

DANIEL HERRERA CEPERO

ORCID: 0000-0002-6726-1059

California State University, Long Beach

Correo: daniel.herreracepero@csulb.edu

Autores paralelos: los intertextos lorquianos en el cine almodovariano de la memoria

Palabras clave: Federico García Lorca — Pedro Almodóvar — memoria histórica — *Madres paralelas*.

Resumen

En este artículo se analiza la creciente presencia de intertextos lorquianos en las últimas películas de Pedro Almodóvar en el contexto de la ultraderechización de la política y de las instituciones del estado español. Si bien el interés del director manchego por la memoria histórica y por dar visibilidad al problema de los desaparecidos ha sido cada vez más explícito, sus films no contribuyen, paradójicamente, a superar el blanqueamiento, la despolitización y la mercantilización del signifi-cante lorquiano, cuya verdad histórica sigue siendo tema tabú.

“El poeta sabe que el público oirá con alegría y sencillez expresiones y vocablos que nacen de la tierra y que servirán de limpieza en una época en que maldades, errores y sentimientos turbios llegan hasta lo más hondo de los hogares”.

Retablillo de Don Cristóbal, Federico García Lorca

No es una novedad plantear un estudio que llame la atención sobre la presencia de intertextos de la obra de Federico García Lorca en el cine de Pedro Almodóvar. Dejando de lado artículos periodísticos, entrevistas y reseñas en diversas publicaciones de la red, existen al menos nueve trabajos académicos principalmente dedicados a esta relación que han incidido en temas como el concepto de duende en el granadino, que puede verse replicado en la concepción dionisiaca del deseo almodovariano (María G. Hernández, 2004), los paralelismos evidentes entre ciertos espacios como el convento de *Entre tinieblas* y la casa de *La casa de Bernarda Alba* (Paul Julian Smith, 1993), el

protagonismo de la música latinoamericana en ambos autores (Laferl, 2019), el revisionismo de la iconografía más estereotípicamente española, como la tauromaquia (María G. Hernández, 2002) o el papel del teatro y la teatralidad de Lorca en algunos films de Almodóvar (de la Torre Espinosa, 2017 y 2018, y Wheeler, 2018). Para alguien medianamente familiarizado con las obras de estos autores, el simple hecho de evocarlos ya despierta la chispa de un reconocimiento inmediato y sus similitudes son tantas que más vale hacer una lista:

1. Ambos humanizan y representan en toda su complejidad figuras y colectivos tradicionalmente marginados.

2. El teatro lorquiano y el cine de Almodóvar contienen una potente densidad lírica.

3. La música en ambos autores funciona en ocasiones como coro trágico y como herramienta de inmersión lírica en el drama.

4. Ambos autores ofrecen en sus obras contrastes entre campo y ciudad.

5. Ambos recurren, reescriben y profundizan en los aspectos más estereotípicamente españoles (flamenco y toros).

6. Los dos se rodean de muchas y buenas actrices y de más bien pocos actores¹.

7. Paralelismos biográficos: ambos autores son gays y de origen rural, pero habitan predominantemente en grandes ciudades. En ambos tuvo un influjo decisivo su acercamiento a los Estados Unidos.

8. Los dos comparten cierta faceta de proscritos, de hombres cuya vida y obra posicionan ideologías y dividen, hasta cierto punto, a todo un país.

9. Los dos gozan de un prestigio internacional indiscutible.

10. Ambos tienen, por último, cierto compromiso irrenunciable hacia la verdad histórica tradicionalmente silenciada².

Este ensayo enfocará su análisis desde este último punto de vista, ya que, a pesar de una confesa huida hacia adelante en la que Almodóvar se planteó “borrar el franquismo conscientemente de [su] memoria, siente la necesidad de mirar hacia atrás en los años 2000” (2019), un ciclo que comienza con *La mala educación* (2004), que se prolonga de forma destacada en *Volver* (2006), *Dolor y gloria* (2019) y *Madres paralelas* (2021), y en el que es importante incluir la decisión de coproducir el documental sobre la memoria histórica *El silencio de otros*, dirigido por Almudena Carracedo y Robert Bahar, y que fue estrenado en 2018.

Se entenderá “verdad histórica” en un sentido amplio y evidente. Puede parecer inconcebible en un régimen que se dice democrático, pero durante las X y XI Legislaturas (2011–2016), el Presidente Mariano Rajoy negó la existencia de fosas comunes en la península e interrumpió los tímidos avan-

¹ En una entrevista de 1985 en el programa *Autorretrato*, de Pablo Lizcano en Televisión Española, Almodóvar afirma que en España hay mejores y más abundantes actrices que actores: “Lorca lo sabía muy bien hace 50 años” (Almodóvar, 1985: 29:58–30:00).

² En “Hacia una España verdadera: calidades estéticas y raciales de lo blanco en la obra de Federico García Lorca”, reviso el compromiso de Lorca con esa verdad.

ces en la materia emprendidos por el presidente Zapatero en las legislaturas anteriores no solo anulando la partida presupuestaria para poner en marcha políticas de recuperación de la memoria histórica, sino, además, jactándose de ello³. En este sentido, “verdad histórica” podrá entenderse como un mero reconocimiento de los hechos acaecidos en el pasado⁴.

Como estudioso de la vida y la obra de Lorca, siempre me habían llamado la atención las alusiones al poeta andaluz en las películas de Almodóvar. En *Todo sobre mi madre* (1999) aparece, como es sabido, un monólogo de la actriz Huma Rojo (interpretada por Marisa Paredes) perteneciente a la obra *Haciendo Lorca*, de Lluís Pascual, en la que se mezclan partes de las obras *Yerma* y *Bodas de sangre*. Hay otra alusión en *La mala educación* (2004), donde el personaje de Juan (Gael García Bernal) se presenta en la oficina de su supuesto amigo director de cine mostrando entre su dossier unas fotografías de su representación del *Retablillo de Don Cristóbal*. Asimismo, películas como *Entre tinieblas* (1983) o *Volver* (2006) han sido comparadas con *La casa de Bernarda Alba* por críticos como Paul Julian Smith y María G. Hernández, y un vistazo más detallado a los guiones del director desvelan referencias a Lorca, como en el de *La piel que habito* (2011), donde se dice que el monólogo de Marilia “evoca ecos lorquianos” (2012: 84); y, más adelante, se habla de este personaje que interpreta Marisa Paredes como una “madre sin escrúpulos [...] y, al estilo lorquiano, una madre trágica” (2012: 201). El mismo director ha citado a Lorca y el “ambiente lorquiano” en varias entrevistas para referirse a la atmósfera represiva que afectaba sobre todo a las mujeres en su infancia rural (2000). Pero lo que a un lorquista pudo llamar más la atención fue que, en *Dolor y gloria* (2019), el *alter ego* de Almodóvar adoptase el nombre de Salvador Mallo (en clara referencia andrógino-sincrética a Salvador Dalí y Maruja Mallo), siendo precisamente un personaje de nombre Federico el amor de su vida. Naturalmente, se une a esta intrigante decisión el hecho de que en *Madres paralelas* se hable de forma explícita de la memoria histórica y de que en ella aparezcan alusiones a *Doña Rosita la soltera*.

¿Por qué Almodóvar, de una forma tan clara y tan personal, ha acudido a las referencias a Lorca en los últimos años? Tiene sentido que sea preci-

³ Así lo afirmaba en una entrevista de noviembre de 2015 rescatada por el programa *El Intermedio* de la cadena de televisión *La Sexta*. El entrevistador le pregunta “¿Por qué no derogó la ley de memoria histórica?”, a lo que el entonces Presidente responde: “Bueno, bueno, la ley de memoria histórica la asignación presupuestaria en los cuatro presupuestos que ha hecho este Gobierno, bueno, los cinco, ha sido cero. La media es cero. Fue cero todos los años. ¡Cero! Ni aquí ese tema en general aquí tampoco una gran polémica [sic]” (Rajoy, 2015: 0:16–0:40).

⁴ El actual Gobierno, presidido por Pedro Sánchez, aprobó la nueva Ley de Memoria Democrática, en cuyo preámbulo se lee que “La ciudadanía tiene actualmente el derecho inalienable al conocimiento de la verdad histórica sobre el proceso de violencia y terror impuesto por el régimen franquista, así como sobre los valores y los actos de resistencia democrática que llevaron a cabo quienes cayeron víctimas de su represión” (España, 2022: 142368). Es un avance importante que no incluye, sin embargo, la derogación de la Ley de Amnistía de 1977, pieza clave que impide la justicia para las víctimas.

samente cuando ese pasado fantasmal se nos aparece de nuevo con el auge de fuerzas políticas y de instituciones que no ocultan su opinión favorable al franquismo, que el director manchego decida, de forma más explícita que nunca, no solo acercarse al tema de la verdad histórica, sino promover esa indagación, como lo demuestra su compromiso con la coproducción del documental de Carracedo y Bahar *El silencio de otros*, que pone sobre la mesa, por primera vez de forma cristalinamente clara, el papel que la Ley de Amnistía de 1977 tiene en el silenciamiento y la condonación de todos los crímenes cometidos durante la Guerra Civil y la dictadura franquista. Tendría sentido que fuera ahora, en un clima muy favorable a los crímenes homóforos, como demuestran no solo los asesinatos de miembros de la comunidad LGTBIQ+, sino eventos tan significativos como la manifestación autorizada por la delegación del Gobierno de grupos de neonazis por el barrio madrileño de Chueca⁵, que el director vuelva a poner de nuevo el acento, de forma además más personal y profusa, en la figura de Federico García Lorca, que fue víctima de ese mismo odio⁶.

En *Madres paralelas* (2021) Almodóvar trata el tema de la memoria histórica por primera vez de forma explícita. En este film aparece uno de los intertextos lorquianos más patentes y, sin embargo, más intrigantes, ya que, aunque sería de esperar que la figura del poeta granadino sirviera como símbolo de los desaparecidos y de la vergüenza histórica, Almodóvar elude dicha significación de una manera difícil de interpretar.

Conviene recordar que Federico García Lorca es, en este contexto, un indiciador, un lugar de memoria. El poeta granadino tiene, en principio, la capacidad de evocar simbólicamente toda una corriente subterránea de sentido y de verdad histórica. Y digo “en principio” y digo “corriente subterránea” porque es necesario decir cuando se habla de verdad histórica que, en lo concerniente a Lorca, esa memoria ha sido apropiada y manipulada a lo largo de décadas por el franquismo primero (cuya versión oficial era que la muerte del poeta había sido un accidente de guerra), y por el régimen del 78 después que, siguiendo el espíritu reconciliador de los pactos de la Moncloa, promovió el silencio y el olvido histórico. María M. Delgado ha estudiado en su artículo “Memory, Silence, and Democracy in Spain: Federico García Lorca, the Spanish Civil

⁵ La manifestación tuvo lugar el 18 de septiembre de 2021. Ese año, el último del que se tienen datos, se registraron 610 delitos de odio en España, casi el doble de los 339 registrados en 2017, que marcaban un mínimo justo antes de la irrupción de VOX en las instituciones y en los medios de comunicación. Datos del Ministerio del Interior extraídos de *El País* (López Fonseca, 2021). Entre esos delitos de odio, las agresiones LGTBfóbicas denunciadas son las terceras más numerosas después de los relacionados con el racismo/xenofobia y la ideología, y pasaron de 169 en 2016 —antes de la irrupción de VOX— a 278 tres años más tarde (datos del Ministerio de Interior citados por Pérez Masdeu, 2021).

⁶ El informe policial fechado el 9 de julio de 1965 y sacado a la luz por la *Cadena SER* en 2015 es inequívoco a la hora de criminalizar las “prácticas de homosexualismo”, además de sus vínculos con el socialismo y la masonería como motivos que justificaron el asesinato. Este fue solo el último delito de odio del que fue víctima el poeta andaluz (Torres, 2015).

War, and the Law of Historical Memory” el proceso despolitizador de la figura de Lorca durante y después de la dictadura. El arrollador éxito que continuó cosechando el granadino después de su muerte a nivel internacional obligó al régimen dictatorial a encajar la obra lorquiana dentro de unos parámetros aceptables y compatibles con los principios del movimiento. Delgado pone como ejemplo la publicación de las *Obras completas* de Aguilar en 1953, una edición (nos recuerda la autora) censurada, exorbitantemente cara, incompleta y que promovía “a highly reductive and emphatically depoliticized understanding of the author’s corpus” (Delgado, 2015: 181–182). Un vistazo a la hemeroteca de los diarios españoles de los años 40 y 50 confirman esa tendencia a la despolitización. Los artículos que empiezan a aludir tímidamente la figura de Lorca, como es de suponer, jamás mencionan las circunstancias de su muerte y casi siempre lo vinculan a una visión estereotipada y costumbrista de Andalucía, conformada por el “gitanismo” del poeta⁷, el tema de la tauromaquia⁸, su misión, junto a Falla, de recuperación de la tradición del canto primitivo andaluz, e, incluso, su práctica de la “poesía eucarística”⁹. Delgado afirma que, en 2015, ya con una ley de memoria histórica aprobada en el parlamento y después de los primeros intentos de recuperación de los restos mortales del poeta, su figura “still functions as a potent site of struggle in contemporary Spain” (Delgado, 2015: 194). El vicio del falseamiento histórico y del blanqueamiento sistemático hace que la obra de Lorca haya sido celebrada desde las instituciones a condición de ser despolitizada y mercantilizada. Mientras tanto, su asesinato no se investiga como debiera y su cuerpo, como el de miles de víctimas, sigue enterrado en un lugar ignoto para vergüenza de un país que todavía no conoce la enorme sorpresa y decepción que provoca el conocimiento de estos hechos en cualquier país extranjero. Por ello, llama la atención que, en el contexto de una producción almodovariana que indaga de forma evidente en la verdad del pasado, no se aproveche la oportunidad para restablecer la figura de Lorca en sus términos más justos.

En el último cine del director manchego, el tema de la verdad es esencial, ya que configura, en efecto, una estructura interna que funciona a nivel simbólico. Casi siempre hay en estos films una verdad traumática que aparece oculta y que logra salir a la luz a pesar de los obstáculos que se le presentan. Esto afecta a un doble plano: uno superficial (el de los personajes) y otro que

⁷ Por poner solo un ejemplo, en 1958 J. Ortiz de Pinedo firma en *ABC* “García Lorca y el gitanismo”, artículo en el que se circunscribe, como en tantos otros, al poeta en un marco exclusivamente andaluz, siguiendo la tendencia generalizada de ignorar sus obras más universales y comprometidas, como *Poeta en Nueva York*. Dice esto de su poesía: “Las creaciones de García Lorca, dentro y fuera del romancero gitano, encaman toda la entraña andaluza” (1958: 23).

⁸ José Vega es autor de una nota titulada “García Lorca y Sánchez Mejías”, en la que se celebran a la par las figuras de poeta y torero (1955: 35).

⁹ Gerardo Diego escribe en *ABC* el 25 de mayo de 1952: “Desde el bendito franciscano fray Ambrosio de Montesino hasta Federico García Lorca o Miguel Hernández, por citar sólo poetas contemporáneos, que pertenecen a la historia, la poesía eucarística española ha llevado su doble vía lírica y dramática con pareja emoción y lealtad” (1952: 15).

llamaré nacional-imaginario, del que el primer plano es alegoría. En otras palabras, puede decirse que en estas películas existe un evidente paralelismo entre las narrativas personales de los personajes almodovarianos, por un lado, y la historia del estado español, por otro lado. Se entenderá mejor aludiendo directamente a algunos films¹⁰.

En *La mala educación*, Juan, el personaje interpretado por Gael García Bernal, oculta al director de cine Enrique Goded (Fele Martínez), que en realidad no es Ignacio, su compañero de la infancia en el colegio, sino su hermano Juan, que también es su asesino. La verdad termina imponiéndose a través del cine, máquina que se expone en este film como instrumento de anagnórisis. Esta película es una de las más autobiográficas del autor. Su intención retrospectiva tiene el objetivo de denunciar un caso de vergonzosa actualidad: los abusos y violaciones a menores por parte de representantes de la Iglesia, algo que Almodóvar describe como “el episodio más oscuro” de su pasado y que sin duda es, junto con los robos de bebés y las torturas, el episodio más oscuro de la historia pasada y reciente del estado español, un pasado sórdido que se ha querido ocultar y olvidar pero al que el director dio luz de forma pionera (*Pedro Almodóvar on Finding His Inspiration*, 2019).

En *Volver* también se hace patente el modo en que el desvelamiento de una verdad traumática es condición de posibilidad para que los personajes puedan rehacer su vida y seguir adelante. En el fondo este film trata de un crimen (la violación de Raimunda a manos de su padre) cuya realidad, tan incómoda, nadie se atreve a destapar. El regreso de la madre que se pensaba muerta despierta la memoria y por lo tanto la verdad del pasado, que es finalmente revelado cerrando así el círculo de violencia gracias al asesinato del marido de Raimunda a manos, simbólicamente, de su hija, que es la representante de la generación más joven. De este modo, *Volver* supone, en el plano nacional-imaginario, una propuesta de recuperación de la verdad histórica, con su justicia y su reparación.

Después de *Volver*, el interés de Almodóvar por la memoria histórica va camino de materializarse de forma más explícita. No solo coproduce *El silencio de otros*; en *Los abrazos rotos*, de 2009, aparece un cartel de *Madres paralelas*, film que rondaba la cabeza del director manchego ya en esos años. En *Dolor y gloria*, como ya se apuntó, el cineasta le pone “Federico” al gran amor de su *alter ego*, haciendo que la cinta, como comentan García Catalán y Rodríguez Serrano (2021: 107), funcione “como la reescritura en el presente de las tensiones traumáticas de una España constantemente confrontada con su pasado franquista”. Finalmente, rueda *Madres paralelas*, película en la que ese comentario nacional-imaginario del que se ha hablado en las películas anteriores es desenterrado de modo que queda a la vista del espectador. Uno

¹⁰ En *Madres paralelas* este paralelismo (valga la redundancia) es explícito y evidente, pero, en mi opinión, Almodóvar ha estado haciendo esto desde que, tal como él ha explicado en numerosas entrevistas, decidió en 2004 echar la vista atrás. *La mala educación* y *Volver* son los ejemplos que él mismo menciona en una charla de 2019 (Almodóvar, 2019).

de los aspectos que más se han criticado de esta película es una supuesta falta de cohesión entre la historia particular que involucra a los personajes de Janis (Penélope Cruz) y Ana (Milena Smit), y la historia más pública de la búsqueda de los restos mortales del abuelo de Janis en una fosa común que se halla, significativamente, en un pueblo de Granada. Acaso en un país muy acostumbrado a afrontar su pasado traumático solo de forma simbólico-alegórica, lo que ha provocado incomodidad haya sido precisamente el carácter explícito en que esta película pone a la vista de todo el mundo sus vergüenzas más inconfesables. Esta es, desde luego, la opinión del propio cineasta, que en muchas de las entrevistas de promoción se expresaba en estos términos: “Presentía que habría una frialdad respecto a la película por parte de la mitad del país, y la atribuyo al tema del que trato: la memoria histórica. España siempre ha sido un país dividido y lo sigue siendo. A toda una parte de la derecha, la película no le hace ninguna gracia” (Vicente, 2021).

En la película se lleva al personaje más comprometido con la verdad histórica, Janis, a poner a prueba sus convicciones morales. La misma persona que, por un lado, invierte sus esfuerzos en desenterrar la memoria de su abuelo, se ve sorprendida, por otro lado, en un enredo que involucra, precisamente, la ocultación de una verdad dolorosa. Su bebé es intercambiado por error por el de Ana, otra madre soltera y más joven a la que conoce en el hospital. El bebé que cuida Ana, pero que biológicamente es el de Janis, muere de forma súbita casi al mismo tiempo que Janis descubre el intercambio accidental por medio de una prueba de ADN. Janis, obviamente apegada ya al bebé de Ana, le oculta a esta la verdad en un principio y esto le atormenta. La única solución, y ella lo sabe, pasa por el develamiento de este secreto. La confesión de Janis es dura, pero hace que la tensión se vaya acomodando hasta el final, donde otra prueba de ADN servirá para que le sean devueltos a la familia de Janis los restos de su abuelo.

En *Madres paralelas* el asunto referente a la memoria histórica es presentado, como se ha visto, sin ambages. La cinta expone claramente la necesidad real de que el país se enfrente de una vez por todas a su verdad, por muy dolorosa y vergonzosa que sea. Es precisamente por esto que llama la atención la ambigüedad con que se presenta la referencia a Lorca. La madre de Ana, Teresa (interpretada por Aitana Sánchez Gijón), es una actriz de teatro que ha antepuesto su carrera a su maternidad y a su familia. A Teresa le surge la oportunidad de su vida al obtener el papel principal en *Doña Rosita la Soltera*, la obra de Lorca en la que la protagonista espera eternamente la llegada de su prometido. Se nos hace saber, y de aquí la ambigüedad, que Teresa se confiesa “apolítica”. El mismo Almodóvar nos desvela en numerosas entrevistas de promoción que “[e]n España, cuando alguien dice que es apolítico, significa que está de derecha” (Scholz, 2022). Entonces, en una película que trata el tema de la memoria histórica de forma explícita, ¿por qué colocar a un referente tan evidentemente republicano, a la “gran víctima” de la represión fascista, en relación con un personaje conservador?

Un acercamiento a la obra de Lorca elegida por Almodóvar, *Doña Rosita la soltera*, aporta algunas claves. En ella, el personaje de Doña Rosita se caracteriza precisamente por su resignación y su indolencia: enamorada de su primo, aguarda durante años su regreso de Argentina para casarse. El tiempo va pasando inexorable; el primo manda promesas incumplidas en cartas que se van acumulando y Rosita va incrementando un autoengaño cada vez más evidente. Llega un momento en que la esperanza pierde todo sentido y al final de la pieza sabemos que ella sabía que su primo se había casado en Argentina y que se había olvidado de ella, a pesar de lo cual prefirió mantener una esperanza quimérica. En este sentido, Teresa vendría a ser, en la película, un trasunto de esa España abandonada al autoengaño, que prefiere olvidar y vivir ensimismada en la negación de una verdad vergonzante. A través de este personaje, Almodóvar ilustra el modo en que esa España se ha apoderado también del significante lorquiano como estrategia de promoción del silencio y del olvido que en el fondo se cifra en las posturas centristas, apolíticas, o mal llamadas “liberales”: las posturas que aceptan y perdonan el crimen y que no quieren “despertar viejos rencores”. Si bien Janis es valiente y se enfrenta a la verdad histórica y a su verdad personal, Teresa queda destinada a vivir el tormento de no superar sus contradicciones, y una contradicción no menor es que para ella Lorca no sea más que un sinónimo de prestigio y un medio para alcanzar el éxito. La relación de Teresa con Lorca es una relación desapegada, puramente mercantil y, en ese sentido, reproduce la construcción que de la figura del granadino hizo el franquismo, y que todavía perdura.

Cuando en octubre de 2021 Almodóvar fue preguntado en otra entrevista con Begoña Piña para el diario *Público* sobre las alusiones a Lorca en *Madres paralelas*, respondió que “estamos hablando de desaparecidos y el gran desaparecido es Lorca” (Piña, 2021). Sin embargo, es chocante comprobar que Lorca no aparece en la película en calidad de desaparecido. Habría sido muy fácil vincular su figura con el abuelo de Janis —ambos, víctimas del odio—, pero en el film Lorca es desposeído de verdad histórica y su alusión solo sirve para caracterizar a un personaje reaccionario. Es posible que Almodóvar utilice esta potente figura para escapar de la referencia demasiado fácil de un Lorca símbolo del pasado republicano y progresista, pero, si fuera este el caso, estaría contribuyendo, precisamente, a perpetuar el blanqueamiento que se ha hecho no solo de la figura y de la obra lorquianas, sino de la de todos los exiliados y represaliados de la guerra civil y de la dictadura. Es precisamente su pasado republicano y el carácter ideológico de su obra lo más desconocido y es justamente la vergüenza de su sepultura ignota lo que sería necesario poner de relieve¹¹.

¹¹ No sería el único aspecto reprochable de la cinta, que incluye una violación en masa perpetrada por un grupo de inmigrantes racializados, fruto de la cual Ana habría quedado embarazada. Un desatino imperdonable a mi juicio que halla mejor lugar en un argumentario de VOX que en la cinta supuestamente reivindicativa que pretende ser.

Durante el primer centenario del nacimiento de Lorca, en 1998, José María Aznar (del PP, partido del franquismo infiltrado en el régimen del 78) era Presidente del Gobierno. En un acto en la Residencia de Estudiantes, dijo: “España, hoy, se llama Federico. [...] que nadie saque viejas historias porque la poesía no tiene ideología, es belleza y humanidad” (Aznar, 1998: 42). Este tenor es el que habría de predominar a lo largo de los años que llevamos de una democracia que, si se me permite, sería preciso calificar de orwelliana.

Aunque creo que es justo considerar en muchos sentidos a Pedro Almodóvar como un continuador de la labor comenzada por Lorca hace un siglo, todavía queda un largo camino por recorrer. *Madres paralelas* constituye un tímido acercamiento a esas “viejas historias”, que no son otra cosa que torturas, asesinatos, represión, fosas comunes con más de 100.000 desaparecidos, humillación, venganza, destierro, trabajos forzados, robos de bebés, abusos consentidos a menores, listas de autores y de libros prohibidos, idiomas y culturas negadas, naciones sin voz, espionaje a los opositores, guerra sucia, terrorismo de estado, legitimización de partidos, jueces y representantes institucionales de ideas fascistas, y un largo etcétera. La falta de memoria ha provocado que hoy en día se viva en el Estado español el blanqueamiento de una extrema derecha nostálgica que se cree legitimada para usar la bandera como arma arrojadiza dividiendo y enfrentando a una sociedad que consta, según ellos, de “españoles de bien” (los que comulgan con sus ideas) y anti-españoles (los que no comulgan): la misma retórica que en la Guerra Civil impulsó lo que historiadores como Paul Preston (2011) no dudan en calificar de holocausto. Conviene, en este momento, recordar que Lorca fue asesinado porque en su día fue considerado un mal español, y que fue considerado un mal español porque en su poesía, en su teatro y en su vida desafiaba la normatividad heteropatriarcal reservando al marginado el lugar de privilegio. Mujeres, gitanos y negros constituyen el centro de su universo, un universo en el que la búsqueda de la verdad más profunda cobra un carácter poliédrico que afecta no solo a los individuos, sino a la convulsa sociedad del período de entreguerras. Lorca da, acaso sin pretenderlo, con las claves de la interdependencia que hacen que una crítica a la situación de la mujer en su tiempo pusiera en marcha una carambola de denuncias que afectan al capitalismo, al racismo y, de forma visionaria, al equilibrio ecológico del planeta y que también afecta, cómo no, a una España rural encallada en la Edad Media, con sus purezas de sangre, sus luchas intestinas por la preservación de la honra, por el qué dirán y las justicias por su mano.

En cierto modo, Pedro Almodóvar toma el testigo de Lorca reflejando y favoreciendo el impulso emancipador de sus personajes. A pesar de que el granadino fue un adelantado a su tiempo, los personajes que se rebelan contra el orden establecido suelen ser castigados. Así, la pobre Adela, que encarna la rebeldía en *La casa de Bernarda Alba*, termina muriendo y Bernarda impone silencio. Yerma en el fondo quiere más a su honra que a su hijo, porque nunca considera escapar de las redes de la institución matrimonial para conseguirlo.

En *Bodas de sangre*, *Leonardo* y *La Novia* son castigados por atreverse a dar rienda suelta a su pasión. Ninguno de estos personajes femeninos se plantea como individuo, sino en función de su relación con el hombre. Si realizamos la misma operación que se ha propuesto anteriormente con el cine de Almodóvar, podremos concluir que, si los personajes lorquianos admiten un paralelismo con la narrativa nacional-imaginaria, el Estado español parece que se ahoga en el carácter irresoluble de su propia tragedia. Los personajes que se rebelan y que reclaman su verdad profunda, acaban siempre mal, igual que mal acaba la historia del estado español cuando se enfrenta a su verdad histórica.

Referencias bibliográficas

- Almodóvar, Pedro (1985): “Pedro Almodóvar”, entrevistado por Pablo Lizcano en *Autorretrato*, RTVE, 1 de enero de 1985, <<https://www.rtve.es/play/videos/autorretrato/pedro-almodovar/444935/>>.
- Almodóvar, Pedro (2012): *La piel que habito*, Barcelona, Anagrama.
- Almodóvar, Pedro (2019), “Telling Stories”, *Screenwriters’ Lecture Series: Pedro Almodóvar*, Bafta, Curzon Soho London, 30 de noviembre de 2019, <<https://www.youtube.com/watch?v=pr9KFgzS21c>>.
- Aznar, José María (1998): “España, hoy, se llama Federico”, *La vanguardia*, 6 de junio de 1998, p. 42, <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1998/06/06/pagina-42/33808918/pdf.html?searh=espa%C3%B1a%20hoy%20se%20llama%20federico>>.
- Delgado, María M. (2015): “Memory, Silence, and Democracy in Spain: Federico García Lorca, the Spanish Civil War, and the Law of Historical Memory”, *Theater Journal*, 77, pp. 177–196.
- Diego, Gerardo (1952): “Poesía eucarística”, *ABC*, 25 de mayo de 1952, p. 15.
- España, Jefatura del Estado (2022): “Ley 20/2022, de 19 de octubre, de Memoria Democrática”, *BOE*, núm. 252, 20 de octubre de 2022, Sec. I., pp. 142367–142421, <<https://www.boe.es/eli/es/l/2022/10/19/20>>.
- García Catalán, Shaïla y Aarón Rodríguez Serrano (2021): “La pantalla fetiche: deseo y sublimación en Dolor y gloria de Pedro Almodóvar”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 22, 1, pp. 95–110.
- Hernández, María (2002): “El deseo y la tauromaquia en Federico García Lorca y Pedro Almodóvar: género, ideología o fuerza irracional?”, *Romance Review*, 12, pp. 59–67.
- Hernández, María (2003): *Poéticas de la modernidad y posmodernidad española: Federico García Lorca y Pedro Almodóvar*, Tesis doctoral, Boston University.
- Hernández, María (2004): *Estilos decadentes, deseos “femeninos”: Nietzsche, Lorca, Almodóvar*, Madrid, Libertarias.
- Gómez Montano, Alicia, y Manolo Guerra, “La memoria umbilical”, *La Noche Temática* (La 2), RTVE, 2020, <<https://www.youtube.com/watch?v=8BiKFt2-P-E>>.
- Laferl, Christopher F. (2019): “El interés por la música latinoamericana: de Lorca a Almodovar”, *América en España*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 137–172.
- López-Fonseca, Óscar (2021): “Los delitos de odio repuntan hasta alcanzar cifras superiores a las de antes de la pandemia”, *El País*, 28 de julio de 2021, <<https://elpais.com/espana/2021-07-28/los-delitos-de-odio-repuntan-hasta-alcanzar-cifras-superiores-a-las-de-antes-de-la-pandemia.html>>.
- Ortiz de Pinedo, J. (1958): “García Lorca y el gitanismo”, *ABC*, 16 de marzo de 1958, p. 23.
- Pérez Masdeu, Rosa (2021): “Las agresiones por LGTBIfobia marcan el mes del Orgullo en España”, *France 24*, 4 de julio de 2021, <<https://www.france24.com/es/europa/20210704-agresiones-lgtb-samuel-violencia-orgullo-espana>>.

- Piña, Begoña (2021): “Pedro Almodóvar: «Yo soy el mejor ejemplo de que tenemos una democracia real»”, *Público*, 5 de octubre de 2021, <<https://www.publico.es/culturas/estreno-madres-paralelas-pedro-almodovar-mejor-ejemplo-democracia-real.html>>.
- Preston, Paul (2011): *El holocausto español: odio y exterminio en la Guerra Civil y después*, Madrid, Debate.
- Rajoy, Mariano (2015): “El Intermedio comenta las palabras de Rajoy sobre la Memoria Histórica”, *El Intermedio*, La Sexta, 6 de noviembre de 2015, <<https://www.youtube.com/watch?v=s1aqtB19HWU>>.
- Scholz, Pablo O. (2022): “Pedro Almodóvar: «Creo que nadie merece convivir con alguien como yo»”, *Clarín*, 4 de febrero de 2022, <https://www.clarin.com/espectaculos/cine/pedro-almodovar-creo-nadie-merece-convivir-alguien-0_CZwksghTPO.html>.
- Smith, Paul Julian (1993): *García Lorca/Almodóvar: Gender, Nationality and Limits of the Visible*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Torre Espinosa, Mario de la (2017): “Modelos de intermedialidad en la adaptación cinematográfica del teatro homosexual en el cine de Pedro Almodóvar”, *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 13, 1, pp. 117–133.
- Torre Espinosa, Mario de la (2018): “Adaptaciones teatrales en el cine de Pedro Almodóvar: Cocteau, Williams y Lorca”, *Revista de comunicación*, 12, 2, pp. 101–124.
- Torres, Javier (2015): “La versión franquista del asesinato de Federico García Lorca”, *Cadena SER*, 22 de abril de 2015, <https://cadenaser.com/ser/2015/04/22/cultura/1429721554_396463.html>.
- Vega, José (1955): “García Lorca y Sánchez Mejías”, *ABC*, 18 de septiembre de 1955, p. 35.
- Vicente, Álex (2021): “Pedro Almodóvar: «Presentía que mi película no gustaría por hablar de la memoria histórica»”, *El País*, 30 de noviembre de 2021, <<https://elpais.com/cultura/2021-11-30/pedro-almodovar-presentia-que-mi-pelicula-no-gustaria-por-hablar-de-la-memoria-historica.html>>.
- Wheeler, Duncan (2018): “(Dis)locating Spain: Performance Intertextualities in Pedro Almodóvar’s *Todo sobre mi madre*”, *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, 58, 1, pp. 91–117.

Parallel Authors: Lorquian Intertexts in Almodóvar’s Cinema of Memory

Keywords: Federico García Lorca — Pedro Almodóvar — historical memory — *Madres paralelas*.

Abstract

This article analyzes the growing presence of Lorquian intertexts in the last films by Pedro Almodóvar in the context of the rising far-right in Spanish politics and institutions. While Almodóvar’s interest in historical memory and on the visibility of the problem of the *desaparecidos* has become more and more explicit, his films, paradoxically, don’t contribute to the overcoming of the white-washing, the depoliticization and the commodification of the Lorquian signifier, whose historical truth still remains a taboo subject.