



Universitat
de les Illes Balears

TRABAJO DE FIN DE GRADO

RELECTURA DE *BODAS DE SANGRE: LA NOVIA* (2015) DE PAULA ORTIZ.

Carlos A. González Justo

Grado de Lengua y Literatura Españolas

Facultad de Filosofía y letras

Año Académico 2021-22

RELECTURA DE *BODAS DE SANGRE: LA NOVIA* (2015) DE PAULA ORTIZ.

Carlos A. González Justo

Trabajo de Fin de Grado

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de las Illes Balears

Año Académico 2021-22

Palabras clave del trabajo:

La Novia, Paula Ortiz, adaptación, Federico García Lorca, *Bodas de sangre*,

Nombre Tutor/Tutora del Trabajo: Ana Patricia Trapero Llobera.

Nombre Tutor/Tutora (si procede)

Se autoriza la Universidad a incluir este trabajo en el Repositorio Institucional para su consulta en acceso abierto y difusión en línea, con fines exclusivamente académicos y de investigación

Autor		Tutor	
Sí	No	Sí	No
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Resumen

La reescritura de obras literarias es un método al que aluden algunos directores de productos audiovisuales contemporáneos de forma habitual. En este sentido, Paula Ortiz realiza su propia versión de la obra teatral *Bodas de sangre* del poeta y dramaturgo granadino Federico García Lorca para trasladarla al cine. En este trabajo, tratamos de analizar los métodos empleados por la directora en la película, que por otro lado son constantes en su carrera, en relación con la obra primigenia y con el universo literario creado por el poeta granadino. Además, la intención es observar cómo funciona el filme en el contexto en el que surge (2015) y examinar si el discurso propuesto por Lorca en esta obra continúa siendo eficaz.

Índice

1. Introducción	1
2. Teoría de la adaptación	2
3. Autores	6
3.1. Federico García Lorca y el teatro trágico	6
3.2. Paula Ortiz: biografía y motivos de su adaptación	8
4. Análisis fílmico de <i>La Novia</i>	9
4.1. Estructura y argumento del filme	9
4.2. Caracterización de los personajes	13
4.3. La puesta en escena de la simbología lorquiana	21
4.4. Espacio escénico y el tiempo en <i>La Novia</i>	29
4.5. Utilización de la música en relación con el poemario de <i>Bodas</i>	34
5. Conclusión	38
6. Bibliografía	42

1. Introducción.

La obra teatral de Federico García Lorca y en concreto sus tragedias rurales siguen siendo reelaboradas en distintos formatos y por diferentes motivos, ya sean ideológicos, estéticos o por cuestiones morales que aparecen en estas y que se actualizan en contextos donde su mensaje cala en la sociedad. Paula Ortiz, directora aragonesa, realiza en 2015 una interesante versión en formato audiovisual de una de las obras principales de Lorca, *Bodas de sangre* y uno de los motivos de nuestro trabajo es observar cómo capta la esencia de un dramaturgo tan simbólico y surrealista, en un lenguaje como el cinematográfico. Además, la apuesta de Paula Ortiz adaptar una tragedia clásica al cine actual se puede considerar arriesgada y merece ser objeto de estudio; desde nuestro punto de vista, la revisión de clásicos de la literatura española necesita tener un mayor espacio en nuestro cine.

La carrera de Paula Ortiz es breve, aunque con una estética muy marcada; sus influencias literarias y artísticas se dejan percibir en sus filmes. En este sentido, uno de los objetivos principales es indagar acerca de sus inquietudes artísticas y apreciar como cogen forma en consonancia con la palabra lorquiana. Sus piezas audiovisuales, desde sus cortometrajes hasta sus dos obras de larga duración nos parece de un nivel artístico elevado y, con este trabajo, además, nos interesa visibilizar la obra de una de las directoras españolas con más proyección.

Por último, cabe resaltar nuestro interés en las relaciones entre cine y literatura; por ello, haremos un breve recorrido por los conceptos de adaptación y reescritura que sugieren autores como Patrick Cattrysse, Georges Bastin o Julia Sanders para esclarecerlos de manera teórica y posteriormente, ejemplificarlos de manera práctica en el análisis de la puesta en escena de *La Novia*. No obstante, se trata de un apartado, como advertimos, introductorio y que muestra, de forma teórica y a grandes rasgos lo que entienden estos autores por adaptación. El trabajo que exponemos se centra en la obra de Paula Ortiz y sus constantes estéticas en relación con la obra de Federico García Lorca, sin adentrarnos en cuestiones de fidelidad que, desde nuestro punto de vista, atienden a cuestiones subjetivas y que priman, dependiendo del autor, unas cuestiones u otras. Nuestro interés radica en la traducción de la obra lorquiana en esta puesta en escena y apreciar el *modus operandi* de la directora aragonesa.

2. Teoría de la adaptación.

La adaptación a partir de un texto literario ha sido motivo de estudio desde la aparición del cinematógrafo en el s.XIX. En este sentido, establecemos las bases que refuercen el posterior trabajo que es la ejemplificación de la adaptación de un texto literario concreto a la gran pantalla: la reescritura de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca desde la perspectiva de Paula Ortiz en *La Novia* (2015). La reescritura de clásicos literarios, que se refiere al hecho de escribir un texto ya concebido para modificar elementos con diferentes intenciones, es un mecanismo de rigurosa actualidad en el audiovisual contemporáneo en ese afán de recrear historias que se saben válidas comercialmente hablando. De esta manera, cada vez existen menos películas originales y el número de remakes, adaptaciones y fórmulas similares crecen paulatinamente, las cuales sirven a los creadores de contenido audiovisual a plasmar ciertos discursos de cualquier índole que aparecen en sus referentes literarios, actualizándolos en su nueva configuración.

Las transferencias culturales han sido frecuentes a lo largo de la historia: el trasvase de historias de un género a otro, personajes que permanecen inmutables al paso de los años y de los formatos, cuentos que siguen reescribiéndose para mantenerse vigentes, entre otras. De esta forma, el cine se ha alimentado de la literatura, tanto en la idea de reescritura de obras literarias para adaptarlas al lenguaje cinematográfico como en la influencia literaria a la hora de formular nuevas historias; autores como Cattryse (2011) consideran que, cualquier pieza audiovisual, es una adaptación pues parte de un texto previo, aunque este sea original¹. Sin embargo, vamos a seguir la línea de adaptación como reescritura de un texto o, en el caso de la cinematográfica, la transposición de la palabra escrita a la imagen en movimiento.

La idea de adaptación parte de la base que un nuevo texto en cualquiera de sus múltiples formatos se construye a partir de elementos ya conocidos. Los textos literarios se construyen a partir de sistemas, códigos y tradiciones establecidos por obras literarias anteriores, aunque «they are also built from systems, codes, and traditions derived from companion art forms» (Sanders, 2006: 16).

El concepto de adaptación cinematográfica, entre el gran público, no parece acarrear demasiadas dificultades: una película realizada a partir de un antecedente, normalmente, literario. El DRAE en una de sus acepciones, esclarece de manera óptima que el acto de

¹ La originalidad siempre es relativa en obras de nueva creación, al utilizar métodos y fórmulas ya utilizadas anteriormente.

adaptar es «modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original»². Sin embargo, entre los diferentes estudios sobre la adaptación este concepto es difuso y en cierta medida, complejo. Tal y como apunta Patrick Cattrysse (2011), el término varía dependiendo de su referente, es decir, depende de qué ha significado para los cineastas el concepto de adaptación en su práctica empírica y que este requiere un estudio de todas las adaptaciones pasadas para establecer sus puntos en común que puedan definir el concepto de una manera clara, lo cual dificulta su clasificación.

Los análisis de la adaptación tienen su origen en los estudios de traducción tanto lingüísticos como culturales. En los estudios de traducción, se considera que un texto es adaptado cuando este se adecúa contextualmente al ámbito cultural del lenguaje traducido para facilitar la comprensión pragmática a un nuevo público. Este es un punto de partida que es aplicable a estudios de disciplinas de creación literaria; se reelaboran textos en nuevos contextos que están en constante evolución (Sanders, 2016). Los expertos en la materia diferencian con diversas etiquetas las distintas formas de traducción, la mayoría de las cuales giran en torno a la fidelidad³ de la obra nueva con respecto a la obra fuente y adoptan un amplio vocabulario de términos como véase versión, variación, interpretación, continuación, transformación, imitación, pastiche, parodia, falsificación, parodia, transposición, revalorización, revisión, reescritura o eco⁴ entre otras. Como sugiere esta lista de términos, las adaptaciones pueden tener efectos u objetivos marcadamente diferentes en su nuevo enfoque; no obstante, no es pretensión de este estudio ahondar en demasía en estos matices.

De forma más genérica, es adecuado detenernos en algunas definiciones del concepto de adaptación que determinados autores sugieren y que pueden servir en este estudio. Bastin alude que la adaptación es la creación de un nuevo significado a través de «a set of translative operations which results in a text that is not accepted as translation but is nevertheless recognized as representing a source text of about the same length» (2008:3). Julie Sanders (2006), por otro lado, aclara que una adaptación, en contraposición a una apropiación, señala una relación con un texto fuente informativo u original. En efecto,

² Real Academia Española de la Lengua (2021). *Diccionario de la lengua española* (versión electrónica 23.5) [En línea] <https://dle.rae.es/diccionario/adaptar> [consulta:15/06/2022].

³ Los elementos a tener en cuenta en torno al concepto de fidelidad varían dependiendo del autor o trabajo consultado.

⁴ Lista extraída de *Adaptation and Appropriation* de Julie Sanders; no obstante, otros autores utilizan términos similares para diferenciar un tipo de adaptación de otro.

en el caso del filme de Paula Ortiz, desde los títulos iniciales se reconoce al referente y, por lo tanto, dicha mención adquiere relevancia en cuanto a la intención de la película para con la obra lorquiana.

Sanders, además, expone que la adaptación constituye un intento más simple de hacer que los textos sean “relevantes” o fácilmente comprensibles para nuevas audiencias y lectores a través de los procesos de aproximación y actualización. Este aspecto es importante en nuestra investigación: tratar de apreciar cómo se inserta el texto lorquiano en 2015, fecha de estreno de la película.

Para acabar con esta autora, cabe mencionar que, en su obra, podemos encontrar la diferencia entre adaptación y apropiación, la cual destaca por alejarse del texto fuente, haciendo difícil en ocasiones su relación. En primer lugar, no se reconoce la referencia, ya sea de manera voluntaria o involuntaria. La línea es, ciertamente, fina ya que, las influencias que absorbe un creador a lo largo de su carrera pueden ser determinantes a la hora de realizar un nuevo texto. En segundo lugar, el supuesto nuevo creador acoge algún aspecto que le pueda funcionar en su creación, ya sea en su estructura interna o externa y lo pone al servicio del nuevo texto; es decir, no acoge el texto fuente y lo traduce, sino que se aleja de tal manera que se camufla en el nuevo texto. No obstante, el espectador, en cualquier caso, puede relacionar el nuevo producto con su antecedente por su conocimiento cultural. Este aspecto puede ser ciertamente polémico ya que puede aducirse como un plagio en una época contemporánea donde, por un lado, prevalece lo económico y los derechos de autoría⁵ son una realidad y por otro lado y de manera genérica, el hecho de no reconocer la fuente por parte del creador del nuevo producto induce a mantener una postura crítica con el texto referente.

Es interesante, en cualquier caso, *grosso modo*, ver la diferencia existente entre adaptación y apropiación, sobre todo en cuestión del propósito creativo a la hora de llevar a cabo una nueva obra mas, en este trabajo, únicamente vamos a trabajar con el concepto de adaptación, una vez reconocido el referente, como hemos advertido, del texto original por parte de la autora de la cinta en cuestión y su forma de transmisión de los elementos de la obra primigenia.

⁵ La aparición de la economía es un factor clave en la aparición de los derechos de autor que refuerzan la propiedad intelectual para evitar el plagio.

Por último, la relación entre el teatro y el cine gracias a los elementos que son comunes entre sí hacen más factible la adaptación a la gran pantalla de obras teatrales. Las relaciones, como hemos mencionado, entre literatura y cine son inequívocas: la influencia narrativa a la hora de contar historias y la teatral en su representación. Las obras de teatro eran y son escritas para su representación en un intento de mimesis de la realidad y en ese caso, coincide con los guionistas del séptimo arte; la puesta en escena es, en cierto modo, más viable que la adaptación de otros géneros literarios:

Del teatro- texto el cine recibe los diálogos y la estructura de cuadros y escenas. En las dos primeras décadas de la Historia del Cine la influencia del teatro puesto en escena es evidente en elementos formales como la autarquía del encuadre, la frontalidad del encuadre o el estilo interpretativo al margen de los argumentos (Sánchez- Noriega, 2001: 69).

En los inicios del cinematógrafo, el visionado de una película guardaba una gran similitud con la representación teatral. Este aspecto, tras un largo proceso, ya no es del todo así pues el cine acabó encontrando su propio lenguaje, con la idea de montaje de Griffith y Eisenstein que prevalece en el cine actual; no obstante, el trasvase de argumentos y líneas temáticas del teatro a la gran pantalla sigue estando vigente. Las diferencias entre ambas disciplinas residen, básicamente, en las fórmulas que tienen cada una de estas artes a la hora de escenificar y representar sus obras, además de los diferentes códigos intrínsecos a ellas y su aceptabilidad entre el público.

Las imágenes fílmicas y escénicas comparten la categoría visual pero la analogía no puede ir mucho más allá. El carácter efímero, aleatorio de la representación, la dependencia de la imagen teatral con relación al acto receptivo contrasta con la imagen fílmica, que una vez fijada, deja de depender del instante de representación; se inscribe en operaciones narrativas que la ligan a la escritura literaria concluida antes del acto de la recepción (Pérez Bowie, 2004:289).

En este sentido, observaremos la manera en la que la directora del filme ha hecho viable la adaptación y visualizar cómo supera el nuevo texto la dependencia de la representación efímera del teatro, que, en definitiva, es para lo que el texto primigenio se produjo. Hemos realizado un breve repaso por la complejidad que adquiere el concepto de adaptación, el cual sirve al espectador para saber que una obra nueva tiene base en un texto anterior y el de apropiación, la cual solo se aprecia de manera en el imaginario del espectador, ya que no se referencia la fuente. Además, hemos apreciado la preferencia del género teatral en la adaptación cinematográfica por los aspectos citados.

En este trabajo, vamos a analizar los motivos que llevaron a Paula Ortiz a realizar una nueva obra a partir de, concretamente, *Bodas de Sangre* y los métodos de plasmación en el código cinematográfico. Más allá de la fidelidad hacia el texto A, nuestro interés es

apreciar el nuevo texto insertado en un nuevo lenguaje y que está sometido a numerosas influencias intrínsecas a la directora de la película, a la contemporaneidad o a otras artes y ver cómo esta encaja dentro de los valores sociales actuales. Por tanto, tal y como sugiere Cattrysse (2011) trataremos de hacer un análisis descriptivo de la película *La Novia*, es decir, en lugar de evaluar cómo debería hacerse una adaptación, describir cómo y explicar por qué se había hecho una adaptación de la forma en que se hizo.

3. Autores.

3.1. La figura de Federico García Lorca y el teatro trágico.

La figura de Federico García Lorca, relevante escritor de la Generación del 27, ha causado gran revuelo, sobre todo extraliterario, a lo largo de la historia. Incluso, existe la idea de que su éxito radica en cuestiones ideológicas, políticas o biográficas, cuestionando, en parte, su valía estética.

Hay algunos que pretenden “desmontar” de una vez lo que el poeta viene representando para el progresismo desde el momento mismo de su asesinato, considerando que su figura, tan indiscutiblemente ligada a la libertad republicana, ha sido ensalzada y, en cierto sentido, mitificada, institucionalizada y sacralizada hasta hoy de un modo desmesurado que llega a rozar lo panegírico (García Jaramillo, 2016).

Después de su muerte, llegó el silencio en torno al poeta granadino por la censura franquista, que dura hasta los años setenta, cuando su obra vuelve al escenario. La controversia forjada alrededor de su mitificación y desmitificación por los bandos políticos de España se muestra cada vez que se realiza una reescritura de un texto suyo en la que, el autor, de manera frecuente, tiene que justificar su elección, como ocurrió en 2015 con el estreno de *La Novia*⁶.

Federico García Lorca escribía por y para las clases sociales más desprotegidas. Para él, el teatro debe ser para la gente que va en “alpargatas” al gallinero, el lugar más alejado del escenario y cuyas entradas son las más baratas. Como expresó Juan Ramón Jiménez en una carta «Lorca es un poeta para todos, [...] en su teatro [...] tiene “eso” que llega a todos» (1977: 195). Además, en sus obras preponderan personajes de baja alcurnia, desde los gitanos de Andalucía del *Romancero Gitano* hasta los obreros explotados de *Poeta en Nueva York*.

⁶ La directora corrobora (24:20) que, en numerosas entrevistas con motivo de *La Novia*, le preguntan: “¿por qué Lorca?»: (9) Otra Vuelta de Tuerka - Pablo Iglesias con Paula Ortiz (programa completo) - YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=2A2hLMJMtfl&t=1173s> [consulta: 15/06/2022].

El autor hizo manifiesto su malestar con el estado del teatro de su época en numerosas manifestaciones públicas. Su idea de teatro difería con las producciones surgidas en su contemporaneidad, sobre todo con el teatro burgués y con el gusto del público de ese tipo de teatro. Lorca entendía que «lo burgués está acabando con lo dramático del teatro español» (2021: 20). En este sentido y en una época de crisis teatral, Lorca elabora una serie de obras de un género obsoleto por completo, reducido a lo literario como es la tragedia y que, el autor, desde el mismo subtítulo, se encarga de precisar. Este género representa a la perfección el ambiente al que él pertenecía: la Andalucía rural. El conservadurismo radical sostenido en la vida en el campo andaluz por factores sociohistóricos entronca con el género surgido en la Antigua Grecia sustentado, en el caso de *Bodas de sangre* por el acontecimiento real en el que se basa la obra: “el crimen de Nijar”.

Por otro lado, se sostiene la idea que, el teatro poético lorquiano, viene a continuar, con una historia concreta que representar, el mundo creado en el *Romancero Gitano*, que refleja la vida de una clase social minoritaria a través de un simbolismo excelso, la musicalidad que supura de la obra, en los poemas populares y folclores y son captados a la perfección en la película de la directora aragonesa.

Los valores del poeta granadino siguen teniendo continuidad en la actualidad, las adaptaciones al cine de textos lorquianos son numerosas; además de la película de Ortiz, podemos destacar *Bodas de sangre* de Carlos Saura (1985) o *La casa de Bernarda Alba* de Mario Camus (1981) o la más reciente y, desde nuestro punto de vista, fallida versión de Emilio Ruiz Barrachina, *Bernarda* (2018). En todo caso, la adaptación de obras clásicas por parte del cine español no es el producto audiovisual que más prepondera, a pesar de la riqueza de nuestra literatura. La propia Paula Ortiz se hace eco en algunas entrevistas a colación de la promoción de su película, la reticencia de los directores a intentar reescribir las obras clásicas en España en comparación a otros países:

Si existe Braveheart, Juego de Tronos o el Señor de los Anillos, ¿por qué no existe el Amadís de Gaula? ¿por qué no existen adaptaciones de la cuentística medieval o árabe? Tenemos un mundo riquísimo y no sé por qué existe este temor (...) hay que aprovecharlo pues sigue cristalizando de manera sutil el imaginario colectivo.⁷

⁷Entrevista de Paula Ortiz en *El País*:
https://elpais.com/cultura/2016/02/03/actualidad/1454528735_186269.html [consulta: 15/06/2022].

2.2 Paula Ortiz: biografía y motivos de su adaptación.

Paula Ortiz es la directora de *La Novia*, película estrenada en 2015. Además, se encarga junto a Javier García Arredondo⁸ de transformar la obra teatral *Bodas de Sangre* en un guion cinematográfico. Su carrera fílmica es breve; hasta 2022, únicamente podemos contabilizar dos productos audiovisuales de larga duración: *De tu ventana a la mía* (2011) y la citada *La novia* (2015), con muy buena acogida ambas películas, sobre todo a nivel crítico.⁹ Anteriormente, realizó diversos cortometrajes, entre los que destacan *El rostro ido* (2003) y *Fotos de familia* (2004) en los que ya se puede visualizar una marcada estética literaria. Recientemente, codirigió la serie estrenada en HBO *En casa* (2020), una serie producida con pocos recursos en el confinamiento a causa de la pandemia de CoVid19 y un episodio titulado *El asfalto* del remake de la serie *Historias para no dormir* (2021), emitida en la plataforma Amazon prime; son productos en los que no se percibe tanto su sello. La directora española tiene pendientes de estreno una adaptación de la novela del escritor Ernest Hemingway *Al otro lado del río y entre los árboles* y la adaptación del libro *La lengua en pedazos* de Juan Mayorga titulada *Teresa*.

Además de sus estudios cinematográficos adquiridos en la Tisch School of the Arts de New York University, donde recibió docencia de maestros como Spike Lee entre otros¹⁰, cabe reseñar que se licenció en 2002 en Filología Hispánica en la universidad de su ciudad natal, la Universidad de Zaragoza y obtuvo su doctorado en Historia del arte. Tiene un brillante palmarés académico; sin embargo, destacamos sus estudios literarios y de arte pues influye en su manera de narrar historias, en la estética de sus obras y, como hemos advertido, en la adaptación de textos literarios como método para crear un nuevo producto audiovisual.

Como confiesa la propia Paula Ortiz, el gran beneficio de haber estudiado Filología Hispánica para su contenido fílmico es que, generalmente, sus fuentes y su carácter imaginativo son de ese periodo de formación y que sus «ideas más ávidas son de raíz literaria» (2018: 1:29). En esta entrevista, Paula Ortiz habla de su relación con la literatura desde una edad temprana debido a su entorno familiar¹¹ y de su primer contacto con la obra lorquiana *Bodas de Sangre*; para ella «fue un descubrimiento del amor, del deseo

⁸Consultar casting completo: *La novia* (2015) - Full Cast & CrewIMDb.

https://www.imdb.com/title/tt2734566/fullcredits/?ref_=tt_cl_cl. [consulta: 15/06/2022].

⁹ Ambas películas han conseguido varios premios Feroe y nominaciones a los Goya; *La Novia* consigue alzarse con dos premios Goya: Mejor actriz secundaria y Mejor fotografía.

¹⁰ Consultar bibliografía: <https://ruthfranco.com/paula-ortiz/> [consultado: 15/06/2022].

¹¹ Los padres de Paula Ortiz eran profesores de Lengua y Literatura y tenían, en ese momento, una extensa colección de grandes clásicos literarios.

[...] que despertó una tormenta en mí» (2018: 3:30) y que, por ello, fue una de las obras literarias que más marcó a la directora en su adolescencia.

Por tanto, uno de los motivos de llevar *Bodas de sangre* a la pantalla es esta relación personal de la directora con el poeta granadino. Otra finalidad es el valor que puede adquirir la obra en el momento en el que apareció la película:

Contextualmente, hoy estamos en un momento [...] en el que “es necesario bajar al fango para ayudar a buscar las azucenas”.¹² [...] Creo que estamos en un momento que se parece mucho [...] en sensibilidades al que él vivió. [...] Se vivió un momento de una explosión de libertad y de pensamiento que no estaba tan asentada como se creía, como creo que nosotros hemos vivido. Él, de la manera más radical, lo expresa en sus obras trágicas [...] El código trágico [...] es un código ético que lanza preguntas y que te lleva a un río de experiencias emocionales [...] extremas, hasta la catarsis, para dejarte como asomado al borde del precipicio [...] hay tiempos que necesitan que los relatos se cuenten así. Y yo creo que este es uno (BNE, 2016: 6:27).

Los valores que expone Lorca, sobre todo como comenta la directora, en sus tragedias rurales, se pueden considerar universales y contemporáneos a cualquier época; el ansía de libertad que expresa Lorca, la idea que subyace en la obra, que merece la pena vivir las pasiones intrínsecas al ser humano, a pesar del precio que debemos pagar, es un mensaje que pervive perfectamente en un momento en el que ese sentimiento está devaluado y que Paula Ortiz reivindica con su adaptación de *Bodas de sangre*. La adaptación de la directora pretende manifestar una serie de valores propuestos por la obra de Federico García Lorca adecuados en un nuevo contexto; además, *La Novia* es un homenaje al poeta granadino por el hecho de mantener gran parte del alma lorquiana en esta traslación: la clave trágica encauzada en la figura femenina protagonista, el simbolismo y la musicalidad que supura en Lorca. Estos principios tienen continuidad en *La Novia* manteniendo su significación y variando la forma de estos.

4. Análisis fílmico de *La Novia*.

4.1. La estructura y argumento del filme.

El autor de una adaptación, como advertimos, debe adecuar un texto, en este caso, clásico, para que su discurso se actualice y amoldarse a un determinado espectador y a una cultura concreta receptora del mensaje; a tal efecto, además, debe ajustarse a los códigos cinematográficos. *Bodas de Sangre* sigue una estructura clásica aristotélica, compuesta por tres actos que, a su vez están organizados en siete cuadros. *La Novia* está estructurada

¹² Frase de Lorca en su última entrevista y que menciona la intermediaria de la conferencia a la que hacemos referencia.

también en tres actos dramáticos, cuya organización externa es la de un texto teatral canónico dividido en tres actos¹³ ajustados, en este caso, a un ritmo y a una duración específicos en el formato cinematográficos, planteando así una «narratividad fílmica distinta a la diégesis mimética» teatral (Pérez Bowie, 2004: 287).

La primera decisión que llama la atención es que la cineasta optó por cambiar la estructura de la obra lorquiana; la película empieza por el final de la obra, mostrando así las cuestiones éticas que plantean los grandes trágicos: «nos dimos cuenta en montaje que, lo que había que hacer era partir el acto trágico y hacer la obra circular [...] para decirle al espectador: “esto es lo que vas a ver, vas a ver una tragedia”». (Ortiz, 2018: 25:45). La tragedia, género que trata de plasmar Ortiz, se sustenta a partir de rasgos antiquísimos y cuyo clímax se alcanza en la obra teatral de Lorca a partir de un acto de carácter místico y ritual a través del cual se sacrifican, en este caso, a los personajes principales que son arrollados por el destino, por la naturaleza. Este desarrollo tiene poco recorrido en la década de los treinta, años en los que surge *Bodas de Sangre*. El género por antonomasia es la comedia, el público no está habituado a lo trágico por su alejamiento de la realidad. La tragedia moderna fracasa por esa idea de que la tragedia clásica es de naturaleza irracional que sucumbe a las fuerzas de la tierra; por tanto, era un género que generaba incompreensión al gran público de la época de Lorca.

El optimismo que se desprende del racionalismo presenta un problema para una consideración de la tragedia en nuestra época. El imperativo de deducción del racionalismo cartesiano y newtoniano, esa tendencia o necesidad de dar a toda una explicación racional, destierra terminantemente cualquier sentido del misterio esencial que late en el centro de la tragedia verdadera (Josephs y Caballero, 2021: 15).

Los códigos trágicos prevalecen en el filme de la directora aragonesa, preponderando su expresión desde el inicio, así como la palabra poética y el hecho dramático. El recurso de iniciar la película con el epílogo¹⁴, además, sirve para no extender en demasía el final; según la propia Paula Ortiz, conforme el guion norteamericano «la película hubiera acabado cuando mueren los dos y ella grita con toda su alma» (2018: 24:32). El guion prototípico cinematográfico de tres actos alcanza el clímax en el tercero de ellos, poco antes de la finalización de la película. El espectador contemporáneo no está tan habituado a que se extienda el metraje después de este punto; por ende y por presentar las bases trágicas, la decisión de cortar esta escena e incluirla al inicio, desde nuestro punto de vista

¹³ Trapero, P. *La escritura dramática*. Universidad Internacional de La Rioja.

¹⁴ Paula Ortiz recurre a este recurso en la película *Desde tu ventana a la mía*.

es acertada. A pesar de lo expuesto por Ortiz, adaptaciones como *West Side History* (Spielberg, 2021), cuyo remake ha sido un éxito de taquilla opta por un montaje tradicional y alargar el final trágico con el dolor de una de las protagonistas femeninas del filme. Cabe destacar que, el hecho de presentar el final de la película al inicio de esta se puede considerar que se da mayor preponderancia al cómo ocurren los acontecimientos que al propio acontecimiento en sí; es entendible, ya que, el espectador conoce el argumento al tratarse de la adaptación de una obra clásica y permanecer en el imaginario colectivo.

En *La Novia*, los sucesos transcurren de una manera lineal, excepto por el corte en montaje del extenso final, que ya hemos comentado, y la inclusión de dos *flashbacks*; en primer lugar, se presenta un triángulo amoroso de los protagonistas desde una edad temprana y, en segundo lugar, se establecen dos espacios familiares enfrentados: la familia del Novio en confrontación con los Félix por un suceso pasado y La Novia, que se sitúa en medio de ambos espacios, tanto en el amoroso decantado en favor de Leonardo y en el familiar.



Figura 1. *Flashback* de La Novia entre los espacios familiares enfrentados desde la infancia.

Todo lo mencionado, se establece en dos situaciones dramáticas a través de la palabra, del diálogo en *Bodas de sangre*; además, se establece el argumento, una boda concertada y ya se dialoga acerca de un posible conflicto que se desarrollará a posteriori: la aparición de un antiguo amor de La Novia. En cambio, en la película, se intercalan dos *flashbacks*¹⁵, con información únicamente visual en consonancia con la versión de “La Nana del caballo” de Carmen París.

¹⁵ Realmente, se trata de un flashback lineal fragmentado en dos.

Además, se incluye el duelo final a modo de western entre Leonardo y El Novio en el bosque, que a su vez tiene cierta reminiscencia por su coreografía con la versión de *Bodas de Sangre* (1981) de Carlos Saura. Esta escena muestra de manera explícita la muerte de sus protagonistas; en la obra escrita por Lorca, esta situación es narrada por el personaje de La Mendiga y una Muchacha, es decir, el final trágico sucede fuera de la escena.



Figura 2. Lucha en *Bodas de sangre* (1981).



Figura 3. Lucha final en *La Novia* (2015).

Otra diferencia plausible e intrínseca al arte cinematográfico y en contraposición a la obra teatral, es la inserción de planos en distintos lugares escénicos; véase la tercera secuencia donde se nos presentan a los prometidos y, a su vez, se detallan planos del caballo de Leonardo; como advertimos, el orden cronológico de los acontecimientos es lineal y este tipo de montaje encadenado permite ver al espectador lo que sucede en el mismo tiempo en dos lugares escénicos diferentes.

En cuanto al propio texto, en el diálogo entre personajes expuesto en el filme se mantiene fidedigno al de *Bodas de sangre*. Ortiz menciona que, de los diálogos que aparecen en *La Novia*, aproximadamente el 95% (2016: 11:38) subyacen en el texto fuente y el resto son enlaces entre secuencias o alguna canción añadida. Evidentemente, existe parte del texto suprimido que, básicamente son fórmulas reiterativas y folclóricas¹⁶ utilizadas en la obra, y otra parte que transforma la palabra en imagen, aportando información de manera visual, además de toda una serie de elementos simbólicos que aparecen en escena que sería complejo representar en un escenario teatral, aparentemente, como el elemento del caballo o el de la luna, cuanto menos de una forma realista. La belleza de la palabra poética de Lorca en su obra permanece en *La Novia*, en un equilibrio entre la propia palabra simbólica y la palabra convertida materializada físicamente en el plano. Cabe mencionar que, algunos diálogos, frases icónicas de *Bodas* están puestas en

¹⁶ Como comentaremos, canciones como “La nana del caballo” o “Madeja” son acotadas por reiteración, así como las conocemos en el texto y otras son suprimidas o sustituidas por otras canciones populares o son incluidas de forma extradiegética.

boca de otros personajes¹⁷; en ocasiones, por eliminación de escenas se pierden diálogos y tal vez, se trata de un recurso para que puedan estar presentes en el filme o, en otras ocasiones, porque funcionan a nivel narrativo.

En cuanto al argumento principal se mantiene al expuesto en la obra lorquiana. La literatura lorquiana, en gran medida, parte de una base realista, en el caso de *Bodas de Sangre*, del “crimen de Nijar”: un matrimonio de conveniencia social que es arrasado trágicamente por la fuerza incontrolable de la pasión verdadera personificada en un antiguo romance empero que surge de las entrañas de la tierra misma, como advertimos. Sin embargo, como bien apunta Emilio de Miguel Martínez, esta base realista se instala en universos fantásticos alejados de la realidad y teñidos de sabor mítico (1972:38). *Bodas de sangre* está construida a partir de una noticia real: el conocido como “crimen de Nijar”, la cual dota a la obra de ese racionalismo para culminar en un clímax trágico que, en los textos griegos canónicos, funciona como catarsis, un castigo del destino para quien rompe los cánones sociales establecidos. El autor es capaz de captar esta terrible noticia y elevarla a un nivel superior a través de la palabra poética, además del hecho de que la obra lorquiana tuviera una base real era del agrado del público. Los dos primeros actos de carácter realista son interrumpidos por el simbolismo irracional del tercer acto, impulsado por la belleza de sus versos acordes a ese nuevo mundo presentado por el poeta y que marca la novedad de la obra, una renovación por combinación¹⁸, es decir, la inclusión de una variación sin salirse de las normas convencionales. Este suceso se configura como «un drama de honra que, según las normas ancestrales, se lava con sangre» (Hernández, 2012: 32). Este equilibrio entre lo irracional de la tragedia y lo verosímil que se mantiene en el formato fílmico.

4.2. Caracterización de los personajes.

Como hemos mencionado, en la obra lorquiana, inicialmente se establecen los espacios enfrentados y la relación entre los personajes a través de los diálogos. En cambio, en *La Novia*, se nos presenta al personaje, inicialmente, de una forma física y plástica. El personaje de *La Novia*, interpretado por Inma Cuesta, adquiere relevancia desde el propio título. En la obra teatral, toda la pasión trágica recae en este personaje; sin embargo, en

¹⁷ Hay numerosos diálogos de la obra original puestos en boca de otros personajes; podemos mencionar el descubrimiento de la huida de *La Novia* y Leonardo por parte del Novio (en la obra de Lorca es *La Mujer*) lo cual dota de mayor intensidad a la acción. Se irán mencionando otros pasajes a lo largo del trabajo.

¹⁸ Etiqueta utilizada por Marta Castillo Lancha en *El teatro de García Lorca y la crítica*.

esta adaptación se visualiza la historia desde la perspectiva de La Novia, que es la principal protagonista de la película y pasa a ser un personaje activo, «el deseo femenino como motor de la acción»¹⁹. La mujer también es una figura clave, fundamentalmente en la trilogía rural lorquiana, que como indica Marta Castillo (2008), el autor desenmascara el mito de la pasividad creado alrededor de la mujer en la literatura. El personaje de La Novia de *Bodas de Sangre* es el que encauza toda la pasión que desemboca en la tragedia y la directora, en una postura valiente, nos ofrece una perspectiva narrativa desde el punto de vista de este personaje, a partir de una mayor extensión de su tiempo en escena y de percibir constantemente sus sentimientos y emociones con la utilización del primer plano; esta nueva perspectiva ha disparado algunas críticas²⁰. Probablemente, este sea otro de los motivos de llevar *Bodas de Sangre* a la gran pantalla pues una de las constantes en la trayectoria de Paula Ortiz es el protagonismo de la figura femenina en sus obras y su compromiso para con ellas; en la otra película de la directora aragonesa *De tu ventana a la mía* propulsa la mirada de tres mujeres a través de varias generaciones que tratan de contar sus circunstancias sociológicas: el dolor del desamor y la dependencia de estas con la figura masculina, la represión sufrida que son “voces calladas en el espacio privado de la casa se revelan en la mirada al exterior” (Garrido/ Moszczyńska, 2015: 390) en un ambiente hostil; son relatos desde una perspectiva femenina que, al fin y al cabo, son necesarios contar en favor de la memoria colectiva. Para Paula Ortiz, Lorca es uno de los autores que mejor ha estudiado el alma femenina (2018: 1:56) y en el contexto de auge del feminismo en el que aparece su película, la pieza adquiere significación.

(Me interesa) trabajar con personajes femeninos [...] que son una especie de fuerza, [...] el lugar de donde nace todo, las grandes fuerzas humanas: el dolor y el amor, la creación y la destrucción. Ellas tienen la capacidad de hacerlo todo. [...] Me interesan los personajes femeninos, el cine hecho desde esa perspectiva o esa construcción que sea poliédrica [...] y que llegue a todos los lugares desde lo femenino (BNE, 2016: 32:53).

El primer plano de la película, un plano cenital, brillante y recurrente en Paula Ortiz²¹ donde se aprecia al personaje de Inma Cuesta hundida en el barro, con su traje de novia manchado de sangre y al que suceden una encadenación de planos detalle y primerísimos planos que nos sugiere el ahogo de la protagonista, una metáfora de la mujer atrapada en

¹⁹José Furió, M. *El punto de vista femenino en “La Novia”* [en línea] https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/junio_17/14062017_01.htm [consulta: 15/06/2022].

²⁰ En el artículo *El punto de vista femenino en “La novia”*, de Paula Ortiz de María José Furió se insinúa, desde nuestro punto de vista, de una forma adecuada que algunas críticas a la película surgen a raíz de este tema.

²¹ La película *De tu ventana a la mía*, de la misma autora, inicia con el mismo plano cenital para presentar al personaje de Violeta.

la tierra y de la asociación del personaje con esta, con el concepto de fertilidad de esta. Desde nuestro punto de vista, esta escena se puede ver como una traducción visual del famoso verso lorquiano «la culpa es de la tierra» (2021:154) que arrastra a Leonardo a ese devenir trágico. Este plano sirve como presentación del personaje de La Novia y que, tal y como comenta la propia directora es un recurso de narrador literario semejante al «había una vez...» (2018: 22:11) con el que comienzan numerosos cuentos y asevera que, repetir el mismo plano inicial en ambas películas, lo hizo de manera inconsciente, aunque la similitud entre ambos planos es evidente.



Figura 4. Inicio de *La Novia*.



Figura 5. Inicio *De tu ventana a la mía*.

Posteriormente, se utiliza el mencionado recurso del *Flashback* desde el punto de vista de *La Novia* en su infancia. En esta se establecen las relaciones del triángulo amoroso de los personajes en una edad temprana. La escena finaliza con otro plano cenital, idéntico al plano final donde se muestran a los tres protagonistas tumbados en el campo, una vez ocurrida la tragedia y que es recurrente en la película, como en *De tu ventana a la mía*; este plano contiene una información importante ya que se visualizan las preferencias de cada personaje a través de su posicionamiento en el plano y con el juego de las miradas: *La Novia* está cara a cara con *Leonardo* y *El Novio* permanece detrás de ella.



Figura 6. Plano cenital *flashback* infancia



Figura 7. Plano cenital final trágico.

El plano comentado se funde con el siguiente: primer plano de La Novia en la cama, en la oscuridad, donde el gesto de la protagonista es de apatía y de cansancio. Observamos el devenir de los protagonistas tras la escena de la infancia y cómo se establecen dos espacios enfrentados que no son los que parecían indicar la escena anterior; La Novia, hastiada por la rutina, lo cual se puede intuir por su gestualidad y cierto distanciamiento con su prometido y El Novio, feliz e ilusionado, por un lado y Leonardo y su mujer por el otro.

Las escenas donde el personaje focaliza la atención y se desarrolla su potencia escénica son varias; no obstante, cabe destacar las novedosas²² escenas que se incluyen en la película y que definen a la perfección al personaje: la primera, la escena donde el personaje se da un baño y canta «Los cuatro Muleros», mostrando una gran sensualidad ante la mirada de El Novio y la presencia lejana de Leonardo. Otra escena que cabe reseñar es aquella en la que La Novia canta, en medio de su boda, la canción popular sefardí «La Tarara»²³.

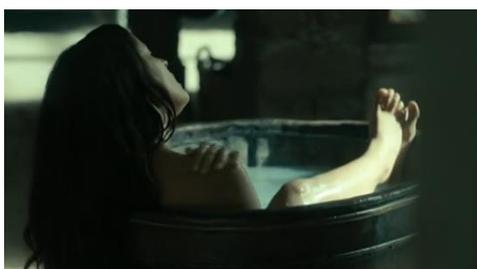


Figura 8. Escena «Los cuatro muleros».



Figura 9. Escena «La Tarara».

En estas secuencias podemos apreciar cómo es La Novia la canalizadora de la pasión²⁴, quien atrae a ambos varones. Hay que destacar el trabajo de la actriz, Inma Cuesta que, a través de su mirada, sus gestos y su propio físico refleja perfectamente lo que exige la obra lorquiana.

Para finalizar con este personaje, cabe resaltar un cambio significativo con respecto a la obra original. La Novia, en la obra lorquiana, se casa con vestido negro; en cambio, en el filme, lo hace con un vestido blanco. Este cambio se puede deber a distintas razones; no obstante, en la obra de *La casa de Bernarda Alba* se comenta algo al respecto: «Era una época más alegre. Una boda duraba diez días y no se usaban las malas lenguas. Hoy

²² Usamos este adjetivo ya que, estas escenas, no aparece en *Bodas de Sangre*.

²³ Véase el análisis de las canciones.

²⁴ En el caso de la escena en la que aparece la canción “La tarara” se intensifica más a través del fuego de la hoguera que se sitúa entre ambos personajes.

hay más finura. Las novias se ponen velo blanco, como en las poblaciones y se bebe vino de botella, pero nos pudrimos por el qué dirán» (García Lorca, 2010: 13).

Se pone de manifiesto el contraste entre campo y ciudad, cómo las novias comienzan a vestirse de blanco, como en las ciudades. En este sentido, la película, como comentaremos posteriormente, se ubica en otra temporalidad y, entendemos, que el vestido blanco ya está arraigado en la sociedad rural que sí se refleja en el filme.

La narración de la película está canalizada en La Novia, como advertimos y en el personaje de La Mendiga, interpretado por María Alfonsa Rosso. En cierta medida, se puede considerar que este personaje encarna los personajes alegóricos de *Bodas de Sangre*: La Luna, La Muerte y la propia mendiga, tal y como confirma Paula Ortiz en sus intenciones con este personaje en concreto (2018:28:30). De hecho, uno de los parlamentos líricos realizados por la Luna que clama por la sangre en esos primeros momentos del tercer acto trágico es realizado por el personaje de La Mendiga en *La Novia* mientras la luna “real” está situada detrás del personaje. Hay que tener en cuenta que, en el mundo lorquiano, la luna se asocia con la muerte; por ello, tiene sentido la decisión del equipo de guion de la película en aunar todos estos elementos en un solo personaje. Los elementos que personifica esta figura y que están presentes en *Bodas de Sangre* son parte de la iconografía gótico- romántico; en este sentido, el mundo surrealista que propone Lorca al final de su obra lo encarna La Mendiga en la adaptación de Paula Ortiz con una serie de elementos fantásticos, con lo premonitorio, con los cristales, con el zootropo que vaticina la huida a caballo y con una fotografía que capta lo noctámbulo en su esencia a la perfección.

A su vez, por ciertos aspectos, durante el filme podemos considerar a La Mendiga una personificación de La Novia, transcurrido cierto lapso; podemos llegar a esta conclusión por una similitud física entre ambas mujeres, por la vestimenta utilizada, ya que La Mendiga lleva un vestido de novia rasgado y, sobre todo, porque ostenta información acerca de los demás personajes. La novedad con respecto a la obra primigenia es que, como mencionamos, este personaje está construido en torno a la idea de estructura circular; podemos intuir que pertenece a otro tiempo distinto al correspondiente en la película y que ya ha vivido los acontecimientos. En su primera aparición (Ortiz, 2015: 11:57), realiza un parlamento acerca de los cuchillos y de su peligrosidad²⁵ y le da un

²⁵ La aparición de este fragmento poético se da en la obra lorquina a través del personaje de La Madre al final de la obra.

consejo a La Novia: «no te cases si no lo amas», en un acto de omnisciencia de la situación.

Para concluir con este personaje, al finalizar el filme conocemos la identidad de La Mendiga; efectivamente se trata del personaje de La Novia transcurrido un periodo de tiempo. Se confirma a través de un recurso de gran belleza: La Novia se aleja de la escena con pesadumbre y lentitud, se realiza un plano general con paneo horizontal y la imagen pasa por el cristal que simboliza la muerte y al personaje de La Mendiga, difuminando la secuencia. Cuando la imagen se torna clara, visualizamos que ya no es La Novia sino La Mendiga la que vaga por el desierto.



Figura 10. Secuencia en tres pasos de la transformación de La Novia en La Mendiga.

En cuanto al personaje de La Madre, que representa a la mujer conservadora andaluza en la obra lorquiana y su identificación con la tierra, «lo femenino se destaca con toda claridad en Bodas de sangre en su identificación con la tierra. La Madre es tierra fértil que ya ha asegurado la reproducción. La Novia es tierra lista para cumplir con la función de la procreación» (Correa, 1975:93).

En este sentido, existen pocos cambios con respecto a la obra original; podemos considerar que pierde cierto peso narrativo en la película pues, como hemos mencionado, a través de conversaciones con otros personajes, establece los espacios enfrentados en la obra, mientras que en *La Novia* se ofrece al espectador a partir del recurso del *flashback*.

El personaje de La Madre lleva intrínseco el presentimiento y la angustia por los hechos acaecidos, parece anteceder el sino trágico; a pesar de ello, se insiste en la idea de la procreación, en ese símil con la tierra que da sus frutos y esa esperanza le mantiene con vida. Cabe destacar la gran actuación de Luisa Gavasa que proyecta el nivel de transcendencia del dolor, prácticamente, físico, de una manera impecable, la emoción de una madre universal, como apunta la directora, «La Madre de todas las madres» (2018: 10:25) que vive en el umbral de la angustia. La excelsa actuación de la actriz le valió para

lograr un premio Goya²⁶ a la mejor actriz de reparto, un premio Feroz, entre otros. La actriz ya trabajó con Paula Ortiz en *De tu ventana a la mía* y su elección estaba clara desde el primer instante.²⁷El personaje, en todo momento, va con vestido negro guardando el luto por los sucesos acaecidos en su familia; en relación con este tema, en la obra únicamente se explicita en el momento de la boda que vaya de negro y aunque no se comenta el motivo, se intuye. Sin embargo, el luto es un tema muy tratado, por ejemplo, en *La casa de Bernarda Alba* y en cuyas acotaciones se reitera el concepto de luto durante un extenso lapso temporal; este aspecto tiene cierta conexión con el final *Bodas* en el tema de la conservación del honor familiar que tanto La Madre como Bernarda pretenden de una manera física, tapiando muros y ventanas. Se subraya, además, el proteccionismo materno: a partir de la pérdida del padre del Novio, la madre ejerce como tal, véase los consejos que le da en la boda: «procura estar cariñoso [...] hazle una caricia [...] pero que sienta que tú eres el macho, el amo, el que manda»²⁸ (García Lorca, 2021: 141). A su vez, la relación materno- filial se puede considerar de edípica por el vínculo que se muestra en un cariño excesivo y que roza lo amoroso en múltiples ocasiones.

En cuanto a los personajes masculinos principales, Leonardo y El Novio, representan *grosso modo* unos prototipos y ambos están sometidos a la pasión femenina del personaje principal. Como apunta el coguionista del filme Javier García Arredondo, los personajes masculinos en Lorca desempeñan mejor su función “si les proyectas algo, no hay tanto desarrollo de personaje, no hay tanta fuerza en ellos ni tanta doblez, funcionan como espejos” (2016: 31:04). Por tanto, son personajes icónicos, arquetípicos que no tienen una gran profundidad, representan unas características concretas y su funcionalidad es ser el motivo por el que se mueven los personajes femeninos pues la historia, como decimos, se proyecta desde el punto de vista de ellas, aspecto que se muestra, asimismo, en *De tu ventana a la mía*, cuyos personajes masculinos son planos y sujetos a las acciones de las protagonistas.

El reparto masculino está formado por Álex García en el papel de Leonardo y por Asier Etxeandía en el personaje del Novio. En ambos casos, son actores icónicos que responden a unas características, sobre todo, físicas que hacen creíble la pasión de la protagonista de la cinta y que resuelven de manera eficaz la interpretación. Asier Etxeandía desprende

²⁶Consultar palmarés: *La novia*» Premios Goya 2022

²⁷ Esta información la repite en varias entrevistas Paula Ortiz.

²⁸ En esta escena, en la película, cuando La Madre le recalca al personaje que interpreta Asier Etxeandía que debe ser «el amo», este ríe de manera exagerada; se puede apreciar como un elemento de empoderamiento femenino, expuesto de manera sutil e irónica.

una gran energía e intensidad y dota a la figura del Novio una fuerza y una potencia escénica cercana a la del personaje de Leonardo, lo cual equilibra dramáticamente este triángulo amoroso, lo hace más creíble en equiparación con la obra lorquiana. En cuanto a Álex García en la figura de Leonardo, pierde cierta violencia y carácter con respecto a *Bodas*; situaciones como la que, «agrio», grita a su mujer: «¿te puedes callar?» (García Lorca, 2021:108) son suprimidas en la película. Estas decisiones se deben a que en la obra está un poco descompensado hacia Leonardo: «se han hecho muchas representaciones de *Bodas de sangre* y a veces se veía un Novio más débil [...] no podía ser un Novio pusilánime» (BNE, 2016: 1:02:50). Además, en la obra lorquiana se clarifican las diferencias económicas entre ambas familias: «dos bueyes y una mala choza son casi nada» (García Lorca, 2021:122); en *La Novia*, podemos apreciar esas diferencias y la dicotomía entre pueblo y ciudad, entre lo salvaje y lo cívico²⁹ en el vestuario de ambos y en su método de transporte.³⁰

Es interesante, además, ver la identificación constante en la obra lorquiana del hombre con lo vegetal, con la planta que surge de la raíz que subyace en lo profundo de la tierra, es decir, de La Madre y, en teoría, de La Novia, posteriormente. En el filme, como hemos comentado, aparecen estas asociaciones en los diálogos y en imágenes, como las secuencias del bosque, con el río, en esa plasmación final, tanto visual como dialogada de Leonardo como arrollo pasional: «el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de los juncos y su cantar entre dientes» (García Lorca, 2021:165), expresiones de connotación sexual que aparecen en otras obras de Lorca como *La casa de Bernarda Alba*. Para concluir con estos personajes y su identificación con los elementos comentados, cabe destacar un detalle que se incluye en la película: La Madre, en una conversación en torno a la muerte de su otro hijo, agarra una aceituna negra, otro elemento lorquiano recurrente, y, posteriormente la chafa, cubriendo sus manos de líquido que se asemeja a la sangre. Podemos considerar la identificación del hijo como fruto que da la tierra que muere en sus manos.

Para finalizar con los personajes, cabe mencionar a dos de los secundarios de la película como son Carlos Álvarez- Novoa y Leticia Dolera que son actores recurrentes en el pequeño universo de Paula Ortiz, sobre todo el primero, que ha participado en todas las piezas audiovisuales de la directora. Carlos Álvarez interpreta a El Padre, serio,

²⁹ Con el torrente trágico esta percepción se difumina.

³⁰ La moto de El Novio y el caballo de Leonardo.

representante de los códigos sociales convencionales. El actor, fallecido poco después del estreno de la película, tenía una gran trayectoria en interpretación de personajes de teatro clásico, donde ya interpretó el papel que encarna en la película en una representación de *Bodas de sangre* (2009)³¹; por ello, y por su afinidad con la directora, la elección fue inmediata y, desde nuestro punto de vista, acertada. En cuanto a Leticia Dolera, interpreta el papel de La Mujer, en este caso de Leonardo, aunque como hemos comentado con respecto a otros personajes, una mujer universal, casada, que tiene que lidiar con el “caballo desbocado” sin inmiscuirse en sus asuntos. Un personaje promiscuo, sumiso y débil que interpreta a la perfección la actriz; sus rasgos y su físico, por su delgadez y baja altura, ayudan a reflejar esa sensación de fragilidad, tal y como ocurría con Violeta, el personaje que interpretaba en *De tu ventana a la mía*.

Aunque no se explicita en la película³², podemos intuir que todo el universo que plasma Paula Ortiz está protagonizado por personajes de etnia gitana; los rasgos de los actores concuerdan con los de este grupo social, así como toda una cosmología asociada a los gitanos que aparece en el *Romancero Gitano* y que tienen continuidad en la obra adaptada por la directora. Como ya hiciera en *Desde tu ventana a la mía*, la directora asocia simbólicamente elementos físicos y naturales que caracterizan al personaje, como era el caso de Violeta, que se asociaba a la fragilidad de las amapolas o el personaje que encarna Maribel Verdú con la rudeza del campo. Cabe mencionar que muchos personajes del coro de la obra son eliminados, así como las figuras alegóricas; el carácter surrealista queda impregnado tanto en los espacios por los que apuesta Paula Ortiz como por los pasajes oníricos que protagoniza el personaje que interpreta Inma Cuesta; por último, observamos cómo la directora confía en una serie de actores desde sus primeros cortometrajes, sobre todo, los secundarios en este caso, lo cual contribuye a que la dirección actoral sea más sencilla.

4.3. La puesta en escena de la simbología lorquiana.

La sinestesia y la metáfora son figuras literarias muy frecuentes en el estilo de Federico García Lorca, sobre todo y como es evidente, en su poesía. En su palabra poética se concentran numerosos elementos sugestivos, avivando la imaginación del lector a partir de estas figuras. Asimismo, como método de expresión es recurrente el símbolo que se reiteran a lo largo de su obra, construyendo así, un universo propio.

³¹ Representación en el Teatro María Guerrero dirigida por José Carlos Plaza.

³² En la obra tampoco hay explicitud en este sentido.

García Lorca sabe captar el ambiente, la psicología de los personajes, que son reales, que han existido y existen aún. El pueblo, en el que se basa como fuente de inspiración, posee recursos inagotables de expresión, de forma de vida. El pueblo no sólo es barbarie, es sensibilidad, belleza y poesía» (Revenga Torres, 1976: 20).

En cambio, Paula Ortiz, tiene a su alcance a través del formato fílmico transmitir con imágenes simbólicas insertadas en un plano físico en armonía con la propia palabra, exponer todo el universo lorquiano tal y como hace el propio Federico en sus obras, en consonancia, además, con los propios personajes y sus circunstancias; vamos a tratar de analizar desde nuestro punto de vista cómo traslada la directora los elementos lorquianos a la puesta en escena cinematográfica y cómo se concretan en la película.

Como hemos mencionado anteriormente, el primer plano del filme nos muestra una presentación de la protagonista y su vinculación al elemento de la tierra. Este elemento se vincula a los personajes femeninos principales: La Madre y La Novia, los cuales tienen un arraigo en la obra para con la tierra. Se integra al personaje, sobre todo, de La Novia en el agreste desierto y se capta la luz natural en consonancia con este paraje, con tonos ocre y amarillentos, lo cual dota a la zona desértica una sensación de sofoco constante. La película se construye de una fotografía de carácter impresionista³³ que se torna esencial para lo que quiere transmitir la directora.

Posteriormente, se muestra un plano contrapicado donde se aprecia el techo de una casa sin el tejado, únicamente con las vigas de madera, a través de las cuales aparece el sol. En este caso, la lectura que hacemos es la de un nuevo amanecer en un hogar destruido. En el siguiente plano general, observamos una ventana sin marco y un extenso camino desértico por el cual transita La Novia libre a pesar de su pesadumbre.



Figura 11. Tejado familiar derruido.



Figura 12. Ventana y camino.

La ventana simboliza libertad, al igual que el camino, en este caso que está abierta o sin marco, sin cerrazón. Este elemento es recurrente tanto en la obra lorquiana, como en el canto nostálgico de Martirio en *La casa de Bernarda Alba*: «abrir puertas y ventanas

³³ El apartado fotográfico es uno de los apartados más logrados de la película y le sirvió a Migue Amoedo conseguir un premio Goya

las que vivís en el pueblo» (García Lorca, 2010:27), como en Paula Ortiz, donde en su primer filme *De tu ventana a la mía* cobra relevancia en el objeto de deseo de las figuras femeninas principales, la libertad de mirar a través de la ventana:

Nadie puede enjaular los ojos de una mujer que se acerca a una ventana, ni prohibirles que surquen el mundo hasta confines ignotos. En todos los claustros, cocinas, estrados y gabinetes de la literatura universal donde viven mujeres existe una ventana fundamental para la narración (Martín Gaité 1993: 115).

En contraposición, hay ciertos pasajes en los que observamos las ventanas cerradas, véase el momento de la pedida de mano que simboliza el recato del matrimonio. En *Bodas de sangre* se hace hincapié, sobre todo al final de la obra, al cierre de estas para preservar el honor familiar: «clavaremos las ventanas y que vengan lluvias y noches sobre las hierbas amargas» (García Lorca, 2019:161)³⁴.

En la siguiente secuencia, podemos apreciar un *flashback* que nos lleva a la infancia de los protagonistas; este recuerdo nos traslada a un bosque mítico, un espacio recóndito de encuentro amoroso donde predomina, obviamente, el tono verdoso. Lorca, sobre todo en el *Romancero Gitano*³⁵, utiliza el verde en varios poemas; en este caso, por las circunstancias que nos muestran las imágenes, por el concepto de retorno a este lugar al final de la película y en el cual pelean los dos protagonistas masculinos, puede tener una intención premonitrice: el verde como símbolo de la muerte, el verde como «poder maléfico» (Chevalier, 1969: 1636). Además, el bosque, como hemos comentado, representa la vegetación, a los personajes masculinos que surgen de la Madre Tierra. Para acabar con el bosque, en comparación con la escena anterior que transcurre en el desierto, hay que ponerlo en valor con la situación de cada momento: el fuego interno tras la tragedia representado por el desierto y el bosque húmedo, fresco, con tonos lumínicos en relación con una edad “primaveral” de los protagonistas. Esta estética puede tener ciertas influencias prerrafaelitas que, claramente, pueden apreciarse en la película anterior de la directora aragonesa, tanto en la historia de Violeta como en el personaje de Inés y en esa asociación de elementos naturales con la caracterización de los personajes.

La escuela prerrafaelista se centraba, entre otras cosas, en la exaltación y recuperación de la naturaleza, lo que a su vez encaja con la formación estadounidense de Paula Ortiz y su admiración

³⁴ Se reitera en *La casa Bernarda Alba*: «haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas».

³⁵ Aparece en numerosos poemas de Poeta en Nueva York, véase «Nacimiento de Cristo» o «Nueva York (oficina y denuncia)».

—declarada en diversas entrevistas— por Terrence Malick, director que trabaja sobre cómo la naturaleza influye en las personas.³⁶

De hecho, en *Desde tu ventana a la mía*, la estética presentada en la historia de Violeta guarda gran similitud con el cuadro *Ofelia* de John Millais, incluso con el plano cenital con el que inicia la película que se asemeja al de *La Novia*.



Figura 13. Imagen *De tu ventana a la mía*.



Figura 14. *Ofelia* de Jonh Millais.

En la secuencia comentada del bosque aparece por primera vez un elemento que existe en *Bodas de sangre* que, sin embargo, cobra una gran relevancia en la película de Paula Ortiz: el cristal. Este es un elemento recurrente en Lorca y su *Romancero Gitano* asociado siempre a la Luna, como en *Bodas de sangre* y a cuestiones místicas. De forma recurrente, la óptica de la cámara atraviesa un cristal difuminando el plano, sugiriendo «el plano intermedio entre lo visible y lo invisible» (Chevalier, 1969: 543), la ensoñación de la protagonista que nos conduce de manera progresiva hacia la tragedia.

El cristal aparece permanentemente como elemento fundamental en la narración: una de las historias añadidas por Paula Ortiz tiene que ver con la familia de La Novia, con El Padre, concretamente, el cual tiene una fragua de cristales donde moldea figuritas simbólicas, véase un caballo o la luna, en referencia al mundo lorquiano y que, en ocasiones, tienen efecto premonitorio y, además, sirve para unir a Leonardo y a La Novia desde la infancia³⁷.



Figura 15. Regalo infancia



Figura 16. Recuerdo Leonardo

³⁶ Ana Garrido González, Katarzyna Moszczyńska-Dürst, *De tu ventana a la mía*, de Paula Ortiz: memoria, amor y género.

³⁷ Los pendientes que regala El Novio a La Novia unen a ambos personajes; en el momento de la huida, La Novia los deja en la cama y El Novio los encuentra.

En este espacio, además, La Mendiga crea la daga de cristal sustituta de la navaja tradicional como arma recurrente en la acción. La importancia del cristal en la película puede deberse, como apunta Chevalier en una de las acepciones del término, a que simboliza la unión entre contrarios (1969: 543) y que esto sirva a la directora como objeto conductor entre familias enemistadas. Por ello, justo antes del momento trágico, la fragua explota, saltando esta unión por los aires, metafóricamente. Además, como muestra esta escena, es un elemento muy vistoso que da juego en la espectacularidad de la película. Javier Arredondo confirma el equilibrio entre palabra e imagen plasmada en el filme ejemplificado en el caso concreto del cristal:

Había cosas que teníamos que traducir a imágenes y Lorca es muy potente en el texto a generar imágenes; por ejemplo [...]: “qué vidrios se me clavan en la lengua” (García Lorca, 2019:154), ese verso, que lo dicen en la película, pero en la obra lo dicen hasta tres veces [...] nosotros lo traducimos a que La Novia escupiese cristales por la boca, sin decir nada más (BNE, 2016: 18:30).



Figura 17. La fragua de cristal explota.



Figura 18. La Novia escupe los cristales.

En la siguiente secuencia, se introduce otro símbolo que más aparece en *Bodas de sangre*: el caballo. Este animal se asocia constantemente con el personaje de Leonardo y representa la masculinidad del personaje, así como el sexo y la muerte a lo largo de la obra lorquiana; el personaje de Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba*, el cual no aparece en escena empero se asocia contantemente con este animal: «a un caballo encabritado soy capaz de poner de rodillas con la fuerza de mi dedo meñique» (García Lorca, 2010: 48), haciendo alusión a este personaje.

El caballo aparece de forma real y, generalmente, a cámara lenta que da la sensación de suspender el tiempo real, con planos detalles que muestran su majestuosidad y su poderío, así como planos contrapicados en los que se percibe la superioridad del animal y, por ende, la de Leonardo. Asimismo, Paula Ortiz no desecha utilizar otros recursos como las canciones que se le dedican al caballo, las numerosas menciones que se le hacen, la asimilación con el personaje, por ejemplo, en la huida final en la que no se nombra a

Leonardo³⁸, etc. En definitiva, la alusión al caballo se aprecia tanto de manera visual, ya sea el propio caballo o representado en objetos, véase en el zoótropo o en figuras de cristal, como de manera dialogada o en su defecto, a modo de canción; sin embargo, hay cierta acotación, ya que, en *Bodas de sangre*, su presencia es exacerbada. En Lorca el elemento del caballo es recurrente y, de forma general, se asocia a la raza gitana «como símbolo de su propia realización vital» (Correa,1975:78)



Figura 19. Plano contrapicado caballo.



Figura 20. Plano recurrente del zoótropo.

Esta primera aparición del caballo se intercala con una escena en la que La Novia se llena la bañera, en la que se puede considerar una nueva presentación del personaje en un tiempo presente; esta nueva escena, donde se ven numerosos planos detalle de la acción, tiene similitudes con las escenas de Violeta de la primera película de la directora aragonesa. La bañera puede representar el estancamiento del agua, del fluir de la vida en contraposición a los ríos que encontramos en el bosque; esta situación representa un momento de estancamiento amoroso. La gestualidad de desdén anterior y el posterior tatarreo de la canción de «Los cuatro Muleros» lo acaban de corroborar. Además, el personaje, al salir de la bañera con sensualidad, se ve reflejada en el espejo que, como apunta Chevalier y puede tener una lectura correcta en este caso, el espejo³⁹ es el reflejo de la verdad y de la sinceridad (1969:723); no obstante, en Lorca adquiere un valor de sedentarismo del matrimonio, como puede ser el caso de La Novia; el espejo es un elemento que adquiere importancia en *De tu ventana a la mía* y en algunos cortos de la directora. Podemos añadir en esta significación el pozo como símbolo de vida estancada y de recuerdo en la poética lorquiana; aparece en una escena donde se ve reflejada La Mendiga, por ende, podemos entender la sujeción del personaje en el tiempo de los acontecimientos de la película. Estos recursos son novedosos en la película mas el pozo

³⁸ En la huida final, en la obra teatral se reafirma que La Novia se fuga con Leonardo en el caballo.

³⁹ El espejo es un lugar común, además, en la obra de Paula Ortiz, tanto en los cortometrajes como en su otra película.

opresor se puede apreciar en otras obras de Lorca como en el poema «Thamar y Amnón» o la muerte en «Niña ahogada en el pozo» en consonancia con la propia agua que encontramos en estos espacios.

Hemos hablado anteriormente del zoótropo, «aparato que al girar produce la ilusión de que se mueven unas figuras dibujadas, a causa de la persistencia de las imágenes en la retina»⁴⁰, en este caso con planos detalle fugaces, generalmente, del caballo que antecede el devenir trágico, como sucede en la obra lorquiana a través de los diálogos y las canciones. Además, este instrumento es de naturaleza circular; a partir de su movimiento rotatorio se generan las imágenes. Esto contribuye a la estructura circular del filme que hemos comentado anteriormente junto con otros elementos circulares, como el baile nupcial en el que todos los invitados forman una rueda alrededor del fuego; el círculo puede simbolizar el tiempo como una rueda que gira y que en Grecia se representaba como una serpiente que se muerde la cola (Chevalier, 1969: 455). Paula Ortiz insufla estos elementos circulares a su película, reforzando su estructura y dando cuenta, en cierta medida, del destino trágico de los personajes. El carácter cíclico aparece en *Bodas de sangre*, tanto en la estructura de sus canciones como su culminación en una de las canciones de boda en relación con la fatalidad de la luna:

Giraba,
Giraba la rueda
Y el agua pasaba;
Porque llega la boda
Que se aparten las ramas
Y la luna se adorne
Por su blanca baranda. (García Lorca, 2019: 133).

Otro elemento imprescindible, como observamos es la luna asociada a la muerte, motivo poético recurrente en Lorca. Hemos comentado que, como personaje que aparece en la obra, se aúna al de La Mendiga, adquiere su caracterización, realizando uno de sus monólogos más sangrientos. La luna constituye en la trayectoria de Lorca un elemento sideral en contraposición a la base realista sobre la que están construidas sus obras. En el «Romance de la luna, luna» se personifica la luna, la cual desciende de los cielos para llevarse al niño del poema «de la mano» (1997: 98) en un bello efecto poético de una trágica muerte. En *Bodas* tiene una utilización alegórica similar y un denominador común: una especie de llamada cósmica al sujeto de la acción. En la película, Paula Ortiz opta por utilizar, como hemos mencionado, un personaje ya existente y asociarlo al

⁴⁰ Real Academia Española de la Lengua (2021). *Diccionario de la lengua española* (versión electrónica 23.5) [En línea] <https://dle.rae.es/diccionario/zoótropo> [consulta:15/06/2022].

componente lunar. Es una manera más realista de poner en escena esta configuración, a pesar de que el personaje está en el umbral de lo real y de lo irreal. No obstante, este personaje representa a la luna, se asocia a ella y le da voz, aunque no la sustituye; la presencia de la luna tiene vital importancia en la película, tanto de manera alusiva como escénica. De hecho, la disposición final que culmina en la atracción fatal de la luna hacia la protagonista se produce de una manera visual, una esfera lunar que se va agrandando a los ojos de La Novia con una iluminación diferenciadora, de tonos fríos y azulados que entroncan con el efecto lumínico de la luna, en contraste a los tonos cálidos de las escenas más realistas; en contraposición, Lorca utilizaba el verde como reflejo en el rostro de la gitana protagonista en sus poemas del *Romancero*: «verde que te quiero verde/ bajo la luna gitana». Este momento, en el filme, se puede percibir cuasi como una animalización del personaje, similar al licántropo de la mitología clásica y cuyo recorrido continúa en el audiovisual contemporáneo. La escena de la huida final tiene ecos de la literatura o del cine gótico por ciertos elementos que se observan: la llegada del Novio a la habitación de La Novia con un candelabro en un espacio similar al castillo prototípico y la escapada a caballo entre la bruma ante la mirada del Novio.

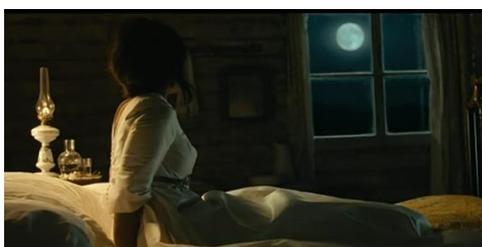


Figura 20. Llamada lunar a La Novia.

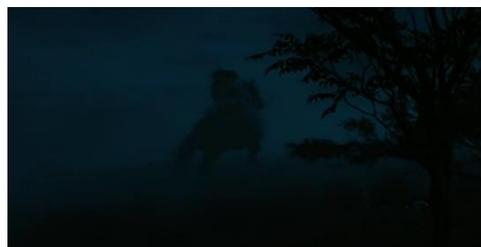


Figura 21. Huida a caballo entre la bruma.

Cabe destacar que el elemento lunar, además de estar asociado, como hemos advertido, con el cristal, aparece en situaciones, como en la obra, de premonición sobre lo que va a ocurrir: este es el caso de la cancioncilla de la “madeja de lana” que simboliza, de cierta manera, el destino de los protagonistas, símbolo que servía de hilo conductor en la anterior película de la directora aragonesa.

Previamente al momento trágico, se pone en escena una sucesión de relámpagos que se puede entender como el desate de la tormenta en los personajes principales. Este elemento aparece en el *Romancero Gitano* de forma metafórica con «lenguas celestes, espada caliente, sátiro de estrellas» (1997: 99) que acentúan como en la película «el perfil masculino y agresivo de la figura mítica» (Correa, 1972: 47) junto con la aparición de Leonardo en su caballo.

4.4. Espacio escénico y el tiempo en *La Novia*.

El espacio que se recrea en la película son escenarios reales y naturales, una constante en la trayectoria de Paula Ortiz en relación, en múltiples casos, con el estado anímico o la personalidad de los personajes. No obstante, son escenarios reales, aunque inhabitables, derruidos o inacabados y que, en cierta medida, son simbólicos.

Uno de los motivos que incitan a Lorca a realizar una tragedia es plasmar la sociedad rural de su época y que, en cierta medida, entronca con el género.

A consecuencia del conservadurismo radical del campo andaluz y de numerosos factores sociohistóricos – entre ellos la invasión musulmana, la marginación del campo andaluz por parte de los conquistadores castellanos, y el estancamiento de todo el país después del colapso del imperio español – la vieja vida mediterránea del sur de España, muy parecida a la que había dado a luz la tragedia griega (Josephs, Allen, 2021:17).

A pesar de ello, en la obra no se explicita que transcurra en Andalucía, tampoco el tiempo exacto de los acontecimientos: si tomamos la fecha del suceso real, podemos intuir que la historia sucede en un tiempo cercano a este (1928) en un pueblo rural andaluz similar a Níjar. En las acotaciones sobre las escenas obtenemos escasa información; en el primer cuadro de la obra, únicamente reza «habitación amarilla» y en el segundo «habitación rosa» con algo más de información acerca del decorado. En el tercer cuadro sucede en el interior de una cueva; estos «decorados se inspiraban en el pueblo, cerca de Guadix, a sesenta kilómetros de Granada»⁴¹. Por tanto, podemos percibir que, el escritor granadino, quiere reflejar en su obra el mundo rural andaluz.

En cambio, en *La Novia*, la intención es que la película sea atemporal y ubicarla en un espacio abierto para no encorsetar la obra lorquiana en un lugar concreto. En este caso, el principal motivo de adaptar *Bodas de sangre* a la gran pantalla no es reflejar la Andalucía conservadora, sino que sea una pieza más universal, que pueda ocurrir en cualquier lugar del Desierto del Mediterráneo⁴² que funciona a la perfección con la abstracción de la obra y de los personajes. La película está rodada, como decimos en espacios reales, entre otros, en el desierto aragonés de los Monegros y en la Capadocia turca⁴³, en cuanto a lugares exteriores se refiere, lo cual dota de verosimilitud a la acción. Estas localizaciones desérticas entroncan con algunos elementos de la obra lorquiana tales como la tierra, el

⁴¹ Cita extraída de la introducción de Allen Josephs y Juan Caballero de *Bodas de sangre* y que realizó Marcelle Auclair.

⁴² Así lo confiesa en diversas entrevistas Paula Ortiz.

⁴³ Consultar localizaciones: [La novia \(2015\) - Filming & Production - IMDb](#)

calor agobiante de un lugar que «no refresca ni al amanecer» (García Lorca, 2021: 118). Los escenarios desérticos insuflan una sensación al espectador de calor que genera la tierra y que prevalece en la obra primigenia. Este lugar escénico junto con otros elementos tales como el jinete a caballo, la escena del duelo final, además de aparecer en obras como el *Romancero Gitano* de Lorca, visualmente evoca a los códigos del género cinematográfico del western, además, por los planos generales que muestran un horizonte inabarcable. Sobre si *La Novia* funciona como un western telúrico, Paula Ortiz responde:

Lorca hace referencia de forma constante a la tierra donde viven los personajes. Habla de una tierra dura, donde no crecen los árboles y donde las mujeres se ahogan, donde el sino te empuja [...] El valor de ese paisaje del desierto y, de esa horizontalidad, esa frontera, creo que está en *Bodas de sangre*.⁴⁴

Hemos mencionado anteriormente que todo este pasaje árido se relaciona con la cuestión de la tierra que, a su vez, se asocia con los personajes femeninos de *La Madre* y *La Novia* en distintos niveles. Este aspecto se puede apreciar en la obra lorquiana y, además, es un recurso que le viene como anillo al dedo a Paula Ortiz pues asocia a la perfección de manera visual ciertos elementos con la caracterización de los personajes.

Por otro lado, la decisión de no encorsetar la producción en un solo paraje abre las puertas a diferentes públicos; el hecho de rodar en la Capadocia se debe a una colaboración con Turquía y puede ser un motivo de atención para el espectador del país; además responde a una captación de la esencia lorquiana, concretamente, está filmado en las conocidas como “chimeneas rocosas” que son una serie de cuevas formadas en la montaña en el período paleolítico y que, por tanto, entronca perfectamente con el periodo en el que surge la Tragedia griega. Como confiesa Javier Arredondo la decisión de rodar en la zona turca fue una decisión acertada al evocar un espacio onírico, abstracto y muy lunar, además del pragmatismo que surge por cuestiones de producción (2016: 48:05). Este lugar corresponde en la película al espacio familiar de Leonardo y La Mujer. El espacio interior del hogar familiar que se muestra en la película es un salón- comedor de color azul; en este punto se aprecian ciertas diferencias con la obra, en la cual únicamente se acota que es «una habitación pintada de rosa con cobres y ramos de flores populares», mientras que la cueva pertenece al espacio de *La Novia* y *El Padre* en la obra primigenia. Estos espacios dan una sensación de aislamiento de la sociedad y le insuflan un sabor utópico al filme.

⁴⁴ Consultar entrevista:
<https://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18535666/> [consultado: 15/06/2022].

En cuanto a este espacio, al de *La Novia y El Padre*, es interesante apreciar la diferencia entre la estructura exterior y la interior de edificio. En el final trágico montado al inicio de la película, se nos presenta un espacio escénico destruido que representa el desenlace dramático: un techo donde únicamente se aprecian unas vigas de madera, una construcción donde las paredes están agrietadas y que se puede observar como una metáfora de las grietas familiares o de las fisuras interiores de los personajes; esta es otra constante en la breve carrera de Paula Ortiz, véase el edificio derruido en época de Post-Guerra Civil española y que se vincula, en cierta forma, con la depresión del personaje de Luisa en *De tu ventana a la mía*. Además, hay que destacar el tercer plano de la película y que refuerza esta tesis. Se trata un plano general que se divide a partir de la arquitectura del edificio en tres partes: a la izquierda se sitúa la madre, el padre en la derecha y el portal de la casa que queda en medio del plano está vacío, simbolizando esta abrupta separación.



Figura 21. Espacios enfrentados y derruidos en *La Novia*.



Figura 22. Imagen *De tu ventana a la mía*.

Este lugar exterior semi abandonado se contrapone al interior de la casa, donde aparecen una serie de espacios que, una vez visualizado el exterior, parece improbable que puedan estar situados tras esos muros. Así, en el interior encontramos un lugar abstracto como una fragua de cristal donde se dan ciertas situaciones oníricas, las habitaciones, un patio exterior de gran extensión a la par que bello, lugar donde tienen lugar las celebraciones nupciales y que surgen en contraste con la fealdad externa, que puede apreciarse, por otra parte, como la separación del espacio íntimo del personaje y del espacio exterior, así como sucede en el videoclip *23 de Junio* (2019) que dirige Paula Ortiz al grupo Vetusta Morla.⁴⁵

⁴⁵ Consultar: <https://www.youtube.com/watch?v=GHQ88ak4cKU>



Figura 23. Videoclip 23 de junio.



Figura 24. Videoclip 23 de junio.

Además, la acción se sitúa en el límite de lo real y de lo irreal; esta es una característica intrínseca que supura de *Bodas* y que Ortiz consigue a través de los espacios, en armonía con las imágenes oníricas por parte de la protagonista y no tanto a través de los personajes alegóricos que surgen en la obra ni, únicamente, al final de la misma, sino que se van insertando en el relato. Los espacios mencionados contribuyen de manera visual a expresar y dotar a la película del carácter trágico de la obra lorquiana, además de delimitar estéticamente ambos espacios familiares: «la Capadocia es un espacio de sueño donde el amor corre a lomos de un caballo negro, pero Los Monegros, donde está rodada casi toda la película, es un espacio de rito y de muerte» (Fotogramas, 2015).



Figura 25. Espacio Capadocia.



Figura 26. Monegros, espacio familiar La Novia.

Por último, debemos hablar de la puesta en escena del bosque mítico lorquiano en el filme de Paula Ortiz, lugar donde acaba ocurriendo el clímax trágico en la obra teatral en su acto tercero de corte sobrenatural y donde predomina el uso del verso para separarse del realismo anterior:

Este bosque de Lorca dista mucho del lugar de la muerte del caballero lopesco. El bosque de Lorca no contiene elementos sobrenaturales: *es* el bosque sobrenatural. Lorca ha ido mucho más al fondo mítico de *bosque*. *Los grandes troncos húmedos* (acotación) nada tienen que ver con el mundo de los “secanos” que dejamos atrás en el segundo acto. Este bosque es el de la divinidad lunar [...] y hemos de tener en cuenta siempre su calidad sobrenatural (Josephs y Caballero 2021:144).

El bosque mítico aparece en dos ocasiones: en una escena incluida en forma de *flashback* y de la que ya hemos hablado y en la escena final. En la presentación de este bosque, podemos apreciar los troncos húmedos a través de los cuales atraviesa el

personaje de *La Novia*, un paisaje donde prepondera la vegetación que se asocia a los personajes masculinos mientras ella experimenta a través del tacto con los elementos naturales.

En cuanto al tiempo en el que transcurren los acontecimientos de la obra lorquiana hemos comentado que no hay un dato concreto donde se explicita; podemos dilucidar que puede ser que la acción sea en un tiempo contemporáneo al autor y al tiempo en que sucede el hecho real en el que se basa *Bodas de sangre*. En la película de Paula Ortiz, podemos apreciar la introducción algunos elementos que no aparecen en la obra y que son anacrónicos: los más llamativos son los coches, concretamente, uno de ellos es un seat 600⁴⁶ que aparecen en la escena de la boda o la motocicleta con la que se traslada de un lugar a otro el personaje interpretado por Asier Etxeandía. Otros elementos que pasan más desapercibido, como alguna pieza de vestir que no corresponde a la época lorquiana o las gafas que utiliza El Novio, que se asemejan a las que vemos actualmente en 2022. En este sentido, además de abrir la obra espacialmente hablando, la intención del equipo de Paula Ortiz es situar la obra en un lapso que puede abarcar un siglo XX ensanchado:

A pesar de que sí que está enclavado en una temporalidad y en un espacio (la obra), esos años 20 o 30, españoles, pre-Guerra Civil, la Andalucía rural y eso es uno de los valores de Lorca... creo que tiene la virtud como clásico universal (por eso se ha convertido en un clásico) admitir cualquier tiempo y temporalidad, por eso es poeta porque es como un faro que cada vez que lo giras da una luz distinta [...] en nuestra propuesta era muy importante demostrar eso, abrirle la temporalidad y la espacialidad a Lorca [...] porque ayuda a trasladar la poética al cine en el sentido simbólico, poético y en el umbral de lo real (2018: 9:29).

En definitiva, estos aspectos refuerzan la tesis de la adaptación libre de los elementos escénicos y temporales que se llevaron a cabo en la puesta en escena propuesta por Paula Ortiz en formato cinematográfico; son medidas, desde nuestro punto de vista acertadas, puesto que el hecho intrínseco al formato cinematográfico de mostrar escenarios exteriores naturales e incluir elementos contemporáneos no restan esencia a la poética lorquiana. De hecho, la realización en parajes de semejante extensión, en numerosos planos generales, refleja perfectamente las distancias expuestas en el libro entre los dos espacios dramáticos, tanto física como metafóricamente.

Tal y como comentan los creadores de *La Novia* se inspiran en esa libertad que tienen los ingleses (BNE, 2016), por ejemplo, con Shakespeare, que no dudan en enclavar el texto en un tiempo contemporáneo y en lugares distintos al de la obra primigenia. En ese

⁴⁶ El primer seat 600 data de 1957.

sentido, cobra importancia la influencia de Kenneth Branagh en adaptaciones posteriores; el director realizó *Hamlet* (1996) y *Mucho ruido y pocas nueces* (1993), entre otras, de forma atemporal y abrió el camino a las numerosas versiones shakespearianas que son fieles a la textualidad pero que se sitúan en un espacio o tiempo diferente al original.

4.5. Utilización de la música en relación con el poemario de *Bodas de sangre*.

Uno de los elementos más esenciales que empuja a la catarsis en la tragedia lorquiana es la musicalidad de sus canciones populares. Como señala Gustavo Correa «las canciones líricas de *Bodas de sangre* que alternan con el diálogo de la acción, señalan momentos culminantes de actitud contemplativa o de participación comunal en el curso de la tragedia (1975: 106)», además de señalar la estructura circular de las mismas y que pueden haber inspirado a los guionistas en su estructura de guion. La utilización del poemario por parte de Lorca en su obra es similar a la de Paula Ortiz en una representación musical anticipativa de los acontecimientos que van a acaecer y que es parte importante en la narración, formando parte de la vida de los propios personajes. Como veremos a continuación, hay una selección de las canciones de la obra, generalmente, acotadas, debido a su carácter reiterativo pues no están todas al completo; además, se incluyen otras canciones del autor granadino y otras de carácter popular, como algún himno nupcial, que se integran perfectamente en la película.

En primer lugar, debemos hablar de otro elemento musical que es el primero que el espectador escucha al abrir la película y en otros pasajes, sobre todo de carácter trágico: una melodía creada con violín, otro aspecto que aparece en las acotaciones del acto tercero de la obra lorquiana y, que, en numerosas representaciones de *Bodas de sangre* en teatro aparece. Esta fracción de la banda sonora de *La Novia* corre a cargo del compositor japonés Shigeru Umebayashi, autor, entre otras, de la banda sonora de *In the mood for love* (2000) cuya función es dotar a la película de una «pulsión trágica» que empuje a los personajes desde sus propias entrañas (Instituto Cervantes, 2018). Estas melodías aparecen, como decimos, antecediendo al suceso trágico, en momentos oníricos de La Novia y en algún pasaje de Leonardo, en su caballo, asociando así la tragedia con estos dos personajes.

En cuanto a las canciones, aparece, en primer lugar, la canción “Los cuatro muleros”. La canción, tarareada de forma casi ininteligible, es un acierto: además de pertenecer al universo lorquiano, es una declaración de intenciones por parte de la protagonista:

De los cuatro muleros,
de los cuatro muleros,
de los cuatro muleros,
palmitas mías que van al agua,
que van al agua.
El de la mula torda,
el de la mula torda,
el de la mula torda,
mamita mía, me roba el alma,
me roba el alma.
Está lloviendo en el campo,
está lloviendo en el campo,
está lloviendo en el campo,
mamita mía mi amor se moja,
mi amor se moja.⁴⁷

Como podemos observar en esta canción, la protagonista declara su amor por Leonardo, ya que, podemos intuir y relacionar, la mula del poema con el caballo de Leonardo y, cuyo mulero «le roba el alma» y la idea de que su matrimonio se va al traste en la última estrofa. Este recurso utilizado por Paula Ortiz es muy recurrente en la obra de Lorca, que, en todo momento, pone en alerta al espectador sobre lo que va a ocurrir.

En segundo lugar, *La nana del caballo*, canción que se incluye en la obra que adapta *La Novia*. En la obra teatral se construye de forma paralelística entre el personaje de La Mujer y La Suegra anticipando de manera metafórica los hechos dramáticos posteriores. En la película, es cantada por el personaje interpretado por Leticia Dolera y, únicamente, expresa el concepto de la canción concentrado en dos versos: «¡Ay caballo grande/ que no quiso el agua!» (García Lorca, 2021: 104). Posteriormente, este mismo poema se nos presenta de manera extradiegética a través de una intensa y desgarrada versión realizada por Carmen París⁴⁸ y que se incluye en la banda sonora de la película. La nueva versión del tema aparece en la secuencia en la que el personaje principal tiene el primer encuentro con La Mendiga donde predomina lo onírico y las visiones a partir del desenfoque a través de los cristales y la cámara lenta y en el *flashback* del enfrentamiento entre clanes, donde la sangre se escenifica en las manos de La Novia a su corta edad.

La siguiente canción la entona una de las criadas o muchachas⁴⁹ mientras borda, junto con otra figurante, el vestido de La Novia: en la cancioncilla, el interlocutor de las preguntas es la propia madeja de hilo con el que está bordando: «madeja, madeja, / ¿qué quieres hacer? / jazmín de vestido, / cristal de papel. / Nacer a las cuatro, / morir a las 10”

⁴⁷ Fragmento que se incluye en la película de la versión cantada de *Los cuatro muleros*, incluida en *Colección de Canciones populares españolas* de Federico García Lorca.

⁴⁸ Consultar tema: [\(323\) Carmen París - Nana del Caballo Grande \(Banda Sonora Original de “La Novia”\) - YouTube](#)

⁴⁹ No se especifica el término para referirse a estos personajes, así como se hace en la obra.

(García Lorca, 2021: 158)». La canción en la obra lorquiana aparece en el último cuadro de la obra; en esta ocasión, Paula Ortiz integra estos versos la noche antes de la boda, en relación a las dudas y la negatividad que refleja La Novia cuando le hablan los demás personajes acerca del sino de la mujer para con el matrimonio. La madeja representa el destino humano y, en ese sentido, así como se construye la estructura encaja mejor en esta secuencia; en la escena de la obra, el poema expresa que despierte La Novia «el día de su boda» (García Lorca, 2021: 120), sin embargo, la directora aragonesa divide la secuencia en días distintos.

Las tres canciones restantes se incluyen en la celebración de la boda y ninguna de ellas se incluye en la obra primigenia. La primera de ellas refleja un motivo recurrente en la poesía lorquiana, el olivo.

Al olivo, al olivo,
al olivo subí.
Por cortar una rama
del olivo caí.
Del olivo caí,
¿quién me levantará?
Esa gachí morena
que la mano me da.⁵⁰

Esta canción de carácter conceptista surge en un ambiente de celebración, tras la célebre frase de La Madre: «Eso me gusta. Los hombres, hombres y al trigo, trigo» (García Lorca, 2021: 97) que en la obra lorquiana aparece al inicio. Trata de reflejar la situación del hombre rural trabajador y sus preocupaciones, muy presentes en la obra y en Lorca; además, la “gachí morena” que representa a la amada en cuestión; podemos observar la analogía con la historia en el momento de transmisión de la canción. Este momento festivo y de baile se ve interrumpido por la llegada abrupta de La Novia, la cual hace gala de su presencia escénica con la canción “La Tarara”, que se debe, en gran parte, a una buena actuación de la actriz Inma Cuesta y su expresión corporal y vocal. Como apunta bien apunta la directora, Inma Cuesta entendió «la sensualidad y el misterio de la canción» (2018: 16:45). Ambas canciones tienen correlación: ella, “la gachí morena”, personificada en “La Tarara”, mueve «la cintura para los muchachos de la aceituna», cerrando, en cierta manera, el círculo de significado. Además, el misterio que procesan los versos «La Tarara sí/ La Tarara no» pueden tener vinculación con la elección entre un varón y otro, como así muestra la información visual de los planos; sin embargo, el sino trágico suscita que la protagonista no tiene alternativa.

⁵⁰ Poema cuya autoría se desconoce.

La canción principal de la BSO es el penúltimo tema de la película: una revisión de un epitalamio recogido por Manuel Alvar y revisado en 1971 en su publicación *Cantos de boda judeo- españoles*, concretamente *Dize la nostra novia* por parte de la cantante española Vanesa Martín⁵¹. Al inicio del tercer acto, tras «el falso feliz trágico»⁵², comienza una escena de baile al compás de esta canción, en la que los convidados forman un círculo en torno a la hoguera y van cambiando de acompañante. En la letra de esta canción, La Novia, como “yo” poético, va enumerando partes de su cuerpo y su figurado interlocutor, que en este caso no hay, responde metaforizando dicha parte del cuerpo o con elementos que vamos visualizando en la película: la cabeza son campos espaciosos, el cabello seda de labrar, etc. y que la protagonista toca con su mano como parte del baile popular. La “rueda” se acelera intensificando el ritmo la escena, con numerosos primeros planos del propio rostro de la actriz, primeros planos desde su perspectiva, intercalados con visiones reiterativas como el zootropo y que destila la sensación de angustia por parte de ella. Esta secuencia desemboca en un encuentro onírico entre La Novia y Leonardo, antes de la fuga final y en un posterior desmayo de la protagonista.



Figura 27. Escena *Dize la nostra novia*



Figura 28. Encuentro onírico entre Leonardo y La Novia.

Para finalizar la película, en el duelo final al alba, Paula Ortiz incluye una desgarrada versión de la adaptación de Leonard Cohen del poema de Lorca que podemos encontrar en *Poeta en Nueva York, Pequeño vals vienés*, realizada por Pachi García.⁵³ En este sentido, numerosas imágenes a las que alude el poema se realizan en imagen mientras danzan los dos varones al ritmo de la música: la mañana, el llanto, la muerte, los mendigos⁵⁴ y el bosque. Por todo ello, se observa una coreografía muy lograda, similar al final de la versión de Carlos Saura de *Bodas de sangre* (1981), donde música e imagen van al mismo ritmo y todo lo sugerido se transforma en imagen. Además, la melodía que

⁵¹ Consultar tema: (336) Vanesa Martín - Dice la nostra novia (Audio Oficial) - YouTube.

⁵² Trapero, P. *Las escrituras dramáticas*. Universidad Internacional de La Rioja.

⁵³ Consultar tema: (326) Pachi Garcia-Pequeño Vals Vienes-(Cohen) Adaptacion para el film La Novia - YouTube.

⁵⁴ En este caso, La Mendiga que contempla la escena.

cierra este tercer acto es nostálgica y que, en cierta manera, evoca y engloba todo el universo lorquiano para, posteriormente, acabar la película.

Hemos analizado el papel que juega la música en el filme de Paula Ortiz y lo hemos puesto en relación con la obra original, muy musical también. Por último, cabe destacar el sonido de la película que difiere bastante, obviamente, de una representación teatral; el volumen de la palabra en la dicción de los actores varía. En ese sentido, dota a la pieza audiovisual de un susurro que funciona muy bien con la intimidad de los personajes; este aspecto está en consonancia con la propia imagen: mucho primer plano donde vemos su gestualidad, numerosos planos detalles, uso abundante de la cámara lenta... Otro aspecto para tener en cuenta son los propios silencios que conjugan muy bien con los momentos de ensoñación del personaje de Inma Cuesta. Estos elementos, tal vez, pasan desapercibido; sin embargo, permite a la directora dotar a la película de la esencia lorquiana. Son elementos propios del cine y que encajan perfectamente en esta cinta, captando, como Lorca, el entorno a través de los sentidos.

5. Conclusión.

La obra primigenia de la que parte la adaptación de Paula Ortiz resalta por el carácter trágico, por el uso de un simbolismo recurrente en toda la obra del poeta granadino, la musicalidad que supura de las cancioncillas populares intercaladas entre las acciones de los personajes y que se construyen en armonía con lo narrado y, por último, por la belleza poética de los diálogos. La pieza audiovisual adapta los aspectos mencionados, aunque adopta cierta libertad en otros propios del sello de la directora, sobre todo en los aspectos temporales y espaciales, otorgándole cierta autonomía al filme.

En la adaptación de la directora zaragozana, hemos observado cómo pone en escena toda la cosmología de *Bodas de sangre* y de García Lorca a través de diferentes métodos que, por otro lado, son constantes en su obra. Para empezar, la historia trágica se mantiene; no obstante, se escoge iniciar por el epílogo para mostrar al espectador las bases trágicas de la obra primigenia y dotando a la pieza de una circularidad acorde a otros elementos que refuerzan esta circunstancia de “retorno al principio”, como planos que se reiteran al inicio y al final, elementos circulares reiterativos o la caracterización de La Novia en La Mendiga al final del filme. Además, como hemos advertido, todo lo premonitorio que surge en *Bodas*, ya sea en canciones o en continuas referencias simbólicas que hacen alusión al destino trágico, en *La Novia* aparecen a pinceladas para no hacer un uso tan reiterativo a nivel lingüístico como en la obra. En contraposición, se

apuesta por pasajes oníricos que transcurren, de manera general, de noche a la luz de la luna, en el umbral de lo real y cuya puesta en escena, como hemos advertido, es propia del cine *fantastique*, donde predominan los elementos góticos y que transcurren con una buena captación del ámbito nocturno en la fotografía. Las visiones por parte de La Novia son parte de los elementos del mundo simbólico lorquiano que, además se reiteran, véase la luna, el caballo en el zoótropo o la presencia profética del personaje de La Mendiga y el cristal, con recursos expresivos tales como planos detalle de un segundo de duración a modo flash de los símbolos mencionados o la cámara lenta que hace que el tiempo suceda a una velocidad distinta a la del tiempo real, incidiendo así en la premonición del acto final trágico y cosificando sus situaciones escénicas. El sonido juega asimismo un papel importante en este umbral de lo real y la ensoñación: por un lado, el violín del compositor Shigeru Umebayashi, en algunos pasajes, contribuye a plasmar el carácter trágico de la película, tanto en el acto final como en acciones que hacen presagiar el sino de los personajes y por otro, el silencio que aporta aislamiento y que advierte del trasvase a un mundo onírico.

Para continuar, los elementos expresivos que utiliza, básicamente, son los diálogos de la obra adaptada, eliminando las fases más reiterativas y añadiendo, en muy contadas ocasiones, algún diálogo concreto que se utiliza a modo de enlace entre escenas. Como advertimos, el método expresivo es el que utiliza García Lorca; sin embargo, en sus otras piezas audiovisuales, sobre todo en *De tu ventana a la mía*, es una constante el uso de un lenguaje poético, lleno de metáforas y símbolos que recuerdan a la fábula o al cuento y que se debe al aprendizaje académico de la directora en estudios literarios. En cuanto a los elementos narrativos, hemos advertido, por diferentes razones, Paula Ortiz toma la decisión de que el peso recaerá en el personaje de La Novia desde el propio título; las acciones se muestran al espectador desde su punto de vista: un mayor tiempo en escena que los demás personajes, la cámara se centra en ella, de forma general, al inicio de las secuencias, los *flashbacks* son recuerdos de la protagonista o la inserción en la película de canciones donde ella es el centro de la acción y que nos acerca a sus emociones, entre otras. Este aspecto se puede considerar una novedad con respecto a la obra primigenia, donde, efectivamente, La Novia es la protagonista de la tragedia; no obstante, se nos cuenta a través de los distintos personajes. La música, además, tiene una función narrativa similar en la obra teatral como en la película: las extensas cancioncillas se tornan tarareos para el beneficio de la puesta en escena fílmica o se convierten en canciones extradiegéticas; la esencia musical de la obra teatral lorquiana permanece en el filme.

Por último, a colación de los personajes, el uso constante del primer plano para mostrar su sentir a través del gesto e impregnar a la película de intimidad a la que también se presta el sonido; además, se reitera el plano cenital en la presentación de los personajes. En contraposición al plano detalle o al primer plano, Paula Ortiz también recurre al plano general para mostrarnos los espacios y los elementos naturales que, a su vez están en consonancia con el carácter de ciertos personajes. Los espacios desérticos tan amplios expresan la distancia física y metafórica de ambos espacios dramáticos, con fronteras inabarcables que inducen al aislamiento de los personajes se reflejan en la película a través de este tipo de plano tan prototípico del género del Western. A su vez, la tierra árida y ruda se asocia al personaje de La Novia en un símil con Inés, el personaje que interpretaba Maribel Verdú, en la anterior película de la directora, *De tu ventana a la mía*. En contraste al espacio desértico aparece un bosque húmedo que se asocia con la vigorosidad de los personajes masculinos; este es puesto en escena de una manera más lumínica y colorida, con detalles minuciosos en su presentación y que recuerda, en cierta manera, a la estética prerrafaelita presente de manera exacerbada en el anterior filme de Paula Ortiz en armonía con la personalidad del personaje de Violeta. Los espacios, además de representar, en cierta medida, el estado de los personajes y también reflejar el carácter surrealista de la obra lorquiana; para ello, ubica la obra en espacios diferentes a los de *Bodas*, creando ambientes abstractos, desde nuestro punto de vista, acertados pues capta la esencia del autor desde otro ángulo. Tanto el espacio como el tiempo, así como la estructura constituyen las novedades más llamativas e interesantes en *La Novia* a la par que, seguramente necesarias para llevar a la escena una obra trágica y tan cargada de simbolismo. En la asociación de los elementos con los personajes cabe destacar la fotografía obtenida a través del color natural de cada espacio.

En definitiva, hemos apreciado que Paula Ortiz trata de captar la esencia de la obra *Bodas de sangre* seleccionando los aspectos mencionados anteriormente y que los cambios responden, generalmente, a la trasposición al formato cinematográfico; no obstante, como directora de un nuevo producto, como figura con un gran palmarés académico y una trayectoria anterior tiene un sello que aportar a la adaptación de *Bodas de sangre*, realizando una adaptación libre; en este sentido, es importante el análisis de *De tu ventana a la mía*, además de su carrera en el mundo del cortometraje, para apreciar que no nos hace falta recurrir a Lorca para observar toda una serie de recursos que se repiten, la mayoría de ellos de carácter literario o artístico en la fotografía y que son intrínsecos a la directora, además de un casting muy reconocible en sus obras. Esta

adaptación de la obra lorquiana pudo gustar en mayor o menor consideración, de hecho, hay críticas para todos los gustos; no obstante; desde nuestra perspectiva, la obra lorquiana le viene como anillo al dedo a Paula para mostrar su universo.

6. Bibliografía

- Andrew, D. (1984). *Concepts in film theory*. Oxford: University Press, págs. 420-426.
- Bastin, G. (2008). *Adaptation*. In *the Routledge Encyclopedia of Tradlations Studies*. London and New York: Routledge.
- Bastin, G. & Vandal-Sirois, H. (2012). *Translation, adaptation and transformation*. London: Bloomsbury Academic, págs. 21-37.
- Biblioteca Nacional de España (2016). *Ciclo Mujeres de cine: Conversación en torno a La novia. Con Paula Ortiz y Javier García Arredondo*. [Archivo de vídeo].<https://www.youtube.com/watch?v=tsqc2NxqWfM&t=3238s> [consulta:15/06/2022].
- Boozer, J. (2008) *Authorship in film adaption*. Austin: University of Texas.
- Castillo Lancha, M. (2008). *El teatro de García Lorca y la crítica*. Málaga: Colección estudios del 27.
- Catrysse, P. (2011). *Adaption and screewriting studies: methological reflections*. Brussels: Fourth International Screenwriting Conference.
- (2004). *Stories Travelling Across Nations and Cultures*. Translators' Journal, vol. 49, n° 1, págs. 39-51.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1969). *Diccionario de los símbolos*. Traducción: Manuel Silvar & Arturo Rodríguez. Girona: Editor digital Titivillus.
- Correa, G. (1975). *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Gredos.
- El país (2016). Paula Ortiz e Inma Cuesta: la novia dijo sí. [En línea]: https://elpais.com/cultura/2016/02/03/actualidad/1454528735_186269.html [consulta:15/06/2022].
- García Jaramillo, J. (2016) *El compromiso político de Federico García Lorca*. Revista de la red de Universidades lectoras.
- García Lorca, F. (2021). *Bodas de Sangre*. Ed. Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Cátedra.
- (1984) *Bodas de Sangre*. Ed. Mario Hernández. Madrid: Alianza Editorial.
 - (2010) *La casa de Bernarda Alba*. Biblioteca Virtual Universal.
 - (2003) *Poeta en Nueva York*. Ed. María Clementa Millán. Madrid: Cátedra.
 - (1972) *Romancero Gitano*. Ed. De Miguel, Madrid: Colección Astral.

- José Furió, M. *El punto de vista femenino en “La Novia”*. [en línea]
https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_17/14062017_01.htm
 [consulta:15/06/2022].
- Garrido González A., Moszczyńska-Dürst K. (2015). De tu ventana a la mía, de Paula Ortiz: memoria, amor y género En: ¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas. *Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia*.
- Instituto Cervantes (2018). «La novia». *Entrevista a Paula Ortiz*. [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=eWC-YxYCyJo&t=1583s>
 [consulta:15/06/2022].
- Jiménez, J.R. *Cartas literarias*. Barcelona, Bruguera: 1977.
- Lavandier, Y. *La dramaturgia*. Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid: 2003.
- Martín Gaité, C. (1987). *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Nuria, V. (2015). *La Novia, para los que aprecian la belleza más sublime*, [En línea]
<https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a9154972/la-novia/>
 [consulta:15/06/2022].
- Ortiz, P. *La Novia* (2015). [Archivo de vídeo].
<https://www.rtve.es/play/videos/somos-cine/novia/4290658/>
 [consulta:15/06/2022].
- *Desde tu ventana a la mía* (2011) [Archivo de vídeo]
<https://www.netflix.com/watch> [consulta:15/06/2022].
- Otra vuelta de tuerca (2016). [Archivo de video]
<https://www.youtube.com/watch?v=2A2hLMJMtfI&t=1173s>
 [consulta:15/06/2022].
- Pérez- Bowie, J (2004). «La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes» UNED. *Signa*, n^o13, págs. 277- 300.
- Real Academia Española de la Lengua (2021). *Diccionario de la lengua española* (versión electrónica 23.5) [En línea] <https://dle.rae.es/diccionario>
 [consulta:15/06/2022].
- Revenga Torres, M. (1976). «Notas sobre simbolismo en el teatro de García Lorca: Bodas de sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba». *Universidad de Murcia*, págs.19- 31.

Sánchez- Noriega, J (2001). «Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente» *Revista Científica de Educación y Comunicación*, págs. 65- 69.

Sanders, J. (2006). *Adaption and appropriation*. London and New York, Routledge..

Sensacine (2015). *Paula Ortiz ('La novia'): "Parece que da miedo adaptar al cine los textos clásicos, los tenemos sacralizados"* [En línea]:

<https://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18535666/>

[consulta:15/06/2022].

Saura, C (1981). *Bodas de sangre* [Archivo de video], Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=3YcgZI424Dc> [consulta: 15/06/2022].