

# **BODAS DE SANGRE Y LA NOVIA: DE FEDERICO GARCÍA LORCA A PAULA ORTIZ**

**Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero**

(Universidad de Valladolid, España)

[susana@fyl.uva.es](mailto:susana@fyl.uva.es)

Fecha de recepción: 2-11-2017 / Fecha de aceptación: 4-5-2018

## **RESUMEN:**

En 2015 la directora Paula Ortiz ha estrenado una nueva versión cinematográfica de *Bodas de sangre* titulada *La novia*, empresa arriesgada por cuanto *Bodas de sangre* cuenta con cuatro adaptaciones precedentes y porque las modas cinematográficas parecen alejadas de la estética y referentes presentes en la obra de Federico García Lorca, dotados de extremo lirismo y simbología, ajeno a buena parte del cine actual. *La novia*, como libre adaptación de *Bodas de sangre*, presenta sustanciales variaciones con respecto al original literario y aun con todo, mantiene la esencia que da vida a la tragedia de los personajes. El objetivo de este trabajo es por ello doble: por un lado, demostrar la actualidad de la tragedia lorquiana así como su universalidad; por el otro, consignar la permeabilidad de los códigos cinematográficos –visual, sonoro y verbal- a la hora de representar el universo simbólico presente en nuestra mejor literatura a través de la obra de un escritor tan vinculado directa e indirectamente al cine como García Lorca.

## **Palabras clave:**

Federico García Lorca; Bodas de sangre; La novia; adaptaciones cinematográficas.

## **ABSTRACT:**

In 2015 the director Paula Ortiz has released a new film version of *Bodas de sangre* entitled *La novia*, a company risky as far as Weddings of blood has four previous adaptations and because the cinematographic fashions seem far removed from the aesthetics and referents present in the work of Federico García Lorca, endowed with extreme lyricism and symbology, alien to much of the current cinema. *La novia*, as free adaptation of *Bodas de sangre*, presents substantial variations with respect to the original literary and yet still maintains the essence that gives life to the tragedy of the characters. The aim of this work is therefore twofold: on the one hand, to demonstrate the relevance of the Lorquian tragedy as well as its universality; On the other hand, to record the permeability of cinematographic codes - visual, sound and verbal - in representing the symbolic universe present in our best literature through the work of a writer as directly and indirectly linked to the cinema as García Lorca.

**Keywords:**

Federico García Lorca; Bodas de sangre; La novia; adaptaciones cinematográficas.

**INTRODUCCIÓN**

En 2015 la directora aragonesa Paula Ortiz ha estrenado una nueva versión cinematográfica de *Bodas de sangre* titulada *La novia*, empresa arriesgada por cuanto *Bodas de sangre* cuenta con cuatro adaptaciones precedentes y porque las modas cinematográficas parecen alejadas de la estética y referentes de Lorca, dotados de extremo lirismo y simbología, ajeno a buena parte del cine actual. El objetivo de este trabajo es demostrar la universalidad de los temas y propuestas estéticas del teatro lorquiano a través del análisis de esta nueva versión de una de sus obras más representadas y su perfecto engranaje en los códigos propios del arte cinematográfico.

La crítica literaria ha insistido en señalar que las grandes obras de la historia de la literatura occidental de cualquier género no han dado lugar a películas de igual calidad dado que existe la tendencia generalizada a considerar que la profundidad literaria es directamente proporcional a la imposibilidad cinematográfica; es como si erróneamente se aceptara para la mayoría de los ejemplos que la excelencia literaria está reñida con la fílmica y por eso es un desafío creativo la iniciativa de elegir un clásico de nuestro teatro del siglo XX para realizar una recreación de su esencia, y en

este caso, de parte de su elocución. La recreación fílmica de un texto literario es siempre un producto artístico diferente al original literario del que parte y por ello la excelencia cinematográfica nada tiene que ver con la fidelidad al texto literario sino con la adecuación funcional de cara al receptor, lector en el primer caso y espectador en el caso del cine, considerando que un director es principalmente un intérprete de la obra que decide llevar a la gran pantalla, de la que hace una lectura particular que se plasma en imágenes.

La adaptación cinematográfica de obras literarias es un fenómeno general hasta el punto de que una proporción difícil de cuantificar, pero muy significativa de filmes proceden de originales literarios desde el nacimiento del séptimo arte hasta la actualidad. Afirma Pere Gimferrer que "de las películas argumentales rodadas sobre un guion -es decir, de la mayor parte de la producción mundial de todos los tiempos-, una porción muy considerable proviene de un material literario (novela o pieza teatral) anterior al guion mismo" (1999:3). Son aproximadamente 125 años de relación entre la literatura y el cine por lo que es lógico deducir que como en las relaciones más largas los resultados han sido desiguales. A medida que el arte cinematográfico se fue expandiendo también surgió su teorización, la propia cinematográfica pero también aquella que tiene que ver con el estudio teórico literario de dichas relaciones. Por esta vía, pronto surgió la necesidad de aplicar parámetros del análisis literario al cine, surgiendo así todo un aparato teórico que contribuyó no sólo al conocimiento y estudio de cada película, sino también de cada texto literario origen. En este sentido, en el análisis de las adaptaciones de textos literarios al cine ambos medios han salido beneficiados.

En cuanto a las adaptaciones de textos teatrales al medio cinematográfico, hay que recordar que el nacimiento del cine tiene que ver principalmente con el teatro, y desde ese primer teatro filmado han sido numerosos los estudios encaminados a desvelar las diferencias entre ambos medios, teniendo en cuenta la también sustancial diferencia que existe entre el texto dramático y su representación<sup>1</sup>. Linda Seger, en un sugerente capítulo dedicado a señalar las diferencias de ambas formas artísticas titulado "¿Por qué el teatro se resiste al cine?" apunta algunas condiciones necesarias para que un texto teatral pueda llevarse al cine sin traicionar el espíritu de la obra: que pueda desarrollarse en un contexto realista, que pueda incluir exteriores, que contenga un hilo argumental consistente, que la magia de la obra no resida

---

<sup>1</sup> Para un panorama general de las relaciones teatro-cine, son imprescindibles los trabajos de Pérez Bowie, V. Guarinos, A. Abuín que incluimos en la bibliografía final.

únicamente en el espacio teatral y que los temas humanos puedan expresarse con imágenes más que con palabras (2007: 71-73). Pues bien, *Bodas de sangre* cumple con estos requisitos y eso explica esta quinta adaptación con el título de *La novia*.

### **BODAS DE SANGRE (1933)**

Federico García Lorca es uno de los escritores más canonizados en las letras españolas: "A excepción de Cervantes, Lorca es probablemente el escritor más universal de la literatura española, y lo es gracias a toda su obra, pero muy especialmente gracias a la trilogía rural" (Cabello Pino, 2006: 134), y quizá por ello es uno de los que ha tenido una relación más estrecha con el cine. Su caso es verdaderamente interesante en el estudio de las relaciones de los escritores con el cine desde el comienzo en primer lugar porque su nacimiento coincide con la aparición del séptimo arte por lo que fue testigo de sus cambios, avances técnicos e incluso llegó a conocer el cine sonoro; en segundo lugar porque él mismo se mostró enormemente receptivo al nuevo arte hasta el punto de llegar a escribir un cortometraje, *Viaje a la luna* (Monegal, 1996: 13-15; 1999: 42), producto de inquietudes estéticas y fílmicas adquiridas a raíz de su viaje a Nueva York de 1929 y su relación con el productor mejicano Emilio Armero, y finalmente porque sus obras han sido llevadas a la pantalla en varias ocasiones e incluso se ha filmado su biografía. Se trata de una relación en todos los frentes, como espectador, como creador, y como escritor adaptado, en una época en la que las relaciones entre ambas manifestaciones artísticas eran todavía vacilantes debido a la juventud del cine y al recelo de muchos escritores hacia el nuevo arte, especialmente en España.

No es el objetivo de este trabajo el análisis de todas las películas basadas en la obra teatral de Lorca, pero hay que señalar que su estudio conjunto revela la extrema originalidad con la que el cine ha tratado unos textos sin duda universales pero muy apegados a la tierra, principalmente las distintas adaptaciones de cada una de las obras teatrales que forman la trilogía compuesta por *Yerma*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*. Todas ellas han dado como resultado películas muy originales, propuestas muy novedosas que han surgido a raíz de la interpretación de textos que son muy poéticos y simbólicos; con ello quiero constatar la versatilidad de la palabra

lorquiana, que se ha ajustado mejor que ninguna otra en las letras españolas a la imagen, al código visual que preside le cine<sup>2</sup>.

*Bodas de sangre*<sup>3</sup> (1933) es una tragedia en el que confluyen varios temas recurrentes en la obra de Lorca como son la fatalidad, la pasión desmedida que conduce a la muerte, la maternidad no satisfecha y la sexualidad como motor destructor. Es una obra teatral a la que los distintos estudiosos han sometido al filtro de la teoría dramática aristotélica y a su evolución en las tragedias de Shakespeare (Romero, 1986: 38-46). En realidad *Bodas de sangre* presenta un sustrato de tragedia clásica, pero al contrario que en ésta, los personajes son profundamente humanos porque están apegados a la tierra y no son, como en aquella, personajes superiores a los hombres, sino seres humanos que sufren; concilia así lo inmortal de la tragedia griega con las pasiones que rigen la conducta de los hombres que sienten. Es tragedia, sí, pero pegada a la tierra, al rito, a lo ancestral de creencias y vivencias, a la fuerza superior que entierra y aniquila al ser humano entregado a la pasión, ya que *Bodas de sangre* contiene el impulso creativo que preside las grandes tragedias clásicas.

La historia de *Bodas de sangre* parte de un hecho real acontecido en Níjar en el mes de julio de 1928 y que García Lorca conoce en Madrid a través del diario ABC en el que una novia huye el día de su boda con su primo y amante, que aparece muerto de cuatro disparos y la novia escondida con la ropa desgarrada a ocho kilómetros del cortijo donde iba a tener lugar el enlace. Este suceso, que fue reseñado en la prensa andaluza y madrileña durante una semana, atrae a Lorca de manera espacial y le impulsa a escribir su tragedia. Para ello tarda casi cinco años en pensarla y quince días en escribirla; es decir, un tiempo demorado en convertir el suceso en mito y un extraordinario breve periodo para expresarlo en palabras. *Bodas de sangre* se estructura en tres actos y siete cuadros en los que se exterioriza el poder de la pasión y de la sangre en el triángulo amoroso que forman la Novia, el Novio y Leonardo, con el que huirá el día de la boda arrastrando las consecuencias fatales de la muerte del propio Leonardo y del Novio. La madre del Novio y la Novia quedarán muertas en vida porque esas muertes personalizan la imposibilidad de continuar la estirpe, de

---

<sup>2</sup> Para una excelente visión de conjunto de García Lorca en el cine véase Rafael Utrera. *Federico García Lorca - Cine. El cine en su obra, su obra en el cine* (<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/federico-garca-lorca--cine--el-cine-en-su-obra-su-obra-en-el-cine-0/html/>, 20 de abril de 2016). También del mismo autor *García Lorca y el cinema*, Sevilla, Edisur, 1982.

<sup>3</sup> F. García Lorca, *Bodas de sangre*. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Ediciones Cátedra 1994. Todas las referencias siguen esta edición.

perpetuación de la casta. Esta condena preside el centro de la tragedia y se explicita en las palabras de Lorca a través de poderosas imágenes cargadas de simbolismo que intensifican la fuerza de la misma y la anticipan.

*Bodas de sangre* ha sido llevada al cine en cuatro ocasiones y en distintos medios artísticos. En 1937 en Argentina se rueda una primera versión con la actriz Margarita Sirgú; otra realizada en Marruecos en 1977, con Irene Papas. Posteriormente, en 1983 Pilar Távora dirige *Nanas de espinas*, en este caso un film inspirado en una representación teatral homónima de *Bodas de sangre* y finalmente la celebrada adaptación de Antonio Gades y Carlos Saura, de 1981<sup>4</sup>.

### **LA NOVIA, DE PAULA ORTIZ (2015)**

Producción: Get In The Picture Productions, Mantar Film, CineChromatix y Rec Films (España, Alemania, 2015). Dirección: Paula Ortiz. Guión: Javier García y Paula Ortiz, según "Bodas de sangre" de F. García Lorca. Fotografía: Miguel Amoedo. Música: Dominik Johnson, ShigeruUmebayashi. Montaje: Javier García. Distribuidora: BettaPictures. Estreno: 11 Diciembre 2015. Duración: 93 min. Intérpretes: Inma Cuesta, Álex García, AsierEtxeandía, Leticia Dolera, Manuela Vellés.

*La novia* recrea libremente, y ese es parte de su acierto, el texto lorquiano sin perder el espíritu y la esencia que encierra la tragedia original. Basada en un triángulo amoroso iniciado en la adolescencia, los personajes femeninos adquieren más entidad que los masculinos (la Novia y la Madre son el centro de todo), que quedan algo desdibujados, sobre todo el Novio, como así sucede en la obra de García Lorca. La novia, encarnada en la actriz Inma Cuesta y la Madre, representada por Luisa Gavasa, son el eje de la película y con diferentes procedimientos -poseen una gran cantidad de primeros planos- encarnan en sus personajes el cariz trágico que les otorga García Lorca en la obra (González del Valle: 95-96).

Al momento de casarse, la Novia atormentada se prepara para la ceremonia, pero la víspera se le aparece una anciana mendiga que le da dos puñales de cristal y le aconseja que no se case. Terminada la ceremonia nupcial la Novia y Leonardo muestran hasta tal punto su pasión que durante la fiesta posterior huyen en el caballo

---

<sup>4</sup> W. L. Rolph, «Lorca/Gades/Saura: Modes of Adaptation in Bodas de Sangre», *ALEC*, 11 (1-2), 1986, pp. 205-213. Véase también EDWARDS, Gwynne (1992): «Saura's Bodas de Sangre: Play into Film», *Liverpool UP*, pp. 275-282. Verónica Azcue, "Apuntes sobre la filmación de un mito. Bodas de sangre: del teatro a la danza y de la danza al cine", en *Latente*, 1; abril 2003, pp. 45-56.

de Leonardo. El Novio, incitado por su madre, sale al encuentro de los amantes y se produce el trágico desenlace con la muerte de ambos. La pasión y la violencia del texto original se recrean perfectamente en *La novia* a través de recursos como son el uso de imágenes visualmente muy cuidadas y sugerentes, una muy acertada banda sonora y principalmente el respeto al lenguaje poético que preside la tragedia de Lorca.

*La novia*, como libre adaptación de *Bodas de sangre*, presenta sustanciales variaciones con respecto al original literario, tanto en lo que tiene que ver con supresiones, adiciones y alteración del orden temporal, como por un alejamiento deliberado del entorno andaluz donde tiene lugar la tragedia de Lorca. Y aun con todo, mantiene la esencia que da vida a la tragedia de los personajes. Desde el comienzo es claramente perceptible para el espectador la importancia que tienen en el film los primeros planos muy "físicos" de la Novia y el desgarramiento con el que la película está filmada, que se inicia con una escena breve visualmente muy potente que a modo de introducción anticipa y anuncia el despliegue visual que posee toda la obra cinematográfica: la Novia envuelta en barro se presenta ante su suegra, la Madre, a la que declara su falta de culpa, señalando que una fuerza mayor le ha arrastrado a ese final trágico en la que el Novio y Leonardo, el amante, han muerto:

## **NOVIA**

¡Porque yo me fui con el otro, me fui! (*Con angustia*). Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes [...] Yo no quería, ¡óyelo bien!; yo no quería ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre (162).

Es importante la reproducción literal de las palabras de la novia en la película porque con ellas se define la tragedia lorquiana y se separa de su referente griego, ya que el personaje reivindica sus actos, de los que no se arrepiente, y que volvería a hacer si tuviera ocasión. Con ello da también el tono al propio personaje, una mujer que sabe y decide lo que quiere y lo que es más relevante, que no se pliega a su destino.

Técnicamente, esta escena introductoria se abre con un plano largo del desierto a través del marco de madera de un hueco de ventana (guiño al cine clásico, pues rememora un plano de *Centauros de desierto*, de John Ford), a través del cual se

divisa la tierra yerma, vacía y desértica de la casa de la Novia y su padre que enmarcará el espacio geográfico en el que tiene lugar la tragedia, pero también el sensorial, duro y violento, porque paisaje y sentido van juntos en este film. Estructuralmente, el final de *Bodas de sangre* de García Lorca es la apertura de *La novia* de Ortiz, en el que se presentan los dos pilares sobre los que gravitan texto y película: la Novia y la Madre. Con ello, es destacable que toda la película se enmarque en un *flash back* encaminado a reforzar el final trágico.

A partir de esta secuencia introductoria, *La Novia* se articula en tres partes bien proporcionadas –la tragedia original posee tres actos y siete cuadros– en las que poco a poco la historia se va tiñendo del aroma lorquiano en el gusto el uso de planos de alto contenido simbólico, por un esmerado tratamiento de la luz y del color, por un asombroso preciosismo y por la indefinición espacio-temporal que enmarca todas las escenas.

La primera de estas tres partes se inicia con una secuencia sin diálogo donde se muestran imágenes de los tres personajes cuando todavía son adolescentes: el Novio, Leonardo y la Novia, sus juegos y su despertar sexual. Toda esta escena, ausente en el texto literario y de pocos minutos, sitúa al espectador en el origen de la tragedia y sustituyen visualmente el comienzo de *Bodas de Lorca*, cuando el Novio y su madre hablan de la boda y asoma la sombra del pasado que ha marcado ese presente con el recuerdo de la muerte del hermano y padre del Novio a manos de la familia de Leonardo. Aparecen entonces el título del film y dos imágenes muy poderosas y de marcado carácter simbólico: un primer plano de las patas del caballo de Leonardo galopando, fuerza y poder sexual como más tarde señalará la Novia, e inmediatamente después otro de la Novia bañándose, en un plano de evidente contenido erótico, encaminadas a explicitar por medios únicamente cinematográficos el deseo sexual de los amantes que preside toda la cinta: lo masculino y lo femenino en planos consecutivos. De esta forma, el impulso de la pasión que rige los destinos de Leonardo y de la Novia en el texto original se ha representado en dos imágenes muy potentes: el caballo símbolo de virilidad y el agua, de vida, pero también de muerte a medida que avanza la historia.

La presentación de Leonardo se complementa con la representación del ámbito familiar en una secuencia con su mujer y su hijo en la que reproduce el diálogo de *Bodas de Sangre* cuyo centro será, al igual que en Lorca, la próxima boda de la Novia pero también su caballo y la sospecha de que con él ande rondando la casa de ésta, reproduciendo partes literales del cuadro segundo. En cuanto al novio, su



presentación en el film es desigual, enamorado de la novia y dependiente emocionalmente de su madre, carece de la fuerza necesaria capaz de arrebatarse la voluntad de la novia. Amante y prometido, los actores Álex García y Asier Etxeandía respectivamente, representan también físicamente su papel, rudo el primero, más apocado el segundo.

Presentada la acción, el film de Ortiz se recrea en las circunstancias de la preparación del próximo enlace, parte central en la que pronto van apareciendo los elementos sustanciales del drama, con la aparición de la una mujer mendiga, que le trae un regalo y un consejo: un cuchillito de cristal y la advertencia de que no se case si no ama al Novio. La película entonces retrocede al origen de la tragedia, a la muerte del padre y hermano del Novio a manos de la familia de Leonardo, presenciado por el personaje de la Novia adolescente. Esta escena, rodada a plena luz y a cámara lenta, está presidida por la nana que Lorca escribió e incluyó en el cuadro segundo del primer acto de la obra original. Son planos de enorme belleza y violencia, presididos por la sangre y la luz que rigen la obra fílmica. A partir de este momento, se alternan las escenas de la Madre con su hijo, la pedida y vecinas con otras de la Novia y sus preparativos de boda, en una alternancia que el film mantendrá hasta el final y que sitúan a la Novia y la Madre en el centro absoluto de la acción.

El clímax cinematográfico tiene lugar durante la boda, en el momento en el que la Novia y Leonardo hablan y se reproduce el diálogo de forma literal (119-120):

**LEONARDO**

Después de mi casamiento he pensado noche y día de quién era la culpa, y cada vez que pienso sale una culpa nueva que se come a la otra; ipero siempre hay culpa!

**NOVIA**

Un hombre con su caballo sabe mucho y puede mucho para poder estrujar a una muchacha metida en un desierto. Pero yo tengo orgullo. Por eso me caso. Y me encerraré con mi marido, a quien tengo que querer por encima de todo.

El orgullo no te servirá de nada. (*Se acerca*).

**NOVIA**

¡No te acerques!

**LEONARDO**

Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad. ¡Cuando las cosas llegan a los centros, no hay quien las arranque!

### **NOVIA** (*Temblando*).

No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra, y sé que me ahogo, pero voy detrás.

Estas palabras son una parte fundamental pues evocan el deseo todavía muy vivo de los amantes y anticipan su huida posterior. En ellas manifiestan la pasión no controlada en una escena íntima y muy poderosa que a pesar de todo no aclara, como tampoco lo hace la tragedia lorquiana, porque ambos no se quedaron juntos cuando pudieron hacerlo; en este sentido afirma Romero: "Así, pues, la Novia inicia la acción trágica al ignorar, antes del matrimonio de Leonardo y del suyo propio, la atracción natural y perfectamente normal que existía entre ellos"(1986: 40). Toda la pieza central a partir de esta secuencia reproduce en diversos planos la boda hasta que se precipita el desenlace con la desaparición de la Novia y Leonardo. Esta parte tiene mucho de libre recreación por cuanto el espectador asiste a un enlace nupcial ausente en la obra original, en el que se da todo el protagonismo a la Novia, que canta y baila en el centro de la secuencia.

Desde el punto de vista visual, es destacable la extrañeza del entorno espacial y temporal en el que la boda tiene lugar. Si bien es la casa de la Novia, una cueva en Lorca, aquí se muestra el paisaje árido y yermo del entorno de la Novia y su padre en el que tampoco es posible una localización temporal; los trajes, la ambientación del interior de la cueva, la presencia de coches, motos y bicicletas y un extraño tratamiento de la luz; la incertidumbre del receptor lo sitúan en un ámbito espacio temporal indeterminado y abierto. Esta inconcreta localización espacio-temporal del film de Paula Ortiz tiene sin duda el acierto de señalar la universalidad del asunto principal, que al igual que en el texto de García Lorca, no es otro sino la pasión que lleva inexorablemente a la muerte, y la pasión es atributo humano general que se produce en todo tiempo y lugar. Por ello, parte de los planos de la obra fílmica no son atribuibles a un lugar concreto y la mezcla de elementos cronológicamente inconexos tampoco ayuda a la precisión temporal. *La Novia* ha sido rodada en los Monegros, en Aragón, y en la Capadocia, en Turquía, porque son lugares desérticos y estériles que presentan el paisaje árido del campo andaluz de la tragedia original.

Al igual que el tercer acto de *Bodas de sangre* es el más simbólico puesto que se carga de elementos sobrenaturales, así sucede también en *La novia*, cuya tercera parte se introduce de lleno en el mundo de la ensoñación y de lo surrealista. La novia, sola en el taller de su casa después de su enlace, tiene la visión de la ruptura de los

cristales, de la luna llena, del agua negra y de la mendiga, que vuelve a hacer su aparición: cristales, luna, agua negra y mendiga, todos ellos elementos con fuerte carga simbólica relacionada con la muerte que determina el tono de la película y que desemboca en el trágico final. Acertadamente, la mendiga y la luna se han fundido en un personaje, y la película reproduce fragmentos de la intervención de la luna en boca de la mendiga del cuadro primero del tercer acto que anticipa el fatal desenlace.

La huida de La Novia y Leonardo presenta sustanciales diferencias entre el original y su recreación fílmica. En el texto lorquiano, esta fuga presenta dos planos claramente diferenciados: por un lado la pareja que huye y por el otro, aquellos que les buscan: leñadores, muchachas, niña y mendiga. Sin embargo, el medio cinematográfico se desliga de su original teatral en la recreación de la fuga y pasión de los amantes en esta tercera parte rodada en exteriores y no alcanza la maestría de Lorca en la dosificación de los elementos que confluirán en el drama final. Así, en el cuadro segundo del acto segundo tiene lugar la huida de los amantes que Lorca la maneja con momentos de genialidad cuando la desaparición es conocida por el lector pero no por el resto de los personajes que dialogan en este cuadro. El film consigue que la acción dramática mantenga la destreza del original. Como ejemplo, estas palabras de la madre a su hijo:

#### **MADRE**

Con tu mujer procura estar cariñoso, y si la notas infatuada o arisca, hazle una caricia que le produzca un poco de daño, un abrazo fuerte, un mordisco y luego un beso suave. Que ella no pueda disgustarse, pero que sienta que tú eres el macho, el amo, el que mandas. Así aprendí de tu padre. Y como no lo tienes, tengo que ser yo la que te enseñe estas fortalezas.

Pues bien, en el texto son dichas cuando la mujer de Leonardo ha avisado de que no aparece ni él ni su caballo y cuando la novia solicita quedarse sola, con lo que el lector ya intuye la desaparición de ambos personajes y por lo tanto dichas palabras resultan de una cruel ironía al igual que en la película. Aquí la búsqueda de los huidos tiene lugar con la moto que conduce el novio y se alterna los planos de la carrera con otros donde se explicita la pasión sexual de los amantes, origen de la maldición que les ha unido: "Clavos de luna nos funden/ mi cintura y tus caderas" (154). Sin embargo hay en esta parte final una sustancial diferencia entre un medio otro; si en Lorca la muerte del Novio y Leonardo sucede fuera de escena a través de una potentísima acotación, en la película vemos detenidamente su lucha y muerte, en una secuencia acompañada por la música de Leonard Cohen y Federico García Lorca,

*Pequeño vals vienés*. La conclusión del film es de una belleza desbordada cuando después de hablar con la madre, la Novia comienza a andar con paso lento hasta transformarse en la mendiga, eficaz recurso cinematográfico para explicar la muerte de la Novia.

Para terminar, la repetida recreación de determinados clásicos literarios por medios cinematográficos permite comprobar, como en el caso que he tratado en este trabajo, la permeabilidad de los elementos básicos que sostienen las obras universales de la literatura. Paula Ortiz en *La novia* ha reinterpretado *Bodas de sangre* desde la revalorización de la simbología lorquiana a través de una muy cuidada estética, apoyada en la luz, la fotografía y los contrastes, acompañado de una música acorde a la fuerza del propio drama.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Abuín, Á. (2001). Filmicidad y teatralidad. Aspectos comparados de la recepción espectacular. C. Becerra et al. (eds.). *Lecturas: Imágenes*. Vigo: Universidad, 2351.
- Aguilera Sastre, J. y Lizarraga Vizcarra, I. (2001). *Federico García Lorca y el teatro clásico. La versión escénica de La dama boba*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Alonso Fernández, R. M. (2000). Poema de Federico García Lorca en Grecia». Soria Olmedo, A. et al. (coords.): *Federico García Lorca. Clásico Moderno (1898-1998) Congreso internacional*. Granada: Diputación de Granada, 676-681.
- Amestoy, I. (1998). La encrucijada de la televisión y el teatro. *Primer Acto*, 273, II, 84-94.
- Aristarco, G. (1968). *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona: Lumen.
- Azcue, V. Apuntes sobre la filmación de un mito. *Bodas de sangre: del teatro a la danza y de la danza al cine*. *Revista Latente*, 1, 45-56.
- Bazin, A. (1997). *Qu' est ce que le cinéma?*. París: Les Editions du Cerf.
- Bettetini, G. (1986). *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.

- Brook, P. (1994). *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Cabello Pino, M. García Lorca dramaturgo: figura central de la literatura española del siglo XX en el canon europeo. *Mil Seiscientos Dieciséis*, Anuario 2006, vol. XI, 131-140.
- Cornago Bernal, Ó. (2001). Diálogos a cuatro bandas: teatro, cine, televisión y teatralidad. J. Romera Castillo (ed.). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, 549-559.
- Devoto, D. (1975). Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca. Gil, I. M. (ed.): *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus Ediciones, 23-72.
- Edwards, G. (1983). *El teatro de Federico García Lorca* (versión española de Carlos Martín Baró). Madrid: Editorial Gredos.
- Fernández Cifuentes, L. (1986). *García Lorca en el Teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- García Lorca dramaturgo: figura central de la literatura española del siglo XX...* Mil Seiscientos Dieciséis, Anuario 2006, vol. XI, 131-140.
- García Lorca, F. (1994). *Bodas de sangre*. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Ediciones Cátedra.
- García Lorca, F. (1994). *La casa de Bernarda Alba*. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Ediciones Cátedra.
- García Lorca, F. (1998). *Yerma*. Edición de Mario Hernández. Madrid: Alianza Editorial.
- García Lorca, FR. (1990). *Federico y su mundo*. Ed. y pró. de Mario Hernández. Madrid: Alianza Editorial.
- Gimferrer, P.(1999). *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- González del Valle, L. Bodas de sangre y sus elementos trágicos. *Archivum: Revista de la Facultad de FilologíaXXI*, 95-120.

- Guarinos, Virginia (1992). *Teatro y televisión*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro y Alfar.
- Guarinos, Virginia (1996). *Teatro y cine*. Sevilla: Padilla Libros.
- Helbo, A. (1989). *Teoría del espectáculo. El paradigma audiovisual*. Buenos Aires: Galerna.
- Helbo, A. (1997). *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Jost, F. (2000). *Théâtre et cinéma classiques français. Du théâtre à L'image*. Conferencia en el encuentro sobre Cine y teatro clásico en Festival de Almagro (copia cedida por el autor).
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Lázaro Carreter, F. (1975) Apuntes sobre el teatro de Federico García Lorca. Gil, I. M. (ed.), *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus Ediciones, 327-342.
- Monegal, A. (1996). Misterio y destino de un guión: 'Viaje a la luna' de Federico García Lorca. *Ínsula*, n. 592, 13-15.
- Monegal, A. (1999). Un guion de Lorca en la pantalla. 'Viaje a la luna' y el diálogo entre las artes. Cien años: Federico García Lorca. Granada, *Ideal*, 42.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Robinson, L. S. Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario. Sullá, E. (1998). *El canon literario*. Madrid: Arco / Libros: 115-137.
- Romero, H. R. (1986). El protagonista y la estructura dramática: Dos elementos inseparables en la dimensión trágica de Bodas de sangre. *Mester*, 15 (1), 38-46.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Seger, L. (1992). El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas. Madrid: Rialp (2007).

- Smith, P. J. (1998). *The Theatre of García Lorca. Text, Performance, Psychoanalysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Trapero, P. (2002). Del teatro al cine. Algunas reflexiones acerca del tema. J. Romera Castillo (éd.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, 47-62.
- Utrera, R. (1982). *García Lorca y el cinema*. Sevilla: Edisur.
- Utrera, R. *Federico García Lorca – Cine. El cine en su obra, su obra en el cine* (<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/federico-garca-lorca--cine--el-cine-en-su-obra-su-obra-en-el-cine-0/html/>, 20 de abril de 2016).
- Vázquez Medel, M. A. (2002). Adaptaciones cinematográficas y televisivas de obras teatrales. J. Romera Castillo (éd.). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor, 179-191.