

EL TEATRO DE GARCÍA LORCA EN EL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR: *DOÑA ROSITA LA SOLTERA Y MADRES PARALELAS*

FRANCISCO JAVIER AMAYA FLORES

Consejería de Educación y Empleo. Junta de Extremadura

Resumen

Este trabajo analiza la presencia del teatro de Federico García Lorca en *Madres paralelas* de Pedro Almodóvar. La referencia de *Doña Rosita la soltera* en la película permite explorar analogías y continuidades que van más allá de la cita o el homenaje. Como intertexto, no solo se advierte el paralelismo entre la temática de la película y de la obra de teatro, sino que existe una sintonía formal y estética presente en el sistema expresivo, en el tratamiento de lo femenino y en el uso que realiza del espacio, a través de la escenografía, y del tiempo.

Palabras clave: Federico García Lorca, Pedro Almodóvar, intertextualidad, símbolo, Memoria histórica.

THE THEATRE OF GARCÍA LORCA IN THE FILM OF PEDRO ALMODÓVAR: *DOÑA ROSITA THE SPINSTER AND PARALLEL MOTHERS*

Abstract

This work analyzes the presence of Federico García Lorca's drama in Pedro Almodóvar's *Parallel Mothers*. The reference to *Doña Rosita the Spinster* in the film allows us to explore analogies and continuities that go beyond the quote or the tribute. As intertextuality, not only is there a parallelism between the theme of the film and the play, but there is a formal and aesthetic harmony present in the expressive system, in the treatment of the feminine and in the use he makes of space, through scenery, and time.

Keywords: Federico García Lorca, Pedro Almodóvar, intertextuality, symbol, Historical Memory.

1. GARCÍA LORCA EN ALMODÓVAR

Las referencias al teatro de Federico García Lorca en la filmografía de Pedro Almodóvar son constantes desde sus primeras películas. Existe en el cineasta, desde el inicio, una predilección por la puesta en escena, por el actor y la palabra, que concreta en la admiración por dramaturgos como Ibsen, Chéjov, Tennessee Williams, Jean Cocteau o el propio García Lorca, y cuyo origen se encuentra en su paso por el teatro independiente y rupturista que distintas compañías teatrales promovieron en España a partir de los sesenta. Se trataba de un teatro, dispuesto a distanciarse de las fórmulas convencionales de la alta comedia burguesa y a favor de una dramaturgia más visual, que se consolidó en los setenta al generarse un circuito comercial interesado en estas nuevas formas artísticas. Desde sus primeros años en Madrid, Pedro Almodóvar se integró en Los Goliardos, la compañía teatral independiente fundada por Ángel Facio en 1964 y donde conoció a los actores Félix Rotateta y Carmen Maura, ambos presentes en su primera película. Maura, además, aparecerá en todas las que dirigiera en la década de los 80.

Dirigida por el propio Facio, en 1976, Almodóvar formó parte del reparto de una versión expresionista de *La casa de Bernarda Alba*, donde interpretaba una de las vecinas de Bernarda y donde conoció a la actriz Julieta Serrano encarnando a Martirio (Academia de Cine, 2020: 13:32–15:02). Apenas siete años después, Serrano interpretará a la protagonista de la tercera película del cineasta, *Entre tinieblas* (1983): la historia de cinco monjas, que recuerdan a las cinco hermanas de *La casa de Bernarda Alba*, y donde adquiere una especial relevancia, como en la última obra de García Lorca, el espacio: la casa o el convento para dramatizar y subvertir el discurso burgués y donde el deseo femenino se convierte en el protagonista fundamental. Ambas historias se centran en la rivalidad erótica entre mujeres: en el drama lorquiano, las cinco hermanas compiten por un hombre que nunca aparece; en la cinta almodovariana serán las cinco monjas las que compitan «por el afecto de una bonita intrusa que se refugia en el convento» (Smith en Hernández, 2004: 94). El mismo Almodóvar, en 2013, reconocerá la influencia de García Lorca en esta cinta a propósito del coloquio sobre la película en el programa de televisión *Versión española* (2013: 17:30-18:10) y donde identificará al tigre,

que introduce en la historia en clave surrealista, con la fuerza del hombre, con la masculinidad arrolladora y salvaje de Pepe el Romano.

El reconocimiento de dramaturgos como García Lorca o Valle-Inclán en los años ochenta, tras haber sido menospreciados en la dictadura, y la pertenencia de Almodóvar a Los Goliardos, donde practicaba un teatro radicalmente liberado del peso de la tradición al integrar rasgos más propios de formas políticas, en algunas ocasiones, o vanguardistas, en otras, posibilitarán un diálogo con las obras de los autores extranjeros y españoles recuperados, no solo en sus primeros filmes, donde prevalece el trato paródico, sino también a medida que su cine va alcanzando un tono más trágico. En *Todo sobre mi madre*¹ (1999), cita de nuevo a García Lorca cuando el espectador asiste a una recreación de *Haciendo Lorca* de Lluís Pasqual. De este modo, amplía los puntos de vista sobre la maternidad, tema principal de la obra, con un texto construido a partir de la hibridación de pasajes extraídos de *Bodas de sangre* y *Yerma*, que refuerza el sentimiento trágico de la película (Poyatos Sánchez, 2007: 77-80):

Hay gente que piensa que los hijos son cosa de un día. Pero se tarda mucho. Mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de un hijo derramada por el suelo... Una fuente que corre durante un minuto y a nosotras nos ha costado años. Cuando yo descubrí a mi hijo, estaba tumbado en la mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía. Los animales los lamen ¿verdad? A mí no me da asco de mi hijo. Tú no sabes lo que es eso. En una custodia de cristal y topacios pondría yo la tierra empapada por su sangre.

Se evidencia la condición materna de la protagonista, el amor de Manuela al hijo muerto y al infectado a través de esta sangre derramada: si el hijo tumbado en mitad de la calle de *Bodas de sangre* remite a Esteban cuando este, a la salida del teatro, resultó mortalmente herido por el coche que lo atropelló, la alusión a la sangre del hijo que hace la madre del

¹ Antes, en *Átame* (1989), Francisco Rabal interpreta al polémico director de cine que decide volver a ponerse tras las cámaras, para lo que considera su obra póstuma, con el fin de rodar una cinta de terror, *El fantasma de medianoche*, protagonizada por la actriz porno Marina Osorio. Al llamarlo Máximo Espejo, Pedro Almodóvar está incidiendo, desde el nombre, en la visión grotesca y deformada que su personaje tiene de la realidad y, a la vez, apunta al espectador en una dirección, la del teatro de Valle-Inclán en *Luces de bohemia* donde definió, a través de Max Estrella, el esperpento.

texto lorquiano provoca lo propio al nuevo Esteban, por tratarse en este caso de un hijo cuya sangre está infectada por el virus del SIDA.

En la última imagen de *Todo sobre mi madre*, Pedro Almodóvar se sirve de un telón teatral para dedicar la película a todas las actrices, las que se dedican a la interpretación profesionalmente, pero también a todas las mujeres que han de mentir y de improvisar, como en el teatro, en su día a día. Comparte, de esta manera, con García Lorca su obsesión por el mundo femenino puesto que en ambos autores las mujeres detentan una posición preeminente en las historias, aparecen más definidas. Así se refiere el propio Almodóvar (Hernández, 2004: 49) en una entrevista a sus personajes femeninos:

Evidentemente mis películas están pobladas y dominadas, en calidad y cantidad, por personajes femeninos. Son más fuertes, más autónomos, se arriesgan más, son más dueñas de sus destinos, luchan mejor, tienen menos prejuicios, menor pudor. Sufren mejor, también. Y cuando sufren son más divertidas. Se debe a que las mujeres están más dotadas para vivir y manifestar que viven. Todos sentimos igual, pero a la hora de hacer cine me gusta más cómo manifiesta la mujer la soledad, los celos, porque es más activa. Tampoco quiero ofender a ningún actor español, tal vez es una cuestión cultural, pero como sabéis García Lorca lo dijo hace muchos años: España es un país de actrices.

Todo sobre mi madre, finalmente, también recupera el teatro independiente de los años 70, en el que se formó Almodóvar, cuando Manuela, al inicio de la película, muestra una fotografía a su hijo Esteban de sí misma como actriz de un grupo de teatro aficionado en la misma década («Hacíamos un espectáculo sobre textos de Boris Vian. *Cabaret para intelectuales*»). Y de forma más destacada aparece en *La mala educación* (2004) cuando el personaje de Ignacio/ Juan relata a Enrique Goded su experiencia como actor dentro del teatro independiente donde representa obras como *El retablillo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca, y *El diario de Adán y Eva*, de Mark Twain (Torre-Espinosa, 2020: 205-206).

Como puede comprobarse, las citas al teatro de Federico García Lorca no han dejado de sucederse, no solo durante toda la filmografía del autor, sino en declaraciones y entrevistas realizadas durante los últimos cuarenta años. Lo señala Sánchez Noriega (2017: 248), «las películas de

Almodóvar entran en diálogo con el universo de la cultura y la creación artística como referencia imprescindible para comprender la realidad». Y en el caso de las obras de Lorca, el diálogo, esto es, las referencias intertextuales, además de que contienen una verdad subyacente donde los personajes encuentran en la ficción datos para explicar su vida –para comprenderse mejor a sí mismos y al mundo que les rodea– permiten al cineasta configurar una estética propia. Como se verá, Almodóvar integra elementos del universo lorquiano como el uso de los símbolos, dando lugar a un singular sistema expresivo, el desplazamiento de todo lo masculino, para que el centro lo ocupen el testimonio y la memoria de las mujeres solas, o una visión compartida del espacio escénico y del tiempo.

Tomaremos como ejemplo la última de las cintas del autor, *Madres paralelas* (2021), donde este integra *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (1935) como intertexto. Analizaremos la función que cumple en la historia, partiendo del concepto *intertextualidad literaria* del profesor Pérez Bowie², para determinar qué rasgos del teatro lorquiano encuentran continuidad y definen la estética almodovariana, tomando como referencia las tesis expuestas, sobre el teatro de Federico García Lorca, de Lázaro Carreter (1984) y Fernández Cifuentes (1986).

² Pérez Bowie (2008: 154-156), al referirse a la intertextualidad literaria, incluye las referencias y las citas desde distintas perspectivas que pueden verse en el cineasta manchego y que se distinguen por: a) La extensión, donde diferencia entre cita mayor, por el modo en que contribuye a reforzar la temática de la película; y cita menor, a modo de guiño al espectador, que puede aparecer en la frase pronunciada por un personaje, en la portada de un libro que se muestra, en forma de fragmento citado por escrito en los títulos de créditos, en alguna dedicatoria o en un cartel anunciando una representación teatral. b) La frecuencia o incidencia en una misma temática a través de los intertextos incorporados. c) La función: pudiendo tratarse de un homenaje mediante el que se manifiestan la admiración hacia el autor citado o la sintonía formal que Almodóvar muestra con este, o funcionar como duplicación o paralelismo entre la temática de la película y el fragmento incorporado en ella. Se trata, en este último caso, de una estructura en *mise en abyme* en cuanto que el personaje ve duplicada su historia en la del protagonista de, por ejemplo, la obra de teatro a la que asiste como espectador, que lee o que, incluso, interpreta. Un juego de espejos que todo lo convierte en espectáculo y con el que subraya su pacto con la ficción al distanciarse de toda transparencia narrativa.

2. DOÑA ROSITA LA SOLTERA EN *MADRES PARALELAS*

Madres paralelas es una historia sobre la maternidad en solitario de dos mujeres, Ana y Janis, que coinciden en la habitación del hospital donde ambas darán a luz y entre las que se generará un vínculo que las unirá en una relación cada vez más compleja e intensa. Como el propio Pedro Almodóvar (2021a: 202-203) explica, Ana representa la madre casual, que se enfrenta a la maternidad, con diecisiete años, traumatizada; mientras que Janis es la madre vocacional que ha decidido liberar al hombre que la ha dejado embarazada de toda responsabilidad siguiendo los pasos de su madre y de su abuela. Vuelve a ser este un drama de mujeres, centrado en dos madres solteras, que amplía las lecturas sobre la maternidad al incluir el personaje de Teresa, la madre biológica de Ana, carente de instinto maternal.

Teresa se casó para huir de sus padres, pero nunca tuvo vocación de esposa ni de madre, solo quería hacer teatro –como ya hiciera en la universidad–, ser actriz, lo que la llevó a sufrir una «una humillación horrosa» al divorciarse por el tribunal de La Rota, asumiendo que la patria potestad de Ana sería para su padre (Almodóvar, 2021a: 124). Justo después de asistir al parto de Ana, tiene la oportunidad de convertirse en la actriz principal de una obra de teatro y regresa al hospital «todavía con la adrenalina de la prueba que acaba de hacer para interpretar a *Doña Rosita la soltera*, de Lorca. Llega entusiasmada y con la respiración entrecortada por las prisas» (Almodóvar, 2021a: 35). A pesar de que estaba destinada a interpretar a una de las Manolas, el director accedió a su petición y decidió realizarle una prueba para doña Rosita, la escena que veremos posteriormente en el filme y con la que consigue el papel por, como ella misma expresa, «conectar enseguida con esa cosa marchita y frustrada del personaje» (Almodóvar, 2021a: 35).

La referencia a la obra de Lorca funciona, en este caso, como un juego de espejos, donde Teresa ve duplicada su historia en la de Rosita. Se trata de un intertexto que Almodóvar introduce, haciendo uso de una estructura en *mise en abyme*, donde el personaje encuentra un modelo explicativo de actitudes, sentimientos y experiencias. Tan marchita y frustrada como Rosita se encuentra Teresa, que ha tenido que esperar cuarenta y siete años para que le ofrecieran una oportunidad como la que se le presenta; que huyó de sus padres, de su esposo y de la maternidad con las

mismas ganas con las que huiría doña Rosita cada vez que le gritan ‘solterona’: «Y yo lo oigo y no puedo gritar, sino “vamos adelante”, con la boca llena de veneno y con unas ganas enormes de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón» (Almodóvar, 2021a: 40-41). Volverá a huir de nuevo, emprenderá una gira por provincias a pesar de que su hija menor de edad ha sido madre tras una violación múltiple, incluso cuando fallezca de muerte súbita la pequeña Anita unos meses después. Porque, para Almodóvar, Teresa es la actriz frustrada y triste a la que identifica con el personaje de Lorca en su soledad, en su cansancio, en su frustración.

Pero además de la referencia explícita a García Lorca en *Madres paralelas*, la presencia de *Doña Rosita la soltera* en la película va mucho más allá de la identificación señalada. De hecho, Almodóvar se apropia de la última acotación con la que se cierra el drama lorquiano para crear una de las imágenes más simbólicas y evocadoras de las cinta: mientras que en la obra de teatro (García Lorca, 2006: 551) «De pronto se abre un balcón de fondo y las blancas cortinas oscilan con el viento», en la escena siete del guion (Almodóvar, 2021a: 21), «Un visillo blanco emerge de la ventana mecido por el viento, adopta distintas formas en continuo movimiento, una caracola, la vela de un barco, etc. [...] ondea multiforme en el exterior, como si bailara». Asistimos a una imagen muy similar en la que el viento es clave: en *Doña Rosita* para simbolizar la muerte en vida de la mujer frustrada sexualmente, marchita y deshojada cuando cae la noche –en el lenguaje de las flores– por el paso del tiempo; y en *Madres paralelas*, con una doble significación lorquiana: como señala Arango (1998: 138-140), el viento en García Lorca es, a la vez, símbolo de erotismo y muerte, elemento que adquiere todo el sentido en la historia al irrumpir cuando Janis y Arturo hacen el amor en la habitación de un hotel, meciéndose como los visillos que ondean en el exterior. Pero, además, la hija de ambos morirá al poco tiempo de nacer, como había anticipado el viento en aquella primera relación sexual entre los dos personajes.

La escena, incluso, permite unir a las dos mujeres protagonistas en su soledad: Rosita definitivamente, sola y vieja, asume que nunca se casará con el primo y Janis, al quedar embarazada de Arturo, liberándolo de toda responsabilidad y aceptando que será madre soltera. El espectador, por tanto, no solo encuentra este sentimiento de doña Rosita en Teresa,

sino también en el resto de las mujeres de la película: en Ana y en Janis, que afrontan sin hombres la maternidad, y hasta en Elena, la amiga de Janis, también soltera, cincuentona.

Tanto García Lorca como Almodóvar confieren en sus historias un papel preeminente a mujeres que, en multitud de ocasiones, aun en las que resultan más convencionalmente femeninas, se definen por alguna carencia que el código convencional declararía fundamental (Fernández Cifuentes, 1986: 206): Rosita y Janis carecen de padres y de marido, Teresa huyó tanto de unos como del otro y Ana, a pesar de tenerlos, se siente huérfana y no conoce al padre de su hija. Ambos conceden a lo femenino una alteración del paradigma, que implica una perturbación cada vez más intensa porque «incluye en una sola entidad la norma y su transgresión; el orden y el código, y su contrapartida» (Fernández Cifuentes, 1986: 151). Con todo, y a pesar de que en varios de los personajes el desvío determina sus acciones y su carácter –mientras en Teresa todo es rígido y frío, en Janis es cálido y cercano–, existe en ellas un principio de liberación tras la desaparición o la muerte de los hombres: para Janis, por ejemplo, es más fácil asumir la maternidad sin el padre de su hija, tanto como para Ana no volver a vivir con su padre; y en el caso de *Doña Rosita la soltera*, el ama, seis años después de la muerte del tío, casi exige a su señora que se dé la oportunidad de disfrutar el tiempo de vida que le queda sin su marido: «Hace ya seis años que murió y no quiero que esté usted como el primer día. ¡Bastante lo hemos llorado! ¡A pisar firme, señora! ¡Salga el sol por las esquinas! ¡Que nos espere muchos años todavía cortando rosas!» (García Lorca, 2006: 537). Incluso, la tía, que encarnaría el modelo de mujer convencional, llega a reconocer aliviada el sufrimiento que están obligadas a callar las mujeres de su tiempo: «Ese es el defecto de las mujeres decentes de estas tierras. ¡No hablar! ¡No hablamos y tenemos que hablar!» (García Lorca, 2006: 546). Por eso, por la injusticia que padecen las mujeres, el ama se rebela ante la que sufre doña Rosita (García Lorca, 2006: 539):

Yo no tengo genio para aguantar estas cosas sin que el corazón me corra por todo el pecho como si fuera un perro perseguido. Cuando yo enterré a mi marido lo sentí mucho, pero tenía en el fondo una gran alegría..., alegría no..., golpetazos de ver que la enterrada no era yo. Cuando enterré a mi niña... ¿me entiende usted?, cuando enterré a mi niña fue como si me pisotearan las entrañas, pero los muertos son muertos. Están

muertos, vamos a llorar, se cierra la puerta, ¡y a vivir! Pero esto de mi Rosita es lo peor. Es querer y no encontrar el cuerpo; es llorar y no saber por quién se llora, es suspirar por alguien que uno sabe que no se merece los suspiros. Es una herida abierta que mana, sin parar, un hilito de sangre y no hay nadie, nadie del mundo, que traiga los algodones, la vendas o el precioso terrón de nieve.

La intervención del ama vuelve a reforzar la idea de liberación de la mujer una vez que el hombre ha desaparecido, pero, sobre todo, se centra en denunciar la injusticia, ante su señora, por la situación de Rosita: tras veinticinco años de espera, comprobará que el primo con el que se había comprometido ya se ha casado con otra mujer quedando Rosita rota, vieja y en la más profunda soledad. Plantea, sin duda, un dilema moral al espectador obligado a ponerse en la piel de la protagonista y a preguntarse cuáles son los límites del compromiso cuando este se basa en la ausencia y en la espera.

El fragmento bien podría estar en el origen del dilema que vive Janis en *Madres paralelas*: una vez que descubre que no es la madre biológica de su hija Cecilia, y que su hija ha muerto –la cambiaron al nacer con la de Ana–, asume que, una vez muerta, está enterrada, pero no puede soportar quedarse también sin Cecilia a pesar de que es consciente de la injusticia. Janis sabe, como sabe el ama de *Doña Rosita*, que ocultar la verdad «es una herida abierta que mana» y lo sabe aún más porque las historias no descansan hasta que no encuentran un final, porque los muertos deben ser enterrados. De esta forma, desde la búsqueda de la verdad histórica, Pedro Almodóvar conecta la historia de las madres paralelas con la búsqueda de los desaparecidos en la guerra civil española: Janis busca a su bisabuelo, pero, a la vez, es incapaz de confesar que la madre de su hija es Ana hasta que una fundación científica proceda a abrir la fosa común en la que fue enterrado. Solo entonces encontrará el valor necesario para confesarle la verdad a sabiendas de que puede perder a Cecilia; a pesar del dolor, tiene que cerrar la herida, justo ahora, cuando su familia podrá enterrar con dignidad los restos óseos de su bisabuelo.

Como en el teatro de Lorca, en *Madres paralelas* el espectador es consciente de que se hace mucho más de lo que se dice y de que las palabras y los gestos de los personajes llegan cargados de connotaciones inciertas

que proporcionan una apertura de significaciones situadas más allá de sí mismas (Fernández Cifuentes, 1986: 195). Por las palabras del ama, deducimos una pesadumbre que proviene del pasado semejante a la que puedan estar padeciendo su señora, por la viudedad, o Rosita en el tiempo de la acción; aunque cada personaje tiene su propia historia, todos representan, hasta convertirse en el elemento neurálgico del drama, la frustración de las mujeres. Para ello, Lorca opta por la condensación –es un maestro en el uso de la elipsis–, que logra utilizando distintos recursos que configuran un sistema expresivo propio: el uso de la metáfora y del símbolo, que introduce en el texto, en los objetos y en el vestuario de los personajes; por la concepción del espacio escénico como un conjunto de referencias, también de origen literario, ajenas a la iconicidad cotidiana o familiar (Fernández Cifuentes, 1986: 37); y por la incorporación de historias paralelas, que tienen un carácter marginal y que se distribuyen con precisión en cada uno de los actos alertando al espectador, por un lado, sobre un mecanismo literario y su alcance dentro de la obra, y, por otro, sobre el carácter repetitivo de un mismo tema central con distintas variaciones (Fernández Cifuentes, 1986: 197-198). Así ocurre en *Doña Rosita* con la historia que se infiere de las palabras del ama y con las intervenciones de las Manolas, las tres solteras y Martín en cada uno de los tres actos respectivamente. Las primeras suspiran por el deseo de un galán que las ronda, las segundas contrastan con las niñas de Ayola: mientras que las solteras reivindican que hay muchas mujeres que no se casan porque no quieren, una de las Ayola incide en la realidad trágica de las españolas que se quedaban solteras en la época y, por tanto, anticipa el conflicto de Rosita, al responder que se casará en cuanto pueda y que «La que no se quiere casar deja de echarse polvos y ponerse postizos de la pechera, y no se está día y noche en las barandillas del balcón, atisbando la gente» (García Lorca, 2006: 529). También Martín, en el tercer acto, asume que no se ha casado porque no lo han querido, llega a insinuarse que por el color rojo de su pelo.

Madres paralelas asume gran parte de los recursos utilizados por García Lorca en su teatro: en las siete primeras escenas, por ejemplo, el espectador asiste a la relación personal que se fragua entre Janis y Arturo y al vínculo que entre ellos se genera por su defensa de la memoria histórica; solo dos escenas –siete y ocho– y un *flash back* –escena veintisiete– (Almodóvar, 2021b: 7:28-7:40, 23:41) le bastarán para que transcurran

veinte meses, y lo más significativo, para convertir al personaje principal, en un ejercicio de condensación narrativa, en madre soltera. Pero, además, en los primeros once minutos Almodóvar ya ha presentado al resto de personajes –Ana, Teresa y Elena– que configurarán, con sus historias paralelas, *historias-espejo* según Fernández Cifuentes (1986: 197), las distintas variantes de un mismo tema y donde volvemos a comprobar cómo las palabras hacen más de lo que dicen. Tanto en Lorca como en Almodóvar hay una historia que se ve y otra que se cuenta. Ocurre, como hemos señalado, con el caso del ama en *Doña Rosita*, pero también con Elena en la película. Apenas sabemos de ella su edad y su estado –tiene cincuenta años y también es soltera³–, pero se intuye su orientación sexual –Ana muestra sus celos ante Janis por la relación que tiene con Elena– y, sobre todo, se adivina entre ambas una relación singular en el pasado que las ha unido para siempre y que no aparece en el filme, pero que se explica en una de las acotaciones del guion (Almodóvar, 2021a: 27):

Entra Janis con Elena, una amiga diez años mayor que ella. [...] Son amigas y vecinas desde pequeñas. En algún momento se hablará de ello. A pesar de la diferencia de edad, Elena y Janis ya eran amigas en el pueblo. Elena era la chica más moderna del pueblo, se vino a Madrid a principios de los ochenta. Cuando volvía y veía crecer a Janis pasaban juntas muchas horas, a las dos les interesaban la fotografía, la música y la moda. Janis era una niña muy precoz. Le hizo fotos a Elena en alguna de sus vueltas

³ Tal y como señala Sánchez Noriega (2017: 330), sobre la mayoría de los personajes femeninos, Elena, a diferencia de las solteronas que aparecen en el drama de Lorca, es una mujer «fuerte, independiente a nivel económico, moderna, capaz de sobreponerse a las circunstancias». Desde sus primeras películas comprobamos la crítica al modelo de mujer dependiente del reconocimiento del varón como ocurre en *Mujeres al borde un ataque de nervios* (1988); o a una idea de mujer, de origen rural, pero resolutiva y con la voluntad suficiente para llevar a cabo lo que se propone, como Raimunda, en *Volver* (2006), que antepone los sentimientos familiares –relación con su hija, su hermana y su tía– a una relación de pareja que se adivina poco sólida. De esta forma, Almodóvar dota de una enorme independencia moral a las mujeres de sus películas, protagonistas absolutas de gran parte de su filmografía, al romper los roles tradicionales que se le atribuyen a esta (Zecchi, 2014: 77) y, a su vez, se sirve de la intertextualidad para establecer un diálogo oblicuo con la tradición. En palabras de Molina Foix (2005: 133), Almodóvar ha creado «su propio paisaje, pero antes ha irrumpido en la estela de la tradición, en el contexto de sus contemporáneos, ante un público que prefiere las satisfacciones conocidas al vértigo de lo distinto».

al pueblo, Elena con veintitrés años y Janis con trece, una relación peculiar.

Tampoco se ve, podríamos decir que solo se aborda tangencialmente o que casi estamos ante un discurso sin imagen, la historia de los cien mil desaparecidos de la guerra civil española, enterrados en cunetas y cerca de los cementerios, pero el cineasta tiene la necesidad de contarla estableciendo un paralelismo –que amplía el significado del título– entre el dilema moral de Janis –*historia individual*– y la deuda que la sociedad española tiene con los familiares de las víctimas y que solo podrá saldarse cuando estos tengan la oportunidad de honrar a sus antepasados –*historia colectiva*– (Almodóvar, 2021a: 211-212).

Sea como fuere, cuando en las dos obras el espectador advierte el diálogo que los autores proponen, este ve enriquecida la experiencia estética al identificar elementos de la trama principal con otros de personajes secundarios, con los distintos símbolos, o con los libros, los cuadros y las canciones que, incluso, reconoce como lector y que lo convierten en un espectador adulto y culto, que se ve gratificado, en palabras de Sánchez Noriega (2017: 248-249), por el «placer del reconocimiento». Los cuadros que aparecen, por ejemplo, en las casas de las protagonistas de *Madres paralelas* son un personaje más que completan la trama en un diálogo intertextual con el espectador: mientras que en la casa de Teresa y Ana el orden de los jarrones, los marcos de plata y los cuadros de José Guerrero y de Sorolla muestran la frialdad de una familia que vive en una lujosa casa heredada, la de Janis está llena de fotografías –es la profesión del personaje– y aportan un relato imaginado como sucede con *Les Festes Hippies* (1976), de Oriol Maspons, que resume el personaje de su madre y que, a su vez, dialogará con la canción *Summertime* de Janis Joplin: cantante y canción funcionan como intertextos –estructura en *mise en abyme*– que vuelven a conectar con la historia de Janis (lleva su nombre en honor a la artista que murió, como su madre, con veintisiete años) y con Ana, cuyos padres bien podrían ser los que aparecen en la letra de la misma.

En el caso de *Doña Rosita*, a diferencia de las tragedias anteriores, Lorca opta por lo pintoresco, lo redundante y lo excesivo, creando distintos modos de comunicación con los objetos, los colores y las flores. Y decide, además, subtítularla «Poema granadino» para acentuar el

carácter localista de la historia que, sin embargo, constituyó una línea trágica de la vida social en el primer tercio del siglo XX, y para resaltar la mentalidad cerrada de su época. Tal y como recoge Fernández Cifuentes (1986: 223-224), pocos días después del estreno de la obra, García Lorca insistía en que «Granada es una ciudad enterrada, maravillosa pero enterrada».

Sobre el carácter localista del teatro lorquiano, Lázaro Carreter (1984: 584-588) señala que el dramaturgo es considerado «símbolo de la dramática española contemporánea» fuera del país porque, aunque esté plagado de referencias nacionales y de pinceladas folklóricas de heterogénea procedencia, las historias que plantea «son vértices de una estructura, de unas relaciones que reconocemos como verdaderas, desde un punto de vista nacional y aun ampliamente humanas». Es esta una afirmación que podríamos extender, nuevamente, al cine de Almodóvar, por tratarse del director de cine español más reconocido fuera de España. La propia película, que ha obtenido el reconocimiento de la crítica internacional⁴, aborda un tema tan patriótico como el de la memoria histórica e introduce, simbólicamente, casi en un ejercicio de pedagogía, alimentos tan nacionales como el jamón, la tortilla de patatas o las rosquillas del pueblo. Ni el espacio rural, cuando va a producirse la excavación de la fosa, ni la acumulación de símbolos le han impedido conectar con el espectador de distintos países y culturas. Recordemos, a este respecto, que el personaje de Ana procede de Granada, lugar donde se centra la acción del drama y de donde era Lorca.

Como declara el mismo título, *Doña Rosita* es el lenguaje de las flores. En efecto, encontramos numerosas comparaciones y metáforas florales que inciden en la brevedad de la vida a partir de la *rosa mutabilis*. Ya en el inicio del primer acto una conversación entre el tío y el ama ofrece, en clave simbólica, los elementos principales de la trama que se repetirán durante toda la obra: las semillas –símbolo erótico de la reproducción– están pisoteadas por el suelo, el tío insiste en la necesidad de cuidar las flores –el amor, el corazón, el alma, en palabras de Arango (1998: 172)– y, para el ama, las flores recuerdan a cosas tristes: a niño muerto, a

⁴ Ha estado entre las finalistas al premio a la película extranjera en Reino Unido, Francia, Los Ángeles o San Francisco, obteniendo una nominación a los Globos de Oro y dos nominaciones a los Premios Oscar más la Copa Volpi a la mejor actriz para Penélope Cruz en el Festival de Venecia de 2021.

profesión de monja o a altar de iglesias. Tan solo unas líneas después, esta anticipará el sino de la protagonista, ahora, sin metáforas: «Cuando chiquita tenía que contarle todos los días el cuento de cuando ella fuera vieja: “Mi Rosita ya tiene ochenta años”... y siempre así...» (García Lorca, 2006: 502-503). Más adelante, Lorca identifica a Rosita con la rosa y, cuando alude a las tres etapas fundamentales de la vida, juventud, madurez y muerte, opta por vincular la rosa con el fin e insiste, principalmente, sobre el temor del tiempo que pasa, y de la muerte que esperamos sin poder evitarlo. Por eso, en *Doña Rosita*, la rosa es roja por la mañana, pero, al llegar la tarde «un rumor de nieve triste/ le fue posando las ramas; [...] como una muerta de pena/ se puso transida y blanca» (García Lorca, 2006: 531). Siempre es, además, una rosa fría que comienza a deshojarse cuando se une a toda una gama de flores, que, a su alrededor, abrazan la estructura simbólica de la obra y donde encontramos «las flores del heliotropo y de la albahaca que simbolizan la pureza, la timidez, la tristeza» (Arango, 1998: 250). Como dice la «solterona 3.^a» (García Lorca, 2006: 531):

Solo en ti pongo mis ojos
 –el heliotropo expresaba–
 «No te querré mientras viva»,
 dice la flor de la albahaca.
 «Soy tímida», la violeta.
 «Soy fría», la rosa blanca.
 Dice el jazmín: «seré fiel»,
 y el clavel: «¡Apasionada!»

Pedro Almodóvar también introduce el lenguaje de las flores en *Madres paralelas*: hasta en veintiséis momentos del filme estas buscan establecer un diálogo con el espectador similar al que persigue Lorca en su obra. Son blancas en la camiseta de la madre de día y las que depositan en la tumba de Anita para simbolizar la pureza, aparecen decorando las casas de Teresa, Janis o incluso en la habitación del hospital donde darán a luz... o como intertexto en el cuadro *Blanco y Noir* del propio Almodóvar y Galindo (2019: 63) en dos momentos clave: cuando Arturo explica a Janis que la fundación científica a la que pertenece podría abrir la fosa

común y cuando Ana cuenta a Janis que la pequeña Anita ha fallecido de muerte súbita (Almodóvar, 2021b: 5:20, 52:02). Los dos casos comparten la muerte –flor negra imperfecta– de personas indefensas o inocentes –flor blanca–.

Es especialmente significativo el uso de las flores en las prendas de ropa de los personajes; de hecho, el fragmento con el que Teresa consigue el papel protagonista comienza con el lamento de Rosita por el paso del tiempo: «Cada día que pasaba era como una prenda íntima que arrancarían de mi cuerpo» (García Lorca, 2006: 546). Pareciera como si Almodóvar quisiera llevar al extremo la comparación de Lorca y hubiera decidido estampar las flores en las prendas de sus personajes para mostrar su preocupación por el paso del tiempo –el estampado de Teresa cuando confirma que le han dado el papel de Rosita por conectar con el carácter frustrado y marchito del personaje simbolizaría la *rosa mutabilis*–; por la muerte –la pequeña Anita duerme con un pijama de flores antes de fallecer–, o por la brevedad de la vida –en la bata de Ana a pesar de ser muy joven– (Almodóvar, 2021b: 15:10, 31:34, 1:04:04).

Además de la maternidad, frustrada, como en el caso de Lorca, o imperfecta y en solitario, como en el de Almodóvar, la preocupación por el paso del tiempo constituye uno de los ejes principales de las dos obras. Cuando en el acto segundo, Rosita dice que no quiere enterarse de cómo pasa el tiempo (García Lorca, 2006: 524), está diciendo también que mantiene la ilusión por casarse, pero que, tras la aparente armonía, sufre un oscuro desconcierto que terminará por imponerse: veinticinco años después del compromiso con el primo, al asumir que todo está acabado, solo le quedan «el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta» (García Lorca, 2006: 524), y el recuerdo que llega a hacerle la vida imposible. Lo han advertido, previamente, el lenguaje simbólico de las flores, las historias paralelas y el ama, cuyo fin es el de la repetición. Observamos cómo, frente al tiempo masculino estrictamente lineal, Lorca vuelve a identificar a la mujer, capaz de reconocer las señales y de interpretarlas, con el recuerdo y con la premonición (Fernández Cifuentes, 1986: 150).

También Janis repite la historia de su madre y de su abuela, asumiendo la visión del tiempo lorquiano para la mujer, idea que se ve reforzada en la película con una estructura compleja que nos lleva de la

muerte a la vida y del pasado al futuro. En las dos historias principales, Janis sabe que el tiempo juega en su contra: como le ocurre a Rosita, cuando se queda sola, no puede quitarse la mano oscura –la culpa– «que no sé si me hiela o me abraza el corazón» (García Lorca, 2006: 548). Por un lado, tiene que contar la verdad sobre Cecilia a Ana; por otro, urge reparar el daño de los familiares de las víctimas enterrando los restos y dándoles una sepultura digna. Sabe que su verdad individual está en entredicho y que la verdad histórica solo puede ser reparada ya por los nietos y biznietos de los desaparecidos. Finalmente, a través de la reparación colectiva, Janis, paradigma de la mujer resistente que mantiene la memoria, resuelve el conflicto personal y pasa el testigo a sus descendientes –Cecilia y el bebé que está esperando– para que estos vivan más libres. El propio Almodóvar (2021a: 214) así lo reconoce al referirse al último plano de la niña: «la larga mirada, concentrada y misteriosa [de la niña] representa la memoria de las generaciones futuras que no olvidarán la barbarie que para nuestra historia significa la existencia de esas fosas».

Señala, por último, Fernández Cifuentes (1986: 220), que García Lorca compuso *Doña Rosita la soltera* para tres generaciones distintas: «las gentes de su generación (que habían de ser mayoría entre su público) [...], los más jóvenes, a los que “hará reír”, y los más viejos, propensos a la nostalgia e identificados con la tragedia». No cabe duda ya de que estas tres generaciones están representadas en *Madres paralelas*, lo que convierte el paso del tiempo en uno de los motivos esenciales del filme: Janis se identificaría con la generación del presente, la tía Brígida, a la que toman una muestra de saliva para un análisis genético, representa el pasado, y Ana, la generación de jóvenes que, en su afán por mirar al futuro, obvia sucesos históricos tan trágicos como los que se narran. Su desconocimiento justifica el tono didáctico de la escena ciento dos en la que Janis aborda la memoria histórica (Almodóvar, 2021a: 149-152).

Pedro Almodóvar también escribe una historia para las distintas generaciones de nuestro tiempo, y lo hace desde la ficción, sin ajustes de cuentas ni sensación de revancha en los testimonios de los familiares de las víctimas. Lo hace, incluso, mirando el fondo de la fosa –recuerdo del pasado–, donde los voluntarios imitan la posición en la que fueron enterrados los cadáveres, y mirando al futuro a través de los ojos de Cecilia.

Y lo hace, definitivamente, al integrar en su estética elementos clave del universo lorquiano y al recordar a Federico García Lorca como símbolo de los desaparecidos en la guerra civil española.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ACADEMIA DE CINE (2020): *Homenaje a Julieta Serrano – Diálogo con Pedro Almodóvar* (en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=mdM5iuJPTc4&t=1207s>>, consulta: 10 de abril de 2022).
- ALMODÓVAR, P. (2021a): *Madres paralelas*. Barcelona: Penguin Random House.
- ALMODÓVAR, P. (2021b): *Madres paralelas*. España: El Deseo-Remotamente Films (123 min.).
- ALMODÓVAR P. y GALINDO G. (2019): *Flores de periferia*. Almería: Centro Andaluz de Fotografía-EDUAL.
- ARANGO, M. A. (1998): *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos (2.^a ed.).
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (1986): *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- GARCÍA LORCA, F. (2006): *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*. En García Lorca, F.: *Obras completas*. Barcelona: RBA, vol. II, 500-551.
- HERNÁNDEZ, M. G. (2004): *Estilos decadentes, deseos “femeninos”. Nietzsche, Lorca, Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- LÁZARO CARRETER, F. (1984): «Apuntes sobre el teatro de García Lorca». En Rico, F. (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 7.1: *Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona: Crítica, 584-587.
- MOLINA FOIX, V. (2005): «Pedro Almodóvar y la ‘Infame Turba’: anomalías almodovarianas en el contexto del cine español». En Zurián, F. A. y Vázquez Varela, C. (comps.): *Almodóvar. El cine como pasión*. Cuenca: UCLM, 133-137.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2008): *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: EUSA.
- POYATOS SÁNCHEZ, P. (2007): *Todo sobre mi madre. Pedro Almodóvar*. Valencia-Barcelona: Nau Llibres.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2017): *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Madrid: Alianza Editorial.
- TORRE-ESPINOSA, M. DE LA (2020): *Almodóvar y la cultura: Del tardofranquismo a la Movida*. Gijón: Trea.

VERSIÓN ESPAÑOLA (2013): *Entre tinieblas. Coloquio* (en línea:
<<https://www.rtve.es/play/videos/version-espanola/version-espanola-entre-tinieblas/1729587/>>, consulta: 10 de abril de 2022).
ZECCHI, B. (2014): *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra.

Francisco Javier AMAYA FLORES
Consejería de Educación y Empleo. Junta de Extremadura
franamayaflores@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5808-8103>