheco, que exhumó unas 45 fosas comunes durante los nueve años que trabajó para la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica. “Ya se encargaron los colegios, la educación de España de que nosotros creciéramos con esa falta de información”, dijo. “Crearon ciudadanos ignorantes de su propia historia”.

La propia Smit prestó poca atención a las fosas comunes antes de leer el guion de Almodóvar para *Madres paralelas*. En sus clases de historia vieron muy por encima la Guerra Civil, saltándose sus detalles más sombríos. “Me parece valiente”, dijo, “que se hace responsable de que el resto de las generaciones, como por ejemplo la mía, seamos conscientes de las injusticias que se han cometido”.

Su personaje no opina lo mismo. Cerca del clímax de *Madres paralelas*, Ana acusa a Janis de estar obsesionada con abrir la fosa donde los falangistas enterraron a su bisabuelo. “Hay que mirar el futuro”, la reprende Ana, “lo otro solo sirve para abrir viejas heridas”. Furiosa, Janis se vuelve contra Ana por primera vez, destrozando a la mujer más joven por saber tan poco sobre la verdadera historia de España. Cuando la vi, la escena me dio escalofríos; fue un giro ideológico de 180 grados.

“Es lo opuesto de ‘ni la sombra de la memoria de Franco’”, le señalé a Almodóvar.

“Sí, es lo opuesto”, concordó. Pero negar la memoria de Franco en los años ochenta, aclaró, nunca fue lo mismo que olvidar lo que pasó durante el franquismo.

“Yo pensaba que eso era imposible en España porque todos recordábamos lo que había sido la dictadura”, dijo Almodóvar. “Lo recordamos y entonces eso nos curaba ante el fundamentalismo de una ultraderecha. Pero, para mi sorpresa, esta conciencia no existe dentro de los jóvenes. Y yo creo que no le dan la importancia que tiene la aparición de un partido como Vox en España”. Se refería al partido de extrema derecha español, que en 2019 consiguió por primera vez escaños en el parlamento español: colocando a uno de sus miembros en el Senado y ganando 52 puestos en el Congreso de los Diputados.

Ahora el Parlamento estudia ampliar la ley de 2007 para obligar a que España localice y abra sus fosas comunes. Este nuevo proyecto, la Ley de Memoria Democrática, también condenaría por primera vez el golpe militar de 1936 y la dictadura franquista. Pero los miembros de Vox y del conservador Partido Popular han jurado votar en contra de la legislación, y algunos de sus dirigentes siguen negando que la Guerra Civil fuera causada por el intento de los militares de derrocar un gobierno democrático legítimo.

Este octubre, en la noche de clausura del Festival de Cine de Nueva York, vi a cientos de personas ponerse en pie para aplaudir *Madres paralelas* tras dos proyecciones en el Alice Tully Hall. El público que aplaudió tras la proyección de las nueve de la noche era más joven y ruidoso que el que aplaudió tras la de las seis. “¡Te amamos, Pedro!”, le gritaron algunos en español. “¡Gracias!”, respondió desde el balcón, donde se plantó con un traje de color morado y un suéter de cuello alto rosa para recibir la aclamación. Después subió al escenario con Cruz y Smit para una entrevista en directo. Mientras las actrices languidecían por el desfase horario —eran casi las 6 de la mañana en España— Almodóvar bullía de energía. Para él, el subidón de adrenalina había comenzado la noche anterior, en el avión desde Madrid, y lo acompañó a lo largo de un viernes repleto de apariciones públicas.

Dos días después, cuando me reuní con él en el Hotel Whitby para nuestra última conversación, la exuberancia de Almodóvar se había desinflado. No me sorprendió. En la prensa, Almodóvar suele ser retratado como un extravagante hombre espectáculo. “El escenario no solo es un lugar al que yo no le tengo miedo, sino que me resulta muy excitante”, explicó. El efecto estimulante se acentúa cuando Almodóvar está agotado por viajar constantemente y estrechar la mano de gente nueva, como debe hacer un director para promocionar una película durante la temporada de festivales. Entonces, cuando se encuentra ante el público, se le caen los filtros. “En esos momentos soy capaz de decir en el escenario cosas que nunca he dicho”, dijo. “Estás al final de tu propia resistencia, es una especie de no control de ti mismo. Pero lo que sale es muy auténtico y a la vez muy descarado”.

Pero fuera del escenario, la conversación casual con desconocidos lo agota. Le cuesta, confiesa, lastimar a la gente que le importa. No es bueno para los conflictos ni para decir “no”. Con sus propias emociones, puede ser profundamente reservado. Ese fin de semana en Nueva York, él y Cruz se sentaron para ver un video que la revista española Fotogramas publicó para celebrar su larga trayectoria de colaboración. Incluye imágenes de *Carne trémula* (1997), en las que Cruz aparece con Pilar Bardem, que luego se convertiría en su suegra y que falleció este verano. “Yo no pude evitarlo y me eché a llorar”, me dijo Cruz. “Pues yo no le miré, pero yo desde aquí, desde el rabillo del ojo, sé perfectamente lo que hizo. Él hace que no se da cuenta de que yo estoy llorando”. Sin embargo, se levantó en silencio y salió de la habitación, para que ella pudiera tener un momento a solas. “Él tiene un punto de timidez”, observó Cruz. “Que es de vulnerabilidad que me parece muy bonita y muy importante para seguir creciendo como artista y como ser humano”.

Cruz en *Carne trémula* (1997) Daniel Martinez/Sony Pictures
Classics/Photofest

De hecho, el poder emocional de las películas de Almodóvar, y quizás el secreto de su asombrosa evolución, reside en su capacidad de empatía. Para encontrar su equivalente estadounidense, habría que imaginar que el director de *American Pie* pasó a hacer *American Beauty* y luego una película que toca los aspectos más feos de la Guerra Civil estadounidense. “Abrazó el ridículo para hacer un arma sin precedentes contra el maltrato”, observó la directora argentina Lucrecia Martel en 2019, cuando el festival de cine de Venecia premió a Almodóvar con el León de Oro a la trayectoria. En sus tres últimos largometrajes, le ha bajado el volumen al ridículo. Así es más fácil detectar cómo su retrato empático de los personajes se cruza con un complicado sentido de la justicia.

“Cuando la gente se centra en lo escandaloso”, me dijo en una conversación de Zoom Carla Marcantonio, profesora de estudios cinematográficos y traductora al inglés de Almodóvar durante mucho tiempo, “se pierden lo comprometido que está con estos dilemas éticos que tienen que ver con nuestras relaciones con los demás”. Señaló la película de Almodóvar de 2002, *Hable con ella*, como un ejemplo excelente. Como muchas de las tramas más extrañas de Almodóvar, la historia se inspiró en parte en un reportaje periodístico sobre un hombre que violó un cadáver en una morgue, solo para ver cómo el cuerpo se despertaba. El violador fue a la cárcel, recuerda Almodóvar, pero la familia de la víctima lo visitó allí, agradecida de que su crimen le devolviera la vida a su hija. En la versión de Almodóvar, la violación ocurre más tarde en la película, después de haber generado simpatía por el criminal. Como resultado, la película me dejó con una mezcla de sentimientos: compasión por el hombre, horror por su crimen, asombro al ver a la mujer despertar. En nuestras

conversaciones, Almodóvar se refirió al hombre como un psicópata, pero la película lo presenta sin juzgarlo. “Sus personajes siempre están dotados de un sentido de humanidad”, señaló Marcantonio. “Las únicas figuras que no lo consiguen son los patriarcas de la vieja escuela”.

La necesidad de hacer que los personajes sean simpáticos es una de las razones por las que Almodóvar abandonó *Madres paralelas* durante tanto tiempo. En sus primeros borradores, Ana vivía con un miembro del grupo católico ultraconservador Opus Dei. “Le daba un aire maniqueo a la historia que a mí no me gustaba, porque evidentemente eran los malos”, dijo. Quería que el espectador empatizara con las mujeres que intentan encontrar a los desaparecidos, pero no quería suscitar odio. Su objetivo era hacer una película sobre las fosas comunes “de un modo sereno y humano, o sea, sin que hubiera la menor sensación de revancha, por mi parte al ser una persona de izquierdas”. Confinado, resolvió el problema haciendo que la madre de Ana sea una actriz que elige a su carrera antes que a su hija. Se trataba de un personaje cuyos defectos y dolores comprendía, al igual que empatizaba con las dificultades de Janis para lograr la honestidad en su propia vida, incluso cuando busca la verdad sobre la muerte de su bisabuelo.

En el rodaje de *Madres paralelas*, le pregunté al director de fotografía José Luis Alcaine, que ha trabajado con Almodóvar en varias de sus mejores películas, cómo es que el cineasta está haciendo las mejores películas de su vida a una edad en la que tantos artistas empiezan a declinar. Alcaine, que tiene 82 años y ha rodado casi 200 películas, me sonrió con paciencia. “Podemos estar constantemente renovando, y dar otro salto e ir más allá”, dijo. No es una cuestión de edad, explicó, sino de temperamento, de ser el tipo de persona que sigue empujando, que sigue probando nuevos enfoques.

Es cierto, me dijo Almodóvar, que siempre que termina una película, intenta que la siguiente sea diferente. “Te diría, aunque resulte exagerado, necesito sentir que me va la vida en ello”, explicó. “O sea que no podría vivir si no hago esa película. Entonces me lo pongo muy difícil porque, claro, cada vez, naturalmente, eres menos fértil. Se te ocurren menos historias según pasa el tiempo. Tienes menos ideas. Entonces yo tengo mucho miedo de cuando llegue el momento en que no tenga ninguna nueva idea”.

Pero ese momento sigue estando muy lejos. Justo antes de nuestra entrevista, Pedro y Agustín estaban reunidos por su próximo proyecto. En realidad, estaba trabajando en tres proyectos: un guion del que no estaba dispuesto a hablar, una producción basada en los relatos de Lucía Berlín *Manual para mujeres de la limpieza* (que sería su primer largometraje en inglés) y un cortometraje del viejo Oeste que esperaba rodar en el nuevo año. Incluso durante la gira, Almodóvar estaba escribiendo guiones. “Es como en el amor”, dijo. “Si rompes con alguien, el mejor modo de recuperarte es otro nuevo amor”.

Pero el rodaje es la parte que más le gusta, y donde más feliz lo vi fue durante el último día de rodaje de *Madres paralelas*. Como él y Agustín controlan la producción de sus películas, Pedro es uno de los pocos grandes directores que nunca tiene que rodar sus escenas fuera de orden. Por eso, cuando los extras salieron de la tumba al final de la última toma, el ambiente en el rodaje se volvió inmediatamente triunfal y triste a la vez. Habían terminado de rodar una película en medio de una pandemia. Pero ahora, entre las precauciones contra la covid y las exigencias de sus próximos proyectos, podrían no volver a verse en años. La gente lloró. Se hicieron selfis. Hicieron bromas. Se abrazaron y dejaron de lado la precaución. Por culpa del coronavirus, no habría fiesta de despedida. Lo que tuvieron fue esta cariñosa despedida en medio de unos campos.

Cruz deambulaba de amigo en amigo con los ojos húmedos. Se veía agitada, frágil, agotada. “Me siento ‘como vaca sin cencerro’”, le dijo a Almodóvar, citando una de sus frases cinematográficas más conocidas. Él mismo se veía radiante. Se hizo una selfi tras otra, sin buscar ni rechazar la adoración. “Hay rodajes que son un infierno”, me dijo. “Este ha sido un rodaje bendecido”.

Un momento después, vio a Auria saliendo con su padre. Mientras se acercaba a ellos, su mente se trasladó instintivamente a la experiencia de la niña de la celebración. “Luna no quiere saber de nada”, dijo, mirando a la niña que estaba sentada en el camino de tierra con su mameluco de jean, un vaso de bebé en la mano y una mirada seria. “Se acabó el rodaje y no quiere”. Miró a su padre y le ofreció la mano: “Muchas gracias”.

Rafael Pavarotti es un fotógrafo brasileño que ahora vive en Londres. Atribuye la vibrante paleta de colores de sus fotografías a los paisajes cotidianos de su infancia en la selva amazónica.

Marcela Valdés es escritora de la plantilla de The New York Times Magazine. Se especializa en escribir sobre política y cultura latina y latinoamericana. @valdesmarcela.

Rafael Pavarotti es un fotógrafo brasileño que ahora vive en Londres. Atribuye la vibrante paleta de colores de sus fotografías a los paisajes cotidianos de su infancia en la selva amazónica.