

LA TRANSLACIÓN DE UN CLÁSICO LITERARIO A LA PANTALLA: *BODAS DE SANGRE* Y *LA NOVIA*, ENTRE LA FIDELIDAD Y LA TRAICIÓN

Verónica Alcalde

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
vernicalcalde@yahoo.com

Recibido: 12/09/2019. Aceptado: 28/10/2019.

Resumen

La novia (2015), adaptación cinematográfica de *Bodas de sangre* dirigida por Paula Ortiz, no es un film que se ciña a la traslación exacta de la obra teatral al lenguaje cinematográfico. La realizadora zaragoneza opta por una adaptación libre, creando una obra de arte autónoma. Durante nuestro acercamiento a *La novia*, hacemos foco en algunas de las variaciones más relevantes entre la tragedia y su traslación (como el espacio y el tiempo) y reflexionamos sobre las interesantes repercusiones que esto tiene en el texto audiovisual. Demostramos, así, que Ortiz logra en el distanciamiento del texto acertadas resonancias propias del espíritu y la estética lorquiana; en otras palabras, que es más "fiel" a la obra de Federico García Lorca cuando asume el riesgo de la "traición".

Palabras clave: Federico García Lorca - Paula Ortiz - *Bodas de sangre* - Literatura y cine

THE TRANSLATION OF A LITERARY CLASSIC TO THE SCREEN: BLOOD WEDDING AND THE BRIDE, BETWEEN FAITHFULNESS AND BETRAYAL

Abstract

The Bride (2015), a film adaptation of *Blood Wedding* directed by Paula Ortiz, is not an exact translation of the play to the cinematographic language. The filmmaker from Zaragoza opts for a free adaptation, creating an autonomous work of art. By focusing on some of the most relevant variations between tragedy and its translation, such as space and time, we reflect on its possible causes and the interesting repercussions on the audiovisual text. We show that taking distance from the text Ortiz achieves the resonances of the spirit and aesthetics of Lorca. In other words, she is more "faithful" to the work of Federico García Lorca when she assumes the risk of "treason".

Keywords: Federico García Lorca - Paula Ortiz - *Blood Wedding* - Literature and Cinema

En este trabajo nos acercamos a la más reciente adaptación cinematográfica basada en una obra dramática de Federico García Lorca: *La novia*, de la zaragonesa Paula Ortiz.

El film, estrenado en diciembre de 2015, tiene más que sobrados méritos para ser motivo de análisis; tanto como hecho artístico autónomo, como también por el diálogo que, como toda adaptación, establece con su texto original. Para reflexionar sobre esto, primero necesitaremos referirnos, muy brevemente, a aspectos que atañen al proceso de traslación del lenguaje verbal al audiovisual.

A través de entrevistas televisivas y gráficas disponibles en red, podremos conocer a la creadora, su trayectoria en el cine, su acercamiento a la obra de Federico García Lorca, y algunos detalles del proceso de producción de *La novia*, su segundo largometraje. Haremos referencia a la recepción que tuvo la película entre el público y la crítica cinematográfica al momento del estreno, y a su paso por distintos festivales de cine en la que recibió nominaciones y premios.

Nuestro análisis del film abordará determinados aspectos que nos permitirán demostrar que Paula Ortiz crea una obra que logra transmitir el espíritu y la estética lorquiana, sobre todo en aquellos momentos en los que opta por despegarse del texto. Es decir, Ortiz es más “fiel” a la obra de Federico García Lorca cuando asume el riesgo de la “traición” al texto. Al poner el foco en algunas de las variaciones más relevantes entre la tragedia y su adaptación, reflexionaremos sobre sus posibles causas y la incidencia que esto tiene en el *film*. Los aspectos puntuales en los que nos concentraremos para la demostración de nuestra hipótesis son: la estructura del prólogo fílmico (tiempo y espacio de la historia); el universo simbólico de Lorca trasladado al lenguaje audiovisual; la creación por parte de Paula Ortiz de un código simbólico propio.

Propuestas metodológicas para un análisis de la adaptación

En *De la literatura al cine*, Sánchez Noriega (2000) hace referencia a algunas propuestas metodológicas de análisis de la adaptación. Entre estas, menciona la desarrollada por Aguirre Romero en *Metodología para el análisis comparado de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias*, basada en un análisis narratológico riguroso y en buena medida exhaustivo, que se concreta, básicamente, en la comparación entre el narrador literario y el cinematográfico, y entre el personaje literario y el cinematográfico. En cuanto al narrador, hace falta atender a las funciones organizativa, selectiva, de desarrollo, focalizadora, de valoración y emisión de juicios, y explicativa. En relación con los personajes, se estudian las informaciones biográficas por parte del narrador, la realización de acciones, las informaciones ofrecidas por otros personajes, los pensamientos, el monólogo interior y la corriente de conciencia, la descripción física, el lenguaje verbal utilizado por el personaje, el para-lenguaje y la conducta kinésica, además de la utilización del nombre, del entorno, de las pertenencias del personaje y de ciertos objetos como vehículos que inciden en la caracterización. Otros criterios complementarios son la comparación temática y las modificaciones espacio-temporales.

Sánchez Noriega también destaca una perspectiva como la de Jorge Urrutia, que en su artículo “Desviación argumental y tematización de efectos en el cine de origen literario” compara el texto literario con el guion cinematográfico y su posterior estudio de las desviaciones del texto fílmico frente al narrativo. Con el caso de *Nazarín* (1958), Urrutia pone en evidencia cómo Buñuel consigue actualizar el texto de Galdós. Allí donde Galdós presenta una disputa teológica entre Nazarín y el rico don Pedro de Belmonte sobre la pobreza del cristianismo primitivo, Buñuel escribe una escena nueva donde se plasma la cuestión social desde el enfrentamiento obrero, lo que es más actual en los años cincuenta. Es decir, la adaptación es fiel al espíritu del texto por la vía de transformarlo profundamente buscando la significatividad mediante acciones equivalentes.

Sánchez Noriega menciona la propuesta de Elisa Bussi Parmigiani en "A passage to India: from novel to film. Some problems of translation" de un esquema de análisis que considere:

a) Las formas del contenido del texto fílmico respecto al literario: selecciones, supresiones, compresiones, añadidos de acciones y existentes (personajes y escenarios).

b) Las formas de la expresión en el texto fílmico y el literario comparando las secuencias de acciones y hechos narrativos tal como aparecen en la estructura de cada uno y la localización espacio-temporal de los existentes.

c) La sustancia del contenido: complejos materiales culturales, estereotipos aceptados como rituales en la vida diaria y rutinas que son susceptibles de transformación en la adaptación.

Parmigiani toma solo un fragmento del texto literario para analizar en profundidad y remite a otras páginas para aspectos complementarios. Así, en ese nivel de microanálisis, compara los diálogos señalando dislocaciones, omisiones, añadidos y condensaciones; y busca en el código visual gestos y miradas que plasmen elementos del código verbal literario.

Sánchez Noriega señala cómo el teórico gallego Xabier Mouriño Cagide en los distintos análisis de adaptaciones teatrales enfatiza el riesgo de encorsetar el texto imponiéndole un modelo rígido que este no pide, y cómo en ocasiones es necesario recurrir a distintas propuestas metodológicas para adecuarse al análisis que cada adaptación requiere. En ocasiones Mouriño se detiene en el espacio y el tiempo del texto fílmico respecto al literario, mientras que en otras indaga en las visualizaciones que trasladan las frases, en la búsqueda de equivalentes, etc.

Estas metodologías de análisis tienen en común situarse en un nivel de totalidad del texto, a veces construida desde el análisis del fragmento. Pero, salvo en el modelo teórico de Aguirre Romero, no hay un análisis sistemático de las correspondencias de los textos literario y

fílmico en sus partes. Sánchez Noriega, como Mouriño Cagide, sostiene que a la hora del análisis comparatista hay que establecer un modelo suficientemente flexible como para dar cuenta de cada uno de los textos, pues partimos de la base de que cada texto requiere su propio análisis. Por esto, propone un esquema básico que pretende ser exhaustivo y que contempla los siguientes aspectos:

- a) Selección del material narrativo.
- b) Supresiones de acciones, de personajes, de diálogos y de episodios completos.
- c) Compresiones: acciones o diálogos que son condensados en el texto fílmico.
- d) Unificaciones: acciones reiteradas que aparecen una vez.
- e) Traslaciones de espacios, de diálogos y de acciones/personajes.
- f) Transformaciones en personajes/historias.
- g) Añadidos y desarrollos: los que marcan la presencia del autor fílmico, los añadidos de secuencias dramáticas completas, los añadidos documentales, los desarrollos completos de acciones implícitas o sugeridas, los desarrollos de acciones breves y rasgos de personajes y los desarrollos breves de acciones de contexto. Tanto los añadidos como los desarrollos pueden ser coherentes con el texto literario o constituir una variación o interpretación libre del mismo.
- h) Transformaciones en la estructura temporal.
- i) Enunciación y estructura narrativa: modificaciones del punto de vista del narrador, equivalencias entre el narrador literario y el fílmico, transformaciones en la estructura narrativa.
- j) Clausura del relato: alteraciones del final del texto literario.
- k) Visualizaciones: acciones evocadas, sugeridas o presupuestas por el relato literario que aparecen explicitadas en la película.

Utilizaremos de manera flexible este útil esquema para analizar el filme *La novia*, de Paula Ortiz, basado en la tragedia de Federico García Lorca, *Bodas de sangre*.

Trayectoria académica y cinematográfica de Paula Ortiz

Paula Ortiz nació en Zaragoza en 1979. Es Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza (2002) y tiene un máster en Escritura para Cine y TV por la Universidad Autónoma de Barcelona (2003).

En 2011 finalizó su tesis doctoral: *El guion cinematográfico: actualización de sus bases teóricas y prácticas*, dirigida por Agustín Sánchez Vidal.

Posteriormente se formó en dirección de cine en la Tisch School of the Arts de la Universidad de Nueva York, y completó sus estudios de guion en la UCLA, Los Ángeles, principal centro de formación cinematográfica de California. Fue también miembro del Taller Bigas Luna para narradores audiovisuales.

Actualmente enseña Historia del cine en el grado de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Barcelona, y Guion y Análisis Fílmico en la Universidad San Jorge de Zaragoza.

En 2010, fundó la productora Amapola films junto a Kike Mora, Raúl García y Jesús Bosqued.

Ha publicado varios artículos y libros, y es miembro de la junta directiva de CIMA (Asamblea de Mujeres Cineastas de España) y miembro fundador y vicepresidente de EWA Network (European Women Audiovisual Network). Reivindica la presencia de las mujeres en el cine y la necesidad de su tratamiento en la industria como sujeto y no como anécdota cultural u objeto.

Dio sus primeros pasos en el lenguaje audiovisual con la filmación de cortometrajes, mientras realizaba su máster de escritura para cine y TV. Estos fueron *Para contar una historia en cinco minutos* (2001), por el que recibió el

Premio a la Mejor Opera Prima del Festival de Cine de Fuentes de Ebro; *Saldría a pasear todas las noches. Declaración de Katerina* (2002), adaptación de un cuento de Bernardo Atxaga; *El rostro de Ido* (2003); *Fotos de familia* (2005); y *El hueco de Tristán Boj* (2008). Se acercó, también, al formato documental con *Relato de esperanza* (2006). Luego incursionó en el largometraje con *De tu ventana a la mía* (2011), protagonizado por Maribel Verdú, Leticia Dolera, Álex Angulo y Roberto Álamo, entre otros, con el que obtuvo numerosas menciones y premios. Entre estos, el Premio Internacional de la Crítica Femenina Feadora, en el Festival Internacional de Mons, en Bruselas.

La novia: motivaciones y recepción

En septiembre de 2014, después de cuatro años de intenso trabajo, Paula Ortiz terminó de rodar en España y Turquía su segunda película, *La novia*¹, adaptación libre de la obra *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, la que se estrenó en 2015².

¹ REPARTO: Inma Cuesta, en el papel de la novia; Asier Etxeandía (el novio); Alex García (Leonardo); Luisa Gavasa (la madre del novio); Carlos Álvarez-Novoa (el padre de la novia); Leticia Dolera (la mujer de Leonardo); Consuelo Trujillo (la criada); María Alfonso Rosso (la mendiga); Ana Fernández (la vecina). GUION: Federico García Lorca (original), Paula Ortiz y Javier García Arredondo. FOTOGRAFÍA: Miguel Ángel Amoedo. MÚSICA: Shigeru Umebayashi. MONTAJE: Javier García Arredondo. PRODUCCIÓN: Get in the Picture Productions, Mantar Film, Rec Films, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), Eurimages y Cine Chromatix (Alemania). ESTRENO: 2015. DURACIÓN: 98 minutos.

² La película obtuvo varias nominaciones y premios: dos Premios Goya a Mejor Dirección de fotografía (Miguel Ángel Amoedo) y Mejor Actriz de reparto (Luisa Gavasa). Doce nominaciones en total. Seis Premios Feroz a Mejor película dramática, Mejor Dirección (Paula Ortiz), Mejor Actriz protagonista (Inma Cuesta), Mejor Actriz de reparto (Luisa Gavasa), Mejor Música original (Shigeru Umebayashi) y Mejor Tráiler. Nueve nominaciones. Cuatro nominaciones en los Premios Gaudí. Cuatro Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos a Mejor Actriz secundaria (Luisa Gavasa), Mejor Guion adaptado (Paula Ortiz y Javier

¿Por qué Lorca? Hija de profesores de Lengua y Literatura, Paula Ortiz se acercó en su primera adolescencia a la obra de Lorca. En la entrevista realizada para el programa televisivo *Ciclo de Cine Espacio Femenino* cuenta la conmoción que significó para ella a los catorce años la lectura de *Bodas de sangre*:

Fue un descubrimiento del amor, del deseo, que yo intuía en ese momento [...] pero que no había vivido. Fue el deseo de que te pasara eso. Un entenderlo pero no entenderlo. Despertó una tormenta muy fuerte en mí el texto de Lorca (Ortiz, 2015).

Años después, cuando comenzó sus estudios de Filología Hispánica, se sumergió en el mundo estético y poético del escritor granadino. Su carrera se orientó hacia las artes audiovisuales, y es entonces cuando empezó a pergeñar la realización filmica de la tragedia que había marcado el comienzo de su adolescencia:

El mundo de Lorca con toda su cosmovisión poética que se mueve entre lo simbólico, ritual y popular, y esa mirada ingenua y trágica a la vez, melancólica en algunos momentos, muy luminosa en otros, conecta muchísimo con mi manera de sentir en esto de darle forma a las cosas (Ortiz, 2015).

No hay duda de que la decisión de Paula Ortiz de llevar al cine *Bodas de sangre* fue arriesgada, porque dentro de lo que hoy se frecuente en la ficción cinematográfica, de lo que “funciona”, no son los códigos de la tragedia clásica los elegidos. Sí el drama, pero no la tragedia “con su dimensión que trasciende el drama para plantarse en el conflicto ético, filosófico y, yo diría, espiritual” (Ortiz, 2015).

Ortiz no se equivocaba en esta observación, ya que la recepción del público fue más bien fría, con apenas 92.000 euros de recaudación en su primera semana. El total de dinero recaudado fue un poco más de un millón de euros,

García Arredondo), Mejor Fotografía (Miguel Ángel Amoedo) y Mejor Música (Shigeru Umebayashi). Nominada en ocho categorías.

casi lo mismo que costó su producción (el presupuesto fue de € 1.200.000)³. No obstante, la mayor parte de las críticas profesionales fueron positivas y alabaron la propuesta de la joven directora zaragozana. Tres ejemplos servirán para dar cuenta de hacia dónde se orientó la valoración de su trabajo:

“Para los que aprecian la belleza más sublime”

Lo mejor: su exquisita adaptación.

Lo peor: su formalismo estético no gustará a todo el mundo.

Hay obras inmor[t]ales que encuentran en cada generación su propia representación. Shakespeare es el mejor ejemplo. Pero también lo es Federico García Lorca. Cada época se acerca a sus obras desde su propio presente. Por esto, esta Novia de Paula Ortiz, que adapta *Bodas de sangre*, no es una reivindicación feminista, ni un apasionado canto al amor más salvaje y desquiciado. *La Novia* de Ortiz es una novia hermosa, que dice el verso con convicción, que se deja arrastrar por la belleza de la palabra y la traduce en la belleza de unos paisajes abstractos.

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. Y la música, esa Tarara, esa canción de Leonard Cohen que produce tanto desconcierto. Esta Novia de Lorca es ahora de Ortiz y de Inma Cuesta. Y de esos dos hombres que conforman con ella el triángulo más antiguo del mundo: una mujer dividida entre un poco de agua tranquila y un río oscuro que la arrastra a la tragedia (Vidal, 2015).

“*La novia*: éxtasis visual y sensitivo”

Adaptar el universo poético y teatral de Lorca no es una tarea sencilla. La directora aragonesa, Paula Ortiz, se ha atrevido a trasladar el texto de *Bodas de sangre* de Lorca a la pantalla sustentándose en la imagen y en la estilización formal como elementos generadores de emociones. Una arriesgada decisión con la que ha corrido

³ Información extraída de *Internet Movie Database (IMDb)*. Disponible en: http://www.imdb.com/title/tt2734566/business?ref_=tt_ql_dt_4.

el peligro de ser acusada de esteta pero que al mismo tiempo la sitúa como una creadora capaz de configurar un imaginario visual exuberante, lleno de fuerza escénica y telúrica casi inédito en el cine español actual. Un cóctel de sensaciones al límite dotado de una belleza plástica arrebatadora y que se mueve entre la línea floja entre el delirio catártico y el éxtasis visual (Martínez, 2015).

“Lorca de diseño”

Con Lorca se puede alcanzar lo sublime, pero Paula Ortiz ha preferido intentar atrapar lo bello. Y lo malo de aspirar a lo bello es que te puedes quedar en su simulacro. Lo bello puede agotar y no llegar a la conmoción, quedarse en el adorno, durar apenas un segundo, si acaso. Y *La novia*, nuevo largometraje de Ortiz tras *De tu ventana a la mía*, libre adaptación de *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, se queda, casi siempre, en el adorno. Lo sublime ha de ser sencillo y *La novia* no lo es. Es grandilocuente y aparatosa. También valiente. Hay que ser muy brava, casi al borde de lo incauto, para adaptar a Lorca con los tiempos que corren, para intentar abrazar su letra con el diseño, aunque por el camino haya perdido su crítica social. Pero a *La novia* le sobra diseño, el que acaricia al ojo, pero nunca destroza las tripas: en las ropas, en la ambientación, en la foto, en las risibles cámaras lentas, en los rayos de sol refulgente que nubla la vista, al estilo Terrence Malick. Como la primera obra de Ortiz, huele demasiado a imitador de Malick, ahora que incluso él parece agotado.

Lorca es popular, recio, amargo. Esta película es remilgada, bonita en el sentido más subjetivo de la palabra, presuntamente estilosa, donde los motos persiguen a los caballos y los hombres luchan con puñales de cristal con apariencia de Lladró. Eso sí, pese a sus desperfectos, demasiados, la poética nobleza de los textos sigue ahí (“Vuestras lágrimas son lágrimas de los ojos; las mías vendrán cuando yo esté sola, y saldrán de las plantas de mis pies”), y algunas grandes interpretaciones (Inma Cuesta, Carlos Álvarez-Nóvoa, María Alfonso Rosso), con la sublime, ella sí, Luisa Gavasa a la cabeza. Cada sílaba suya, cada respiración, es una conmoción de verdad lorquiana. Aunque solo sea por eso, y por el acontecimiento, *La novia* también es imprescindible. Y luego decidan (Ocaña, 2015).

Vemos en la primera y la segunda crítica la alabanza al esteticismo poético buscado en la adaptación. Aunque

encuentran en este cuidado por capturar la belleza en cada una de sus tomas, un aspecto que puede no ser apreciado por todos. En este mismo punto se centra Ocaña para hacer una valoración desfavorable, sin dejar de ensalzar las actuaciones de las protagonistas (sobre todo, las de Inma Cuesta y Luisa Gavasa), así como la valentía de la directora. Luego de su estreno, Paula Ortiz reflexiona:

El primer reto era llevarle al público una tragedia, y el otro reto era mantener la imagen simbólica, a veces traducida a imágenes, a los planos físicos y a los elementos físicos del plano, de la luz, de los objetos, de las miradas, de todo el universo lorquiano, y otras veces mantener las formas de esa imagen en la propia palabra poética. Ese juego de equilibrios fue el más difícil (Ortiz, 2015).

Creemos que ese juego de equilibrios que Ortiz plantea como mayor dificultad ha sido manejado con pericia y destreza. La película es una adaptación libre de la tragedia que logra transmitir el espíritu lorquiano aun cuando más se aleja del texto. Para demostrarlo, nos referiremos a algunas de las variaciones que reconocemos en la adaptación, analizando sus posibles causas y la incidencia que esto tiene en el film.

Análisis de *La novia*

Antes de abocarnos al film, recordemos que *Bodas de sangre* es una tragedia en verso y prosa, estructurada en tres actos y siete cuadros. Emplazada en un paisaje andaluz, la acción desarrolla el conflicto de un triángulo amoroso entre jóvenes de familias enemistadas. La historia comienza unos días antes del casamiento, continúa con la boda e inmediata fuga de la Novia con su amante, la persecución a la pareja y la muerte de ambos muchachos. Conocemos, a través de parlamentos de la Madre del Novio, una pre-historia de enfrentamientos y muertes entre ambas familias, el sino que, inexorablemente, empujará a los personajes a un destino de sangre.

El tema de la mujer sometida en un mundo de hombres es central en la obra. La madre, cuya existencia se justifica en el acto de proveer descendencia, se aparta

del mundo por su marido y sus hijos. “¿Tú sabes lo que es casarse criatura?”, pregunta la Madre a la Novia, “Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás” (García Lorca, 1954: 1.108). Engendrar mujeres para que continúen con su función de procreadoras, y engendrar hombres para que trabajen la tierra, sean infieles, y finalmente se maten en enfrentamientos con otros hombres. Luego de sus muertes, la vida de esas mujeres se consume en el duelo. “Tú, a tu casa. Valiente y sola a tu casa. A envejecer y a llorar. Pero la puerta cerrada” (1.172), le dice la Suegra a la Mujer de Leonardo luego de su muerte.

La muerte es el castigo por la pasión irrefrenable por la que se dejan arrastrar los amantes, y, a la vez, la muerte de ambos muchachos es un castigo para la Novia que se ha rebelado a su condición pasiva de mujer en espera de un hombre para ser fecundada.

Teniendo en mente estas características de la obra de Lorca, pasaremos al análisis de la adaptación de Paula Ortiz, al que dedicaremos tres apartados.

Estructura y microrrelato

Tomando prestada terminología del universo literario, llamamos “prólogo” a la porción del relato fílmico que está abarcada entre la primera imagen que aparece en pantalla y el momento en que aparece el título de la obra cinematográfica.

En *La novia* este prólogo actúa como parte de un todo (una sinécdoque) y por eso mismo es susceptible de ser analizado como entidad discursiva plena, como un microrrelato.

La secuencia con la que se abre el prólogo nos muestra, con un plano cenital, la sugerente imagen de una mujer con un vestido ensangrentado y la cara cubierta por una tela blanca, tirada en un lodazal e intentando, con gran esfuerzo, incorporarse, “despegarse” de él (ver fotograma 1 en el Anexo de imágenes).

En el momento en el que logra levantarse como liberándose de una tierra que intenta tragársela, un fundido a negro⁴ sirve de transición a dos planos encadenados. Sobre el negro de transición leemos: “Una película de Paula Ortiz”.

El primer plano fijo que sigue muestra un techo en ruinas; el segundo, la ventana de una vieja construcción que sirve de marco a la panorámica de un paisaje agreste y desolado (ver fotogramas 2 y 3).

Con ambos planos, la directora presenta el espacio, pero no solo como locación en la que transcurre la historia, sino como un espacio simbólico que nos habla del paso del tiempo, de lo que fue y ya no es (una casa que hoy está en ruinas), de un mundo arrasado, muerto.

Nuevamente un fundido a negro hace de transición a una segunda secuencia en la que nos encontramos con tres personajes, un hombre mayor y dos mujeres. La más anciana pronuncia un canto de lamento, mientras mueve su torso acompasadamente. Vemos que la joven mujer con el vestido ensangrentado y manchado de barro se acerca a su encuentro (ver fotograma 4) y se produce un diálogo entre la muchacha y la anciana, que (advertimos inmediatamente) se corresponde con el texto lorquiano del último cuadro del tercer acto, aquel en el que luego de que el destino trágico se ha cumplido, la Novia se presenta ante la Madre del Novio para pedirle que la mate, e intenta explicar qué la llevó a actuar como lo hizo:

¡Porque yo me fui con el otro, me fui! 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 aceraba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Yo no quería, ¡jóyelo bien!, yo no quería. Tu hijo era mi fin, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo; y me hubiera arrastrado siempre, siempre,

⁴ El fundido a negro actúa aquí como punto y aparte, y como señal de cambio de locación y tiempo.

siempre⁵.

Los primeros planos sobre los rostros de las mujeres (algo que se reiterará a lo largo de la película) nos advierten que serán las mujeres los ejes centrales de esta historia (ver fotograma 5).

Evidentemente la directora ha decidido modificar la estructura, y ha elegido comenzar por el final. El diálogo, además, tiene supresiones en cuanto al original y un violento cambio de planos. El proceso de producción ha sido el siguiente: Ortiz ha rodado toda la secuencia respetando el diálogo poético del último cuadro del drama y, en el momento del montaje, corta y distribuye el material entre el comienzo y el final de la película. De aquí que el montaje de los planos resulte abrupto, ya que hay intención de mostrar que cada uno de ellos es una pieza de un rompecabezas que solo podrá completarse al final, al igual que la totalidad del diálogo entre los dos personajes femeninos.

En una entrevista (Morales, 2015), la directora explica que la decisión de fragmentar la secuencia de ese modo, respondió a un intento de adecuarse al espectador actual sin dejar afuera prácticamente nada de lo que ella considera el momento más potente de la tragedia de García Lorca. Ortiz entiende que para el espectador medio, acostumbrado a los códigos del cine norteamericano, el desenlace tendría que darse en el momento en el que los dos hombres se matan y ella los abraza y lanza un grito. Darle entonces al espectador, que siente que ya pasó todo lo que tenía que pasar, veinte minutos más de película, hubiera hecho fracasar la obra. Entonces es cuando decide segmentar la secuencia en dos partes.

Más allá de la necesidad de acomodar el material de un modo tal que mantenga al espectador atento sin restar a la dimensión dramática de la obra, observamos que con este *flashforward* la narración adopta una estructura circular que adquiere un profundo sentido al comprender la

⁵ El fragmento es transcripción directa del parlamento fílmico. Son mínimas las diferencias entre este y el texto lorquiano.

tragedia de esos personajes atrapados en una historia que va a repetirse inexorablemente. Más adelante veremos la insistencia con la que Ortiz recurre a la imagen del círculo para subrayar el destino trágico de los protagonistas.

El prólogo se completa, luego de un nuevo fundido a negro, con una tercera secuencia. A partir de un *flashback* conocemos a los protagonistas del triángulo amoroso en su adolescencia. A través de sus miradas y juegos, comprendemos los vínculos de amistad y deseo que los unen. Se destaca en esta secuencia una vegetación frondosa que está en consonancia con el momento vital de los personajes⁶ (ver fotograma 6).

La escena de los adolescentes jugando que caen al suelo (a la tierra, siempre presente como fuerza directriz)⁷ se cierra con un plano americano horizontal de la Novia, ahora en el tiempo presente del relato, despertando (ver fotograma 8).

Cierra, entonces, el prólogo con la imagen del mismo personaje con el que empezó, y en un último fundido a negro, aparece en pantalla el título del film: *La novia. Basada en Bodas de sangre de Federico García Lorca.*

Observando la puesta en serie total del prólogo es evidente su funcionamiento como microrrelato que actúa como sinécdoque de la película completa.

En síntesis, el prólogo desempeña las siguientes

⁶ Este recurso se utiliza en cada una de las secuencias no solo para acompañar el proceso emocional que viven los personajes, sino también como modo de señalar el paso del tiempo. Así como una vegetación frondosa es el escenario en el que se mueven los tres adolescentes, encontramos otra más árida en la secuencia que se corresponde con el presente, y un paisaje totalmente desierto en la que corresponde al futuro.

⁷ La escena final de la tercera secuencia, que referimos a través de este fotograma, tendrá su correlato en el momento en el que, casi al final de la película, ambos hombres se enfrenten y caigan moribundos al suelo (ver fotograma 7). Queda aquí visualmente remarcado el sentido circular no solo de la estructura del relato, sino también de la historia.

funciones:

-Plantea la *estructura* circular del relato que se corresponde con el sentido trágico de un destino que, de modo cíclico, ha de repetirse.

-Presenta a los *protagonistas* de esta tragedia haciendo foco especialmente en la imagen femenina.

-Determina el *tiempo* pasado, presente y futuro de la historia Por medio del flashback y flashforward.

-Advierte cuál será el *punto de vista* desde el cual se nos mostrará el relato por la decisión de no replicar el título de la tragedia lorquiana, *Bodas de sangre*, y, además, por comenzar y finalizar la puesta en serie con la imagen de la novia.

Volvamos ahora a la secuencia inicial en la que una toma cenital nos mostraba a una mujer, y tengamos en cuenta que al finalizar la escena en un fundido a negro se nos ha señalado, como un primer y mínimo corte, a quién corresponde la dirección del film.

Estamos aquí frente a un microrrelato dentro de otro microrrelato. A diferencia de las otras secuencias que conforman el prólogo, esta aparece como una metáfora en disonancia con las otras partes que integran esta breve narración que actúa, como hemos demostrado, como sinécdoque. Una joven que no puede ver ni respirar libremente por tener la cara cubierta por un paño blanco, que sugiere el velo de un vestido de novia, nos habla del yugo conyugal que ahoga a la mujer. En un reflejo de supervivencia, se quita el paño y respira desesperada. Como metáfora de la macrohistoria bien podría ser el acto de ir en contra de la imposición social y escapar con su amante, acción por la que será castigada (ver fotograma 9).

Esta mujer, como habíamos señalado, está atrapada en el barro, o tal vez emergiendo de él. Aquí se pone de relieve el personaje lorquiano que es controlado por la fuerza de la naturaleza (recordemos la frase de Leonardo “Que yo no tengo la culpa, que la culpa es de la tierra, y de ese olor que te sale de los pechos y las trenzas”, palabras que serán dichas textualmente por el personaje del amante

en el film). El vestido ensangrentado nos habla de la violencia, el dolor y la tragedia.

Lorca, en su conferencia “La imagen poética en Don Luis de Góngora”, dice que “para que una metáfora tenga vida necesita de dos condiciones esenciales: forma y radio de acción. Su núcleo central y una redonda perspectiva en torno de él” (García Lorca, 1954: 73). Este microrrelato cumple ambas, y es metáfora y sinécdoque de un microrrelato-prólogo del relato total de la historia. Tenemos en la narración una estructura de cajas chinas que se relatan a sí mismas.

Con una concisión asombrosa (7 minutos y 15 segundos) y un juego complejo en su estructura formal, Ortiz ya nos ha dicho *qué* pasará, a *quiénes* y *dónde*. Recién ahora comienza la película que nos contará el *cómo*.

Los universos simbólicos de Federico García Lorca y Paula Ortiz

Finalizado el prólogo, la primera imagen que se nos presenta es un plano detalle de las patas negras de un caballo que se acerca hacia la cámara al galope. Es decir que el desarrollo de la película comienza con uno de los símbolos lorquianos más recurrentes (ver fotograma 11).

El caballo, solo o con su jinete, está presente en toda la obra del escritor granadino. Su simbología no es unívoca: potencia sexual, virilidad, pasión desbordada, muerte o presagio de muerte. Ortiz ha querido que el animal aparezca en escena siempre exaltado, brioso, llamativamente enérgico. En *Bodas de sangre* y *La novia*, el caballo es Leonardo. “Yo no soy hombre para ir en carro” (García Lorca, 1954: 1146), dice Leonardo a su esposa en el texto dramático y en el film. En su caballo recorrerá largos tramos hasta el secano para intentar ver a la Novia a lo lejos, y en este huirán luego de la boda. El caballo es su atributo, su continuidad (ver fotograma 12).

El Novio, en cambio, es dueño de una moto con la que se traslada durante toda la película, inclusive en el momento de la persecución de los amantes. Esto refuerza

dos características fundamentales de ambos personajes: los distintos niveles económicos (como en la tragedia, Leonardo no dispuso de suficientes riquezas para poder pretender a la Novia), y la contraposición entre la frialdad de una máquina (poderosa, pero máquina al fin) y lo sanguíneo de una bestia.

Si contrastamos los dos fotogramas anteriores con los dos siguientes, comprobaremos cómo Ortiz logra, a través de un plano detalle y otro general, plasmar el concepto de fuerzas opuestas en tensión (ver fotogramas 13 y 14).

El símbolo del caballo está también presente en la canción “Nana del caballo grande”, compuesta por Lorca e incluida en *Bodas de sangre*. La canción de cuna aparece en la obra dramática en boca de la Mujer de Leonardo y la Suegra, abriendo y cerrando el segundo cuadro. Entre un momento y el otro, ha transcurrido la acción dramática. Esta nana cumple una doble función: por un lado, se incluye un tipo de composición popular, por otro, se anticipa la tragedia.

En el film es cantada por la Mujer (solo los tres primeros versos) mientras deja en la cuna a su bebé; pero en una secuencia posterior su inclusión es extradiegética y sirve de acompañamiento a la escena que sigue al primer encuentro entre La Novia y la Mendiga. La Novia está, en los días previos a la boda, en la vidriería de su padre observando sus figuras de cristal, y hace su aparición la Mendiga. Viene a traerle un consejo (“No te cases. Si no lo amas, no te cases”⁸) y un regalo (dos puñales de cristal) (ver fotograma 15). La Novia, atemorizada, la echa. Ese es el momento en el que podemos escuchar la nana, que dará continuidad a las secuencias encadenadas, ambas ralentizadas. En la primera, mientras ve marcharse a la Mendiga, la Novia tose expulsando cristales con sangre (ver fotograma 16).

En una segunda secuencia y en encuadre estéticamente balanceado, tenemos un *flashback* de los

⁸ Transcripción del texto fílmico, que coincide exactamente con el texto lorquiano.

tres adolescentes tomados de las manos observando el enfrentamiento y la muerte de los hombres de las familias enemigas y, en una toma posterior, las manos ensangrentadas de la niña como sino de desgracia (ver fotogramas 17, 18, 19 y 20).

El *ralenti* de la filmación y la construcción del encuadre, junto a la elección de una interpretación particularmente visceral, “enduedada”, de la nana⁹, resultan acertados recursos audiovisuales para transmitir la tensión dramática de ambos momentos dentro de la trama.

Cabe agregar que la sangre que brota de las manos de la Novia, será una de las irrupciones de corte surrealista que Ortiz introduce en su adaptación. La cineasta no solo respeta, en la traslación del texto, los elementos propios del surrealismo lorquiano (como, por ejemplo, la aparición de la Luna), sino que trasciende los límites del texto original y arriesga elementos surrealistas que responden a su personal universo estético y narrativo.

Es significativo que estas dos secuencias que expresan, tanto en contenido como en forma, todo aquello que es esencialmente lorquiano (la violencia más primitiva, lo misterioso, lo vanguardista, lo trágico...), sean, precisamente, creaciones libres de la directora.

Ortiz ha optado por conservar del texto la primera estrofa de la canción de cuna que aparece como lazo conductor de las secuencias.

Nana, niño, nana
del caballo grande
que no quiso el agua.
El agua era negra
dentro de las ramas.
Cuando llega al puente
se detiene y calla.
¿Quién dirá, mi niño,

⁹ La Nana del caballo grande es interpretada por Carmen París, reconocida cantaora de flamenco y música andalusí.

lo que tiene al agua
con su larga cola
por su verde sala?
(García Lorca, 1954: 1092).

Habíamos dicho que tanto en el texto dramático como en el film el caballo es continuidad de Leonardo. En la nana es él quien no quiere beber del amor de su esposa. El agua a la que hace referencia es negra, estancada, entre ramas que impiden su curso natural. Hay ausencia de agua limpia fluyendo como negación de vida y pureza.

En los cuatro versos finales, el agua aparece antropomorfizada como una dama con traje de cola que atraviesa una sala verde. La imagen poética sugiere un estar frente a lo desconocido, al misterio (“quién dirá”) que es para el hombre la muerte, remarcado por la simbología que el color verde tiene en la literatura de García Lorca.

El caballo aparece en la película de Paula Ortiz bajo otras formas. Una de estas es una pieza de cristal que el padre de la Novia está realizando en el momento en el que ella visita su taller (ver fotograma 21).

Resulta muy significativo que esta pieza aparezca, en una toma posterior de la misma secuencia, dentro de una botella circular, en el momento en el que padre e hija hablan sobre la boda que se aproxima y se estrechan en un abrazo. Si observamos el fotograma veremos cómo en la escenografía del cuadro la botella ha sido dispuesta en un punto cercano a la cámara, creando una simetría visual (marcada con azul) entre la imagen del padre que abraza a la joven y el caballo contenido por la botella (ver fotograma 22).

Esta imagen que representa la actitud paternal de proteger a su hija de la pasión que puede arrastrarla al peligro, se reitera una vez más en el zoótropo (pequeño homenaje al cine dentro del cine) que él ha fabricado con la imagen de un jinete y su caballo¹⁰ (ver fotograma 23).

¹⁰ Sabemos que el zoótropo fue la primera experiencia del hombre para producir la ilusión de movimiento a través de una caja cilíndrica giratoria con unas figuras dibujadas en el interior. Las figuras vistas, al girar el

El zoótropo produce en la joven, que lo observa detenidamente, cierto encantamiento. Lo llamativo es que nunca lo vemos girando con la suficiente velocidad como para que la figura del jinete y su caballo parezcan moverse. El aparato gira lentamente como impulsado por una breve brisa, esto, además, subrayado por una ralentización de la imagen.

La lectura que propone la directora a través de esta imagen es clara: nuevamente vemos al caballo (pasión, desenfreno, peligro, muerte; todo lo que la atracción entre ella y Leonardo implica) contenido indirectamente por la figura paterna en un círculo que no le permite liberarse. Haciendo una analogía entre la fuga de los amantes y el zoótropo, entendemos que estamos frente a la ilusión de movimiento, a la imposibilidad de escapar.

Es significativo que, durante el baile, un montaje acelerado cree la ilusión de *flashes* de la imagen de la Novia girando velozmente, impulsada por los invitados y el Novio, y la del zoótropo. Las figuras del zoótropo alternan entre la de un caballo, la de una muchacha y, finalmente, la de un hombre en actitud de autómatas (ver fotografías 24 y 25). Nuevamente lo circular, esta vez más claramente como representación de imposición social (el baile es colectivo) y del destino del que no es posible liberarse.

Otra secuencia digna de señalar por su carga simbólica, su ambiente onírico/alucinatorio, y el esteticismo en la construcción de la imagen, es la que sigue al momento en que la Novia, al enterarse de que Leonardo ha vendido la tierra y se marchará con su Mujer y su hijo, tose nuevamente expulsando cristales con sangre. La secuencia inmediata la muestra ingresando al taller de su padre con un efecto de cámara (*dolly zoom* o efecto "vértigo") que subraya el ingreso a otro estado de conciencia. La novia avanza, mientras el espacio se cierra, hipnotizada por el zoótropo que gira lentamente. La musicalización acompaña el tránsito, reemplazando la

aparato a través de unas rendijas, producen la ilusión óptica de una sola figura que se mueve.

música de la fiesta (intradiegética) por una ambiental (extradiegética) (ver fotograma 26).

La luz de la luna, reflejada en los cristales, ayuda a la construcción de un ambiente surrealista, y genera un mayor efecto visual en el momento en el que todos los cristales estallan (ver fotograma 27). Aquí vemos representado, a través de una metáfora que nos recuerda las sorprendentes imágenes lorquianas, el momento en el que la Novia cede y se deja llevar por sus impulsos pasionales. Todo estalla, inclusive el zoótropo. En el siguiente fotograma se puede observar, señalada en azul, la figura del caballo liberada en el estallido (ver fotograma 28).

En esta secuencia hace su aparición la Luna. La filmación fue realizada en espacio natural a las cinco de la mañana, limitándose a la iluminación lograda por la luna llena. Una voz en off comienza su parlamento que pronto continúa en boca de la Mendiga. Tras el reflejo del rostro de la Novia en la fragua, sigue el reflejo de la Mendiga. (ver fotogramas 29 y 30). Observamos cómo el contorno del aljibe sugiere la forma de la luna. Este es el momento en el que Paula Ortiz insinúa la propuesta más personal de su adaptación: Luna, Mendiga y Novia conforman una misma entidad.

Por otro lado, la composición de la imagen nos invita a la relación con un verso del "Romance sonámbulo": "Un carámbano de luna la sostiene sobre el agua" (García Lorca, 1988: 122). El film se abre a otras imágenes creadas por García Lorca que trascienden la obra dramática adaptada.

A medida que la trama se desarrolla, se sumarán indicios de que las figuras femeninas Novia, Mendiga y Luna son una. Mendiga representa a la muerte, al igual que la Luna, y es a su vez proyección futura de la novia. Se presenta, entonces, como partícipe actual de la historia como supervisora de la ejecución de los hechos fatídicamente determinados. En distintas ocasiones observamos que las palabras de Leonardo o la Novia son replicadas al unísono por la Mendiga, lo que nos permite advertir que ella conoce la historia, la ha vivido.

Nuestras sospechas se confirman en la última escena, cuando la Novia, luego de mantener el diálogo final con la Madre y dar su último adiós a los hombres que ha traído muertos sobre el caballo de Leonardo, se aleja hacia el desierto. Aquí se alterna el *travelling* que acompaña su desplazamiento tomándola de perfil con primeros planos. La cámara realiza una toma a través de unos cristales, y observamos, al volver a la imagen nítida, que la novia se ha “transformado” en la Mendiga. Un primer plano de su rostro, seguido por un plano fijo de ella alejándose, son las tomas que cierran el film. En este juego de identidades que introduce la directora se subraya la presencia femenina como naturaleza destructora. Ella es instrumento, artífice y desencadenante de la tragedia (ver fotogramas 31, 32, 33, 34, 35 y 36).

Espacio y tiempo

Ortiz ha ido urdiendo la trama para lograr reunir en un presente y en una sola imagen toda la potencia femenina, y para esto es necesario que el receptor no pueda anclar con precisión el tiempo de la historia. Los hechos tienen lugar durante el siglo XX, pero el vestuario y la escenografía no nos permiten precisar las décadas. Vemos modelos de autos y motos de distintas épocas, vestimentas que responden a distintas modas (ver fotogramas 37, 38 y 39).

Sin embargo, la directora logra que esto no resulte disonante en la construcción general de la imagen. Aquellos objetos que, puestos en este contexto, podrían resultar chocantes para el espectador, se funden armoniosamente en la totalidad del cuadro a través de tonos sepías y estratégicos ángulos adoptados por la cámara. Paula Ortiz nos sitúa en el no-tiempo de las obras clásicas (ver fotograma 40).

Este tiempo impreciso, pero a la vez muy antiguo y recubierto por una capa de misterio y nostalgia, no solo está logrado por una diestra utilización de recursos visuales, sino también sonoros. La acertada elección de la musicalización y de efectos sonoros, sus implicaciones y alcances, merecerían un tratamiento aparte que

encararemos en otra ocasión.

Como última variación relevante en la adaptación, debemos mencionar, aunque más no sea muy brevemente, el lugar del rodaje. La filmación se realizó en algunos sitios del sur de Aragón y en la Capadocia, Turquía. Con el desplazamiento del paisaje andaluz hacia estos otros, Ortiz consigue, aunque parezca *a priori* una paradoja, recrear un ambiente aún más acorde a la esencia de la obra trágica. La magnificencia y belleza de los paisajes cargados de resonancias atávicas encarnan a la perfección el poder de la naturaleza. El espacio actúa como un personaje más de la trama: es la fuerza directriz que somete a los protagonistas de esta historia.

En el fotograma 41 vemos a Leonardo que cabalga hacia la casa de la Novia atravesando un imponente paisaje de inmensas formaciones rocosas de formas fálicas (recordemos la recurrencia de símbolos fálicos en la literatura de García Lorca). La potencia sexual desbordada está magistralmente representada con la nueva imagen que podemos crear a partir de la unión de estos dos elementos: paisaje y jinete. Sin duda Ortiz sabe aprovechar el mecanismo de la metáfora lorquena: de la asociación de elementos provenientes de distintos campos semánticos se crea una sorprendente nueva imagen en la mente del lector.

Ortiz conoce profundamente la obra completa de Lorca, y utiliza las posibilidades del lenguaje audiovisual para plasmar en la pantalla lo que él ya había dibujado en el papel. Sobre todo cuando se aleja del texto adaptado, porque es en esos momentos creativos cuando más se acerca a la representación de "la carne magnífica de las imágenes" (García Lorca, 1954: 86) con la que el poeta envuelve el esqueleto de la anécdota.

En una entrevista realizada en *El Periódico de Aragón*, el 13 de abril de 2003, Paula Ortiz explica de este modo su viraje profesional de la Filología Hispánica al Cine:

Siempre me ha gustado contar historias y escribirlas, y hace tiempo que descubrí que la mejor forma de contarlas era el cine, porque es una narrativa que reúne todos los lenguajes: la sugerencia de lo visual, la palabra, la música,

las emociones, etc. (Blanco Zaragoza, 2003).

Parece lógico, entonces, que la cineasta encontrara en la literatura de Lorca, “profesor en los cinco sentidos corporales”, como él mismo dijera al referirse a Don Luis de Góngora (García Lorca, 1954: 72), la fuente ideal donde abreviar.

Conclusiones

Cuando Paula Ortiz “traiciona” el texto y crea una obra autónoma, es cuando más nos acerca al mundo simbólico de Lorca, a sus imágenes sorprendentes, a su personalísimo vanguardismo y al sentido trágico que define su literatura. Así lo demostramos a lo largo de este trabajo.

Inicialmente lo observamos en la manipulación que realiza del material narrativo para construir una estructura circular que, a la vez, contiene microrrelatos que, como un juego de cajas chinas, se narran a sí mismos a través de la metáfora o, en otro momento, como sinécdoque del macrorrelato. Advertimos cómo esta estructura representa la esencia trágica de *Bodas de sangre*: la imposibilidad de los personajes de liberarse de aquellas fuerzas naturales que los determinan y de escapar de su destino de pasión desbordada y muerte.

A continuación identificamos otras variaciones en la adaptación que han resultado fundamentales para crear un film que, lejos de limitarse a la traducción literal de un texto, logra transmitir la poética del autor y las temáticas principales que atraviesan toda su obra.

En primer lugar, lo advertimos en la elección de un título distinto al del texto original como modo de poner foco, desde un comienzo, en la figura femenina, que resulta central en toda la obra literaria del poeta granadino. Otra acertada variación, en este sentido, es la unificación de la Luna, la Mendiga y la Novia en un solo personaje como representación cabal de la muerte.

En segundo lugar, observamos el riesgo no solo de llevar a imagen y sonido el universo simbólico del autor,

sino también de introducir un universo propio pero en absoluta consonancia con la estética y el sentido del texto, ampliando el horizonte interpretativo propuesto en el relato. Aquí destacamos la inclusión de escenas de tono surrealista que conectan directamente con el Lorca de vanguardia. Finalmente, demostramos cómo la libre adaptación en cuanto a la locación del rodaje y la ambientación de época han potenciado la creación de un espacio altamente simbólico y de resonancias atávicas.

Lo oscuro, lo luminoso, lo ingenuo, lo profundamente poético y lo trágico, se materializan en el relato de Paula Ortiz con una belleza excepcional. En *La novia* nos presenta a un García Lorca “total” a partir de una estética cinematográfica de sello propio.

Referencias

- Blanco Zaragoza, Silvia (2003). “El cine es la mejor forma de narrar porque reúne todos los lenguajes”. Entrevista a Paula Ortiz. *El Periódico de Aragón*, 13 abr. Disponible en: <https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/paula-ortiz-cineasta-el-cine-es-mejor-forma-de-narrar-porque-reune-todos-los-lenguajes-52122.html>
- García Lorca, Federico (1954). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- García Lorca, Federico (1988). *Primer Romancero gitano*. Madrid: Clásicos Castalia.
- Gutiérrez Bergoña, Miguel (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Iglesias, Pablo y Paula Ortiz (2016). *Otra vuelta de tuerka*. Entrevista televisiva. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2A2hLMJMtfI>
- Martínez, Beatriz (2015). “*La novia*: éxtasis visual y sensitivo”. *El Periódico*, 10 may. Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20151210/critica-pelicula-la-novia-paula-ortiz-4735169>
- Morales, Clara (2015). “Sangre nueva para Lorca”. Incluye entrevista a Paula Ortiz. *InfoLibre.es*, 10 dic. https://www.infolibre.es/noticias/cultura/2015/12/10/una_nueva_vi_da_para_bodas_sangre_41970_1026.html

Ocaña, Javier. (2015). "Lorca de diseño". *El País*, 10 may. Disponible en:

https://elpais.com/cultura/2015/12/10/actualidad/1449758738_718802.html

Ortiz, Paula (2015). *Cine. Espacio Femenino*. Entrevista audiovisual sobre *La Novia* realizada por el Instituto Cervantes. Disponible en: <https://cultura.cervantes.es/rabat/es/La-novia-de-Paula-Ortiz/118277>

Pérez Bowie, José Antonio (2008). *Leer el cine. La Teoría Literaria en la Teoría Cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Poyato Sánchez, Pedro (2014). "La transducción al cine de la novela. *Tristana*: la forma cinematográfica buñueliana". *Signa*, vol. 23, p. 731-752. Disponible en:

<https://doi.org/10.5944/signa.vol23.2014.11755>

Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la Literatura al Cine*. Barcelona: Paidós.

Utrera, Rodolfo (2001) [1985]. *Federico García Lorca. El cine en su obra, su obra en el cine*. Edición digital a partir de la edición de Francisco J. Ortiz, Madrid, Ediciones JC. Monteleón. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/escritores-y-cinema-en-espaa--un-acercamiento-historico-0/>

Vidal, Nuria (2015). "Para los que aprecian la belleza más sublime". *Fotogramas.es*, 23 jul.

<https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a9154972/la-novia/>

Anexo de imágenes: fotogramas del film *La novia* (2015), de Paula Ortiz



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23



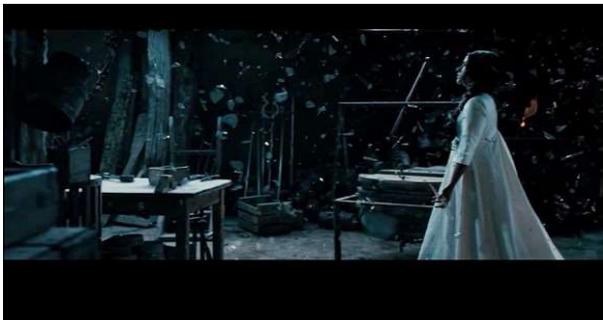
Fotograma 24



Fotograma 25



Fotograma 26



Fotograma 27



Fotograma 28



Fotogramas 29 y 30



Fotogramas 31, 32 y 33



Fotogramas 34, 35 y 36



Fotogramas 37, 38 y 39



Fotograma 40



Fotograma 41