

1. Introducción

La literatura ha estado constantemente presente en mi vida. Mi madre me leía cuentos que aparecían por casa siempre de una forma misteriosa y siempre lo hacía al anochecer. La mayoría de las veces apagábamos la luz y ella seguía narrando, con su voz dulce y cansada, la historia que ya se sabía de principio a fin.

Cuando aprendí a leer, como suele pasar, lo quería y lo tenía que leer todo: los panfletos, las vallas publicitarias, los faldones de los programas de televisión... También los pocos libros que estaban en una pequeña estantería del salón, acompañando a las fotos y mirando de reojo a otro mueble mucho más grande, repleto de discos de vinilo de mi padre. Entre los libros estaba *Bodas de sangre*. Confieso que la primera vez que lo leí no entendí nada: ¿cómo podía ser que dos de los personajes principales murieran?

Años más tarde, como lectura obligatoria en la facultad, me reconciliaría con él. Con veintiún años y una relación más cercana con la muerte, con el amor y con la vida – las preocupaciones principales del ser humano: las tres heridas de Miguel Hernández–, se me descubrió otro mundo. Era tragedia, era desgarró y sometimiento. Pero también era poesía, sensibilidad.

Todo el mundo puede leer *Bodas de sangre* (1935), con independencia de la edad, nivel cultural o académico. Podemos quedarnos en la superficialidad de una historia de amor que no tuvo un final feliz o podemos sumergirnos en la problemática del hombre y la mujer que luchan contra su deseo y contra su destino, pero también contra la sociedad y su moral opresora. Es una lucha contra los estereotipos de lo que debe ser una buena persona o cómo tener una conducta intachable. Es, en última instancia, una pelea por la propia libertad.

Federico García Lorca escribió esta obra a principios de la década de 1930, ofreciéndonos temas de debate interno y efecto catártico. Pero la recaída del protagonismo casi coral entre todos los personajes nos da la posibilidad de hacer más de una lectura e identificarnos con las distintas voces que aparecen.

Este trabajo que culmina mi carrera universitaria se va a centrar en una lectura particular: la que hace Paula Ortiz en su película *La Novia* (2015), la adaptación cinematográfica más reciente de la pieza teatral lorquiana.

La de Ortiz no es una lectura cualquiera, no se trata de un ensayo crítico más que se pierda en el maremágnum de tantos que se han escrito sobre el autor granadino y su

obra. *La Novia* supone la democratización absoluta de nuestra historia, que se hace más accesible si cabe a través de los medios de comunicación: se proyecta en salas de cine de todo el país, se premia en la ceremonia televisada de los premios Goya y se estrena en la televisión pública.

Sin embargo, no podemos olvidar que es una lectura particular, una visión siempre subjetiva, y por tanto sesgada, de quien ha elaborado esa producción (la cineasta en este caso). Su análisis y la transposición del lenguaje –de la palabra a la imagen– y de los símbolos resulta algo novedoso y, por esa razón, lo considero digno de análisis.

El trabajo orbitará en torno a dos cuestiones fundamentales: la primera, como se ha citado, es la dimensión simbólica y la trasposición del lenguaje. Se analizarán dos elementos protagonistas en la producción cinematográfica, que se toman directamente de símbolos lorquianos como son el fuego y el vidrio. El primero, más analizado, con una tradición mucho más extensa y con más presencia en la obra original. El segundo resulta menos trabajado por la crítica –pasa desapercibido para los estudiosos de la obra teatral– cuya importancia y carga simbólica se la añade Ortiz. La segunda cuestión será la dimensión de género. El hecho de que en la película de Paula Ortiz se escoja y se potencie la visión femenina del personaje de la Novia implica una inherente lectura de género que no debemos pasar por alto. Además, la identificación del personaje de la Novia con el de la Muerte, la Mendiga y la Luna, nos invita a reflexionar sobre la responsabilidad y la culpabilidad de los personajes en la historia, la libertad que se le presupone en ese caso, así como la dimensión del *fatum* en ambas obras.

Esta línea de investigación será nuestra herramienta principal para aportar algo más de luz al panorama académico que estudia la obra del gran dramaturgo del siglo XX, Federico García Lorca.

2. Federico García Lorca

Se han escrito tantas cosas sobre el poeta granadino que resulta una tarea muy difícil decir quién fue. Ciento veinte años después de su nacimiento, Federico García Lorca sigue dando de qué hablar. Para la mayoría es una de las grandes figuras del siglo XX, dentro del grupo del 27, a pesar de que sobre él pesó una época de silenciamiento primero, y de duda después: hubo un tiempo en el que corría por los pasillos y plazuelas el rumor de que su fama no se debía a su saber hacer, sino a la mitificación que se hizo de su figura a causa de su asesinato. De una u otra manera, para todos es uno de los autores españoles

más conocidos. Debido a esto, aportar datos sobre su biografía resultaría repetitivo e innecesario, teniendo en cuenta la poca cantidad de páginas que se nos ofrecen.

Para mí, lectora atenta de su obra y amante de sus personajes y sus infinitas formas del yo, es el poeta más completo que podemos encontrar en toda su época. Lo tildo de poeta, aunque en este trabajo analicemos su teatro, porque aunque es también es dramaturgo y narrador, toda su obra está impregnada de un lirismo exquisito.

Además de manejar los géneros, los funde y los confunde a su antojo: después de la irrupción del Romanticismo a principios del siglo XIX cualquier frontera puede desdibujarse. ¿No es, a caso, poesía el prólogo de *Impresiones y paisajes* (1918) o *Juego y teoría del duende* (1933)? O *El público* (1976), que es drama poético además de un ensayo que propone un nuevo tipo de teatro. Asimismo, nuestro poeta se mueve entre las historias apegadas a la realidad y el surrealismo vanguardista; entre los carteles de “no hay entradas” en la taquilla de los teatros y la soledad de las salas... y en medio de ambas, encontramos *La Barraca*.

Lorca va desde la palabra más cercana, ofreciendo una posibilidad de lectura para todos los públicos como la de *La casa de Bernarda Alba* (1954), hasta el lenguaje más oscuro y simbolista de *Poeta en Nueva York* (1940). Federico García Lorca podría ser el poeta del pueblo, pero descubrimos que también lo es de las élites. Es, en fin, el poeta de la tierra: esa que a todos une, cobija y nutre. Esta postura entre dos aguas lo lleva a poner el foco de atención en distintos problemas del ser humano. Trata de una manera sublime la preocupación por la naturaleza del tiempo en *Así que pasen cinco años* (1931), sin dejar de lado el drama de la Andalucía atrasada, supersticiosa y salvaje que nos muestra en *Bodas de sangre*.

2.1. Bodas de sangre

Bodas de sangre ha sido tradicionalmente relacionada con *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936) y unidas bajo el nombre de “trilogía rural” o “dramas rurales”. El calificativo que se han ganado, en un primer momento sostenido por la referencia a los espacios agrestes en que se desarrollan las tres obras, podría ser también utilizado para advertir que la tierra, como fuerza similar a la de la naturaleza o a la del sino, actúa de una manera muy potente en ellas. Hay autores, como Piñero Jiménez (2017: 211), que indican que la tierra es un personaje más dentro de las obras citadas.

Esto no es de extrañar teniendo en cuenta las imágenes que Lorca nos dibuja en la obra, sobre todo florales, que además de poéticas resultan muy llamativas. El propio poeta admite su fascinación:

–Amo a la tierra –dice Lorca–. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugerencias que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. De lo contrario, no hubiera podido escribir *Bodas de sangre*¹ (García Lorca, 2005: 66).

El mundo de la naturaleza se sirve en bandeja de realismo, sin embargo Lorca sabe tomar de ese mundo rural elementos de la tradición popular, como la superstición y las creencias mitológicas/religiosas, para lograr entrar en un terreno onírico, más cercano al bosque oscuro de surrealismo en que se desarrolla la historia en el acto tercero.

Y como elementos más terrenales, enraizados y primitivos, en la obra se muestran los sentimientos: el amor y el deseo se tensarán con las idas y venidas de Leonardo a caballo, se enredarán con la boda del Novio y la Novia y finalmente, amor y deseo, terminarán luchando, puñal en mano.

Elementos como la conexión con la tragedia griega, la utilización de los motivos florales o la conexión con la cultura andaluza han sido las principales líneas de investigación de la crítica en torno a esta obra. Este trabajo tratará de aportar algo nuevo al panorama de estudio mediante el análisis de una adaptación muy reciente y, por tanto, poco estudiada.

3. Paula Ortiz

Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza, y doctora en la misma Universidad con la tesis *El guion cinematográfico: actualización de sus bases teóricas y prácticas*, Paula Ortiz se ha hecho un hueco en el mundo del cine –tan masculinizado– con únicamente dos largometrajes: *De tu ventana a la mía* (2011) y *La Novia* (2015). Ha sido premiada en numerosas ocasiones, no solo por la Academia de las artes y las ciencias

¹ Este fragmento se encuentra recogido en la edición de Cátedra (2005) de *Bodas de sangre*, y se nos informa en el pie de página:

“Originalmente Pedro Massa, *El poeta García Lorca y su tragedia Bodas de sangre*, Crítica, Madrid 9 de abril de 1933. Recogido por María Laffranque, Federico García Lorca: “Déclarations et interviews retrouvés”, *Bulletin Hispanique*, LVIII, 3 (1956), págs.. 312-313.”

cinematográficas de España, sino por otras instituciones como el Círculo de escritores cinematográficos.

Ortiz confiesa en alguna entrevista la fascinación por Federico García Lorca. Ella misma da algunas de las claves de por qué ha hecho esta película:

Todas las tragedias –las de Shakespeare, las griegas– son los relatos de las grandes preguntas, de la gran grieta [...] La cuestión es cómo te metes en ese río. Para traducirlo al cine y conseguir esa catarsis emocional de la tragedia [...] en nuestro caso era una cuestión de sublimación estética. La sublimación de los lenguajes de la música, de las texturas, de los elementos, de los tejidos, de los objetos de los colores, los elementos de la naturaleza, la atmósfera sonora... La propia palabra que en Lorca tiene esa vivencia estética absolutamente sublimada, la cadencia de los versos [...] En el descreimiento actual [...] *La Novia* lo que ha provocado [...] es ese viaje catártico (Iglesias, 2016: 23 de marzo).

Veremos qué vías utiliza para lograr esa *catarsis* y esa *sublimación*, analizando algunos de los elementos de su último trabajo.

3.1. Una adaptación cinematográfica: *La Novia*

La primera vez que *Bodas de sangre* fue llevada al cine fue en 1938, en Argentina, por Edmundo Guibourg y con Margarita Xirgu como la Novia. En 1977 se vuelve a llevar a la pantalla, esta vez bajo las indicaciones del director marroquí Souheil Ben-Barka². Más adelante, en 1981, se realiza por primera vez una versión en España, musical cinematográfica, de la mano de Carlos Saura, a partir del espectáculo de ballet flamenco que hace Antonio Gades³. Las tres adaptaciones mantienen el título original que le dio Federico García Lorca en su momento. En 2015, Paula Ortiz lanza *La Novia*, el filme más reciente basado en el texto lorquiano, que va a ser el objeto de este trabajo.

La aproximación a la película no va a interesarse por la fidelidad de la obra cinematográfica al texto teatral, supeditando la primera al segundo ya que, según se ha teorizado desde el campo de la adaptación literaria, esta manera de entenderlo sería poco apropiada.

Como recogen Stam y Raengo, sobre las adaptaciones cinematográficas de obras literarias siempre ha pesado una sombra de desconfianza. El cine, por ser una disciplina artística relativamente joven –finales del XIX–, carece del prestigio del que dispone la literatura (2008: 4).

² No hemos podido encontrar el filme disponible para poder visualizarlo. Por las reseñas que se han escrito, es una adaptación libre.

³ Estrenado en Roma en 1974.

Además el cine, en la actualidad, forma parte de los medios de comunicación de masas y está dirigido al gran público, a la clase media alfabetizada pero sin una formación académica profunda. En muchos casos, este hecho conlleva un prejuicio: la adaptación caerá en la simplificación, no tanto de la historia, sino de la visión problemática del mundo y del mensaje que plantea la obra literaria. De otra manera, el éxito de la película no solo no se garantiza, sino que se pone en seria duda.

También me gustaría destacar la cuestión de la polémica dicotómica en torno a la fidelidad de este tipo de producciones. Si la adaptación se nutre directa y completamente de la obra original, sin apenas aportación, se la considera “parasitaria”, prácticamente una copia. Cuando se ha realizado una versión algo más alejada de lo que dicta el autor –en cuanto a la voz, los personajes, los espacios, el tiempo, etc.–, más libre, los puristas han hablado de traición al texto (Stam y Raengo, 2008: 7).

En general, los prejuicios en torno a la adaptación cinematográfica se han desmontado ya. Son disciplinas diferentes y deben ser valoradas cada una en su contexto. El valor de una adaptación no se mide –o no debería– por su fidelidad no al texto, sino por su calidad como cine. Las adaptaciones, como la de *La Novia*, son reescrituras en otro medio, que van de la palabra a la imagen y que parten siempre de una lectura particular. Paula Ortiz hace la suya y, elabora una nueva obra. *La Novia* aporta una visión diferente a la que se había ofrecido hasta ahora.

La película, como las tragedias, llegó en un momento de crisis. Con un presupuesto más bien ajustado para las cifras que se mueven en el mundo del cine de primera fila –alrededor de un millón de euros–, *La Novia* cuenta con un excelente reparto y una fotografía y escenografía sorprendentes. Inma Cuesta, protagonista, cuenta en un programa de televisión una frase que pronunció Paula Ortiz en una de las primeras lecturas de guion: “A Lorca no se le toca ni una coma” (Menchero, 2017: 5 de noviembre). Fue así, puesto que el apego al texto es impresionante. Sin embargo, hay otras diferencias muy notorias, como la focalización en el personaje femenino, que se hace evidente desde el comienzo.

4. Análisis comparativo

Este punto será dedicado al análisis de las obras de Federico García Lorca y Paula Ortiz, puestas en comparación, primero a partir de los símbolos y después a raíz de la lectura de género que se hace en la película de la obra teatral.

Los símbolos que vamos a estudiar, el fuego y el vidrio, no han sido elegidos al azar. Ambos son elementos simbólicos muy recurrentes en la película y, como trataré de mostrar, alcanzan una carga significativa que afecta a la interpretación general de la obra. Además, en la mayoría de los casos, las referencias al fuego y al vidrio se articulan como imágenes que trasponen los versos de Lorca.

En cuanto a la lectura de género, nos parecía necesario hacerlo puesto que Paula Ortiz realiza un cambio esencial: hace al personaje femenino protagonista de toda la obra. Todo se cuenta en torno a ella, desde su punto de vista. La cuestión de género se hace evidente.

4.1. Trasposición de los símbolos

En los siguientes apartados serán analizados dos de los elementos que más insistentemente aparecen en el filme. El fuego podemos encontrarlo en el texto de Lorca en numerosas ocasiones, sin embargo el vidrio es una construcción simbólica que se hace realidad en la película, puesto que el cristal pasa desapercibido completamente en *Bodas de sangre*.

Así pues, intentaremos dar las claves para desentrañar y exponer por completo la lectura sobre los símbolos que se hace en la película.

4.1.1. El fuego

El fuego tiene potencia en sí mismo. Manuel Alvar recoge las palabras de Teofrasto en su obra *Sobre el fuego*: “De todas las sustancias elementales el fuego es la que tiene un poder mayor (...) El fuego está dispuesto de manera natural para autogenerarse y autodestruirse: el fuego pequeño genera el grande, y el grande destruye al pequeño” (Alvar, 2015).

El fuego arrasa, destruye, aniquila, consume. Pero también es el elemento principal de arranque de todas las culturas: Prometeo se lo robó a Júpiter para ofrecérselo a los mortales y que de esta manera pudieran disfrutar del calor y de la luz. El fuego, por tanto, está relacionado íntimamente con la divinidad, con la mitología, con la creación pero también con los mundos esotéricos y las ciencias primitivas. El fuego es el principio y el fin: es un símbolo de transformación y regeneración (recordemos la imagen del Ave Fénix).

Como podemos leer en el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, para las culturas primitivas, el fuego es la representación del sol (divinidad) en la Tierra: la mayoría de los ritos se hacen en torno al fuego, con antorchas, hogueras, etc. –hoy en día en la cultura católica las velas siguen siendo esa representación de la “luz” identificada con Dios –. Con dos finalidades principales y complementarias: la preservación de la luz del sol y la purificación –que entronca con la superación de las tinieblas–. Y continúa:

Paracelso establecía la igualdad del fuego y de la vida; ambos, para alimentarse, necesitan consumir vidas ajenas. Tomar el fuego o darse a él (Prometeo y Empédocles) es el dualismo situacional del hombre ante las cosas [...] El fuego es ultraviviente. Realiza el bien (calor vital) y el mal (destrucción, incendio). Sugiere el anhelo de destruir el tiempo y llevarlo todo a su final (Cirlot, 1992: 209-2010).

Esta visión del binomio sol/tierra o lo que es lo mismo, mundo divino/mundo terrenal se puede entender también como la división del mundo de los sentimientos (divinidad, alma) frente al mundo de las pasiones (lo primitivo, el cuerpo).

García Lorca, como poeta, hace suya esta tradición y la aúna a la popular: el fuego es el erotismo, el deseo, la pulsión sexual y la fiebre amorosa.

El fuego como símbolo del ardor de la pasión o del amor es muy utilizado en la toda la literatura. Basta recordar el famoso soneto de Quevedo: *Es hielo abrasador, es fuego helado* o la rima XXIV de Bécquer, que dice así:

Dos rojas lenguas de fuego
que a un mismo tronco enlazadas,
se aproximan y al besarse
forman una sola llama
[...]
eso son nuestras almas. (Bécquer, 2012: 56)

La pasión amorosa relacionada con el símbolo del fuego que utiliza el dramaturgo tiene además de tradición literaria, mitológica y popular, tal y como apunta Jiménez Valente:

Esa descripción de la pasión amorosa como fuego, llama o ardor se corresponde con ciertos síntomas físicos que anuncian el enamoramiento, descritos en un buen puñado de tratados médicos: aceleración del pulso, cambios de color y, por supuesto, sensación de rubor o color en las mejillas, indicios todos de que la máquina del cuerpo experimenta la subida de la temperatura (como cuando se tiene fiebre). De este modo es fácil explicar cómo estas sensaciones pudieron expresarse mediante la evocación de un fuego interior, que abrasa pero no llega a quemar, una imagen sencilla y de enorme fortuna en toda la lírica amorosa europea, tanto culta como popular. Esa asociación del amor y el fuego [...] encontró apoyo en la Mitología, donde Cupido es hijo de Venus, esposa del Vulcano –dios del fuego por antonomasia– y amante de Marte –dios de la guerra y, por tanto, violento–. (2008: 281-283)

Cuando Federico García Lorca hace referencia al fuego y todo su campo semántico (llama, ardor, etc.) en *Bodas de sangre*, tiene en cuenta todas estas claves poéticas y simbólicas.

En el diálogo que mantienen la Novia y la Criada, la consumición de la que hablan no es otra que la connotación destructora que se le atribuye al fuego:

Novia: Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica.

Criada: ¡Así era ella de alegre!

Novia: Pero se consumió aquí.

Criada: El sino.

Novia: Como nos consumimos todas. Echan fuego las paredes (García Lorca, 2005:115).

La Novia se ahoga. Vaticina su fin, apagándose su luz interior, su espíritu, pero también consumiéndose de deseo por Leonardo.

La Luna, más adelante, también hablará del fuego como metáfora de la unión de los dos amantes huidos. Este es el fuego amoroso, pasional y primitivo:

Luna: ¡Abrid tejados y pechos

donde pueda calentarme!

¡Tengo frío! Mis cenizas

de soñolientos metales

buscan la cresta del fuego

por los montes y las calles (García Lorca, 2005: 144).

Este impulso está claramente personificado en Leonardo con su caballo. Quizá por representar la pasión carnal es el único que tiene nombre propio en la obra.

También recoge Cirlot el símbolo y el imaginario del caballo, y nos cuenta sobre él lo siguiente:

Para Eliade es un animal ctónico-funerario [...] Diel, para el cual el caballo simboliza los deseos exaltados, los instintos, de acuerdo con el simbolismo general de la cabalgadura y del vehículo. [...] Por otro lado, estaba consagrado a Marte y la vista de un caballo se consideraba presagio de guerra. Soñar con un caballo blanco en Alemania o Inglaterra se consideraba presagio de muerte. [...] Considerando al caballo como perteneciente a la zona natural, inconsciente, instintiva, no es extraña la creencia en ciertos poderes de adivinación, frecuente en muchos pueblos de la Antigüedad (1992: 110).

En la obra de García Lorca, el caballo que siempre acompaña a Leonardo es un símbolo de sexualidad y de deseo –quizá por extensión de lo que simboliza también quien lo cabalga–. Tanto es así, que es el animal el que lo lleva hasta la Novia (aunque no

sepamos bien quién conduce a quién porque son una unidad). El caballo, siguiendo la tradición que lo vincula a lo funerario, lo conducirá también a su propia muerte.

Además de la potente figura del caballo, en la obra el principal símbolo de deseo es el fuego, como vamos a ver en los ejemplos. En la película lo es la imagen de la hoguera.



Aquí se toma el símbolo del fuego y se hace tangible en el salón de celebración de la boda. Casados, la Novia y el Novio bailan junto a los asistentes alrededor de una gran hoguera.

Lo que empieza como una escena más, se vuelve una totalmente caótica y estresante. La Novia, siempre en el centro del plano, se va mareando al cambiar continuamente de pareja de baile. La sensación es de ensoñación y de surrealismo. La gente se confunde y el ritmo de la música acelera⁴. De repente, para y suena un conjunto de cuerda que aporta peso y nostalgia a la situación. Todos desaparecen y queda la Novia bailando sola, dando vueltas sobre sí misma hasta encontrarse con la hoguera. Al otro lado de ella está Leonardo, mirándola fijamente. Las llamas –amor, deseo– son el único elemento que los separa. O que los une.

Se acerca Leonardo, rodeando el fuego, hasta la Novia. La cámara nos deja ver cómo rozan las manos. Él, que continúa caminando, la deja sola frente a la hoguera y seguidamente la vemos desfallecer.

Esta escena vemos una transposición clara de los versos de *Bodas de sangre*. La Novia se ha emborrachado de llamas y se nos ofrece una imagen de la protagonista que

⁴ Suena en ese momento “Dice la nostra novia”, interpretada por Vanesa Martín.

roza la locura, drogada de pasión y de deseo. Es esta esencia la que recoge Ortiz en la película: la confusión febril, el ardor que no la deja pensar con claridad. Tenemos a una Novia que habla y no filtra, que se desata y dice ahora, a solas con Leonardo, todo lo que ha callado durante toda la obra y durante toda su vida:

NOVIA: ¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!
Que si matarte pudiera,
te pondría una mortaja
con los filos de violetas.
¡Ay, qué lamento, qué fuego
me sube por la cabeza! (García Lorca, 2005: 150)

Se repite dos veces y en ambas ocasiones es ella quien habla. Leonardo, que es el fuego, se le ha metido por la sangre hasta embriagarla.

Además de la Novia, Leonardo también habla del ardor que siente al estar lejos de ella: “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!” (García Lorca, 2005:119-120)

Leonardo también se quema. Por eso es perfecta la transposición que hace Paula Ortiz del fuego en la gran hoguera, enfrentándolos a los dos: el deseo y la pasión que sienten los dos. Es el fuego que, como hemos dicho, los separa y los une.

Más adelante, la Novia le confiesa a la Madre que intentó liberarse del ardor y el deseo que le suponía la presencia de Leonardo:

LA NOVIA: [...] Yo era una mujer quemada, y tu hijo un poco 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. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua fría y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego (García Lorca, 2005: 162).

Huye de su propio deseo pulsante y arrebatador pero siempre vuelve a ella, enredada en el otro, incapaz de continuar y entregarse a los brazos del Novio. Mientras uno es fuego el otro es agua, ambos elementos opuestos de la naturaleza. La Novia esperaba que ese “poco de agua” apagara la gran llamarada que la estaba consumiendo. Y no solo no ocurre eso, sino que el fuego arrasa con todos, llevándose las vidas de los hombres y dejando desoladas las de las mujeres.

Leonardo da carreras “a caballo grande” hasta llegar a las tierras de la Novia. El deseo no es meramente sexual, que podría ser satisfecho en los brazos de la Mujer. Son las ganas de estar con la persona amada y la persecución de lo imposible. El fuego aquí también es la rebelión indiscutible a lo dictado por el *fatum* y la lucha por actuar en libertad. El hecho de haber actuado en contra de su verdadero deseo solo le ha servido para quemarse aún más, sediento de ella.

En la película, Paula Ortiz hace que el fuego haya estado también dentro de toda la vida de la Novia: la profesión que tiene el Padre es la de vidriero que da forma a las figuras con el calor. Este aspecto será analizado a continuación.

4.1.2. El vidrio

Los cuchillos, las navajas o los puñales tienen una larga tradición en la literatura y en la tradición popular. Estos eran los instrumentos con los que se sacrificaba en los rituales sagrados de las diferentes religiones arcaicas, tanto de oriente como de occidente. Cirlot recoge esta idea y añade: “La corta dimensión de la hoja del cuchillo representa analógicamente la primariedad del instinto que lo maneja, como la altura de la espada – inversamente– expone la altura espiritual de su poseedor” (1992: 110). Este aspecto está ampliamente recogido, sobre todo, en las tragedias griegas, de las que Federico García Lorca es gran admirador (López Ojeda, 2008).

Si leemos *Bodas de sangre* desde este punto de vista, podríamos entender que la lucha a cuchillo entre Leonardo y el Novio, y sus respectivas muertes, serían una forma de sacrificarse –del latín *sacrum facere*, “hacerse sagrado”– y divinizarse. Así lo leen Allen Josephs y Juan Caballero en la edición de Cátedra. Recogen allí el estudio y la opinión de Álvarez de Miranda en *La metáfora y el mito* con el que apoyan esta lectura:

La muerte es “pasión”, es “sacrificio”, es “inmolación”... ¿de quién? La respuesta es una sola: del varón, del ser masculino [...] El ser que cumple la función de subordinado y de “paredro”, junto a esas herederas de la gran diosa hegemónica tierna y terrible [...] No es casualidad que a lo largo de la obra lorquiana sean varones los protagonistas del morir, como tampoco era casual el protagonismo de la mujer en los otros aspectos. Muere el varón, muere sobre todo para la mujer, se trata de muertes que están sentidas [...] desde la mujer, desde la madre, la esposa o la amante. Muere el salvador. Pero el salvador es siempre el varón (García Lorca, 2005: 59).

Esta postura resulta algo alejada de la lectura que se hace –o debería hacerse– actualmente de *Bodas de sangre*. Las muertes de Leonardo y el Novio no pretenderían honrar a las mujeres: a ellas no les sirven de nada puesto que quedan desoladas, muertas también de alguna manera. Después de la “inmolación”, la Suegra le dice a su hija, la Mujer: “Tú, a tu casa./ Valiente y sola en tu casa./ A envejecer y a llorar.” (García Lorca, 2005: 158).

Este verso nos está mostrando claramente cuál es el futuro que le espera a la viuda: la vergüenza, el encierro, la no-vida. Lo mismo ocurre cuando la Novia se presenta ante la Madre y le dice: “Déjala; he venido para que me mate y me lleven con ellos” (García Lorca, 2005: 164).

Busca la muerte, pues ya no habrá diferencia entre estar viva y no estarlo. El supuesto sacrificio no es necesario para los dioses ni para el *fatum*. Las mujeres sienten las muertes del Novio y de Leonardo como si fueran suyas, pero esto no las “salva” en ningún caso. ¿De qué puede salvarlas? ¿de la condena eterna? ¿puede salvar a la Novia o a la Mujer de la deshonra y la vergüenza ante las gentes del pueblo? ¿puede remediar el dolor de una madre, de una esposa, de una amante? ¿queda el mundo en paz con esas muertes? Definitivamente no. Quizá Lorca utiliza un recurso estético de la tragedia, pero en ningún caso tienen la misma intención o el mismo significado.

En relación con la tragedia y la muerte, los sacrificios y su ritual, hemos observado la utilización del símbolo del cuchillo para anticipar – y que advirtamos– lo que pasará:

MADRE: (entre dientes y buscándola). La navaja, la navaja... Maldita sean todas y el bribón que las inventó. [...] Y las escopetas y las pistolas y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bioldos de la era. [...] Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre.” (García Lorca, 2005: 94).

El terror que siente por estos objetos tiene una justificación que se adivina a lo largo de la historia: a puñaladas –y a manos de los Félix– murieron también su marido y su otro hijo. La ansiedad que genera estas palabras en la boca de la Madre, tanto en la obra escrita como en la obra cinematográfica, abocan al receptor a pensar que la tragedia se sobreviene sobre el único familiar que le queda: el Novio (López Ojeda, 2008).

El cuchillo se hace de cristal en la cabeza de Paula Ortiz a raíz de un verso de *Bodas de sangre* bastante singular. Este posee una carga simbólica importante y, más que

una metáfora, resulta una imagen poderosa: “NOVIA: [...] Qué vidrios se me clavan en la lengua” (García Lorca, 2005:150).

La imagen del vidrio, entendido como un objeto cortante y afilado que la, es lo que hace que Ortiz vea clara la identificación de este objeto con la imagen de un cuchillo, que también corta y daña a la Novia.

En la película podemos ver la trasposición de esos versos: la Novia, en un arranque de tos, escupe trozos de cristal envueltos en sangre. Esta escena se repetirá dos veces a lo largo de la película.

La imagen que vemos puede recordarnos al imaginario católico de los clavos de Jesucristo, con el centro de la mano ensangrentado. La Novia también es y será un ser sufriente: una mujer maltratada y humillada.



La primera vez que le ocurre es también la primera vez que la Novia y los espectadores ven la imagen de la Mendiga. En esa escena de la película, la anciana, que representa lo fatal, se apodera de los versos que en la obra de Lorca decía la Madre:

Con un cuchillo,
con un cuchillito
que apenas cabe en la mano
pero que penetra fino
por las carnes asombradas,
y que se para en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito (García Lorca, 2005: 166).

Estos versos, en la obra de Lorca, en el último cuadro son repetidos tres veces: por la Madre, por la Novia y finalmente por la Madre. Igual que veíamos que la obra se abría con el cuchillo, ahora se cierra también con él. Ambas mujeres en ese diálogo, que

se ha denominado “el himno del cuchillo”, se unen en la tragedia y en el dolor. Es su forma de reconciliarse, consigo mismas y con la otra. Se apoyan, se entienden: ellas también han muerto un poco.

No es esta la única aparición significativa del vidrio en la película. En el filme, mientras la Mendiga recita, anticipando la tragedia, también está dando a luz dos trozos de cristal, que sumerge en un recipiente grande con agua para enfriarlos. Al sacarlos, son afilados y punzantes, a la manera de un puñal, y se los ofrece a la Novia.

Hemos de observar que la Mendiga se coloca frente a frente a la Novia, con un peinado –una trenza a un lado– exactamente igual, como una fotografía de la misma persona en momentos diferentes. Antes hablábamos de la hoguera que se interpone entre Leonardo y la Novia; aquí lo que separa a la vez que une a la Novia y la Mendiga será el objeto de cristal, como un símbolo también del espejo, cuyo reflejo se nos antoja distorsionado.



Cuando la joven rechaza el cuchillo, que será con el que se darán muerte Leonardo y el Novio, está rechazando también el final trágico que se avecina. Además, echa a la anciana de su casa: interpretamos con estas imágenes que La Novia necesita desterrar esa parte de ella misma. Sin embargo, si leemos que son dos figuras duales, una participante del ser de la otra, la Novia no podrá huir de esa mujer porque la lleva dentro, como al vidrio.

La Mendiga se marcha, la Novia sale y, una vez deslumbrada por el sol de fuera, es cuando empieza a toser los trocitos de vidrio que vemos en la primera imagen de este apartado. Son los cristales, fragmentos rotos de un cuchillito que ha penetrado “frío por sus carnes asombradas”.

Como ya adelantábamos en el punto anterior, el cristal está muy presente en la vida de la Novia, puesto que su padre es vidriero. La escena que destacábamos ocurre en el taller del Padre, donde él mismo acababa de dar forma a un caballito de cristal con el

calor del fuego. Esto entronca con la imagen del caballo, que es el deseo sexual que ya hemos analizado y que está personificado en el personaje de Leonardo. El caballo además aparece también en la escena en forma de zoótropo –en este caso con un jinete en su lomo, que nos lleva directamente a Leonardo–, que va girando sin que ninguna mano lo acune y que deja absorta, casi hipnotizada a la Novia.



En este ambiente de cristales, transparencias, surrealismo y deformaciones de la realidad, encontramos la creación del arma con que se darán muerte el Novio y Leonardo al final de la obra. El vidrio, por tanto, tendrá varios valores y significados durante la obra: además de ser el objeto de la muerte, en forma de puñal, también será el símbolo del deseo con el zoótropo y el caballo, así como el material que abre el mundo de la ensoñación y del subconsciente, como veremos más adelante.

El hecho de que la creadora de los cuchillos de cristal sea la Mendiga es algo muy significativo, puesto que estamos interpretando este personaje como el *alter ego* de la Novia. Sin embargo, la Mendiga tiene un papel mucho más trascendental: esta se ha fundido con los personajes de la Muerte y la Luna. Dicha fusión ha dado lugar a que tenga una aspecto muy concreto, mezcla de las tres: lleva los ropajes rotos e impregnados de sangre.

Recordemos los versos en los que la Luna hace referencia por primera vez a los cuchillos, que ella misma deja en la escena, para que luchen y se maten los dos hombres:

LUNA: [...] la luna deja un cuchillo
abandonado en el aire,
que siendo acecho de plomo
quiere ser dolor de sangre. (García Lorca, 2005: 144)



A causa de esta fusión de personajes que tiene lugar en la película, podremos ver que quien crea el puñal de vidrio es la misma que quien lo entrega a los hombres enfrentados. Primero al Novio, cuando este busca a los amantes huidos, antes de adentrarse en el bosque. Después a Leonardo: una vez que se encuentra con su rival y están cuerpo a cuerpo, es la misma mujer quien le arroja el arma a los pies.

Aclarados estos conceptos, es momento de retomar la trasposición del verso de García Lorca, *qué vidrios se me clavan en la lengua*, que hemos dejado en suspenso antes. Incluso hemos visto la imagen en la que se hace realidad, cuando la Novia tose los trozos de cristal. Esto vuelve a ocurrir una segunda vez, ya casada la muchacha.

Mientras baila con los invitados, aunque sin prestarles atención, se percata de que el Padre y Leonardo están hablando. Cuando terminan, el Padre se acerca a la Novia y le cuenta: Leonardo le va a vender el terreno que separa sus tierras porque va a irse con la Mujer y su hijo... el discurso deja de entenderse porque la Novia ya no necesita oír más. Fatigada, se retira al taller de cristal. Allí tenemos varias secuencias que se superponen: La Novia mira el fuego, seguidamente a varios objetos de cristal hasta llegar al zoótropo que de nuevo gira solo. La figura del jinete que vemos es el recuerdo de Leonardo, al que está a punto de perder definitivamente, según la conversación que acaba de acontecer. El artilugio que gira topa una, dos y tres veces con una bocallave antigua, enlazada a otra.

El símbolo de la llave, según palabras de Cirlot, “simboliza un arcano, una obra a realizar”, pero también “puede referirse al umbral entre la conciencia y el inconsciente” (1992: 287-288).

Etimológicamente, “llave” viene del latín *clavis*, que al español da el cultismo “clave”, es decir, el signo que nos desvela un misterio o que nos permite acceder a una nueva realidad, antes vedada o incierta.

En película no aparecen las llaves, pero sí las bocallaves. Estas son el medio por el que deberán entrar las llaves, que son el paso al mundo interior de la Novia. Al colisionar con el zoótropo, chocará el mundo real con el mundo interior de ella y provocará el estallido en mil pedazos todos los cristales que hay en la sala.



Esta ya no es una trasposición de ningún verso, sino de la realidad rota, aniquilada, que está viviendo la Novia. Con Leonardo lejos, todo se resquebraja. Él es el brazo que la sujeta, que le ha guiado el paso hasta verse casada, aunque eso signifique quedar completamente sola.

Cuando repara en su cuerpo, vemos uno de los cristales clavado en el abdomen. Quizá evocando y trasponiendo los versos ya citados: “un cuchillo [...] que penetra fino por las carnes asombradas”. Está herida en el centro de sí misma, en la raíz, donde todo comienza; el núcleo del que brota todo lo demás, incluida la sangre que se derrama por el vestido blanco al separar el cristal de su cuerpo con sus propias manos.

Entonces, la Novia se vuelve y se da la imagen más esclarecedora de toda la secuencia: aún con los cristales flotando en el aire, queda la cara de la chica en un primer plano, vislumbrándose al fondo el zoótropo que no ha dejado de girar –y por tanto haciendo que el jinete corra a caballo– con el reflejo de la luna, que entra por la ventana, encima del mismo.



La luna, como símbolo lorquiano de muerte, presagia lo que va a pasar: el jinete del zoótropo, Leonardo, que no se ha frenado, morirá inevitablemente, bajo la atenta y rota mirada de la Novia. La toma es un símbolo en sí misma.

Es entonces cuando la Luna se hace mujer y aparece de nuevo, como la anciana que ya había visitado a la Novia. Ahora, a pesar de ser el mismo personaje de antes, y aunque también viene como Muerte, recita los versos que en la obra teatral son de la Luna⁵:

La luna deja un cuchillo
abandonado en el aire,
que siendo acecho de plomo
quiere ser dolor de sangre.
¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada
por paredes y cristales!
¡Abrid tejados y pechos
donde pueda calentarme!
¡Tengo frío! Mis cenizas
de soñolientos metales
[...]
Pues esta noche tendrán
mis mejillas roja sangre,
y los juncos agrupados
en los anchos pies del aire.
Que quiero entrar en un pecho
para poder calentarme!
¡Un corazón para mí!
¡Caliente!, que se derrame
por los montes de mi pecho;
dejadme entrar, ¡ay, dejadme! (García Lorca, 2005: 144)

Ese cuchillo, “abandonado en el aire”, son los cristales que ya han dejado de flotar, pero de los que se conforma el cuchillo con el que los hombres se darán la muerte. La

⁵ A los dos primeros versos de esta cita hemos hecho referencia con anterioridad en este apartado para hablar del símbolo del cuchillo.

Luna, que es la Muerte, busca el calor de la sangre. Por eso toca la herida que sangra a borbotones del cuerpo de la Novia, manchándose las manos.

Una vez más podemos ver a ambas mujeres frente a frente. Pero no solo muestra Paula Ortiz su dualidad de esta manera, sino que también nos la muestra a través del reflejo del agua, primero a la muchacha y después a la anciana.



Antes fueron los cuchillos y ahora es el agua quien actúa de espejo, de elemento reflectante que nos muestra las distintas imágenes que constituyen una misma naturaleza: la de la mujer protagonista de la historia.

4.2. Una lectura de género

Hay teorías, como la de la estética de la recepción, que afirman que hay tantas lecturas como lectores. Esto es: infinitas. Los textos, como el de *Bodas de sangre*, cobran sentido en la mente de quien los lee, los deconstruye y los vuelve a construir en su mente.

Teniendo en cuenta que toda reescritura de un texto es una relectura del mismo, y sabiendo que toda relectura supone una elección de determinados aspectos significativos, veíamos cómo Ortiz tomaba dos elementos en clave simbólica, en el punto anterior. En mi opinión, esta re-elaboración de elementos como el vidrio y el fuego inciden de manera directa en el significado general de la obra, y en concreto, en el papel que desempeña la Novia dentro de la tragedia. Si además tenemos en cuenta que *La Novia* toma el único personaje femenino protagonista como voz narradora de la película parece obvio que la dimensión de género constituye un factor clave a la hora de aproximarnos a la película.

Para plantear esta dimensión, analizaremos, en primer lugar, la relación de la Novia con el mundo que la rodea y con el resto de personajes, sobre todo las conexiones con la Muerte, Luna y Mendiga.

Veíamos en el apartado anterior cómo estos tres personajes, hechos uno, se encuentran frente a frente con la Novia en numerosas ocasiones siempre con un objeto reflectante y deformador de por medio: el cuchillo de vidrio o el agua. Este es uno de los

elementos que con más claridad se presenta a la hora de interpretar que ambos personajes constituyen una sola realidad. Esta interpretación se ve apoyada por la última escena de la película. La lectura de estas dos mujeres como seres duales en la película de Paula Ortiz, con la que podemos estar de acuerdo o no, es continua durante toda la película. Sobre todo, se hace fácil de interpretar de esta manera durante los últimos minutos:

Muertos el Novio y Leonardo, la Novia se aleja de los espacios que hemos estado viendo durante toda la película –secos, con poca variedad cromática: todas las secuencias están teñidas de tonos tierra– y se adentra a pie en un desierto helado, blanco nevado, con restos de cadáveres de animales. Con la ropa, y ella misma, hecha jirones, cubierta de sangre la falda y los cabellos, camina sola y con paso lento hacia la nada. En esta escena, en la que solo hay primeros planos de los pies y de la cara, lo verdaderamente destacable es la observación y el seguimiento del avance de la muchacha, a la que vemos pasar por detrás de gran bloque de hielo. Al paso, su imagen se deforma y, ya del otro lado, la que camina no es la Novia, sino la anciana que encarna los tres personajes de la fatalidad.

Esta vez lo que las separa es el hielo: de nuevo un objeto reflectante pero desfigurador que malea la imagen para ofrecernos una distinta, aunque complementaria, según la lectura que venimos haciendo a lo largo de este trabajo.



En la tradición literaria es frecuente el uso de personajes duales; no son pocas las veces que el protagonista se enfrenta a un personaje antagónico que, a pesar de ser enemigos, son prácticamente uno el reflejo del otro. Recordemos, por ejemplo, la escena del *Don Juan Tenorio* (1844) de Zorrilla, en la que don Juan se enfrenta con don Luis. ¿No son, acaso, de la misma naturaleza? Pero no hace falta salirnos de *Bodas de sangre*: atendiendo a la obra, podemos ver incluso cómo Leonardo y el Novio son también personajes duales en el sentido de que, a pesar de estar enfrentados –por su familia primero y por el amor de la Novia después–, ambos se presentan como hombres fuertes, con un sentimiento mismo hacia una mujer. Igualmente los dos terminan muertos, uno a manos de otro (Piñero, 2017: 65).

En la cultura occidental el pensamiento se organiza mediante dicotomías y binomios jerárquicos: el ying y el yang, el cielo y la tierra, el alma y el cuerpo, el hombre y la mujer... Sin embargo, es necesario desmontarlos –aunque solo sea en parte– para entender que no están del todo diferenciados los conceptos ni las realidades. En el caso que citábamos de don Juan y don Luis, uno forma parte del otro: se parecen a pesar de ser opuestos. Esto es precisamente lo que entiendo que pasa en *La Novia*: Paula Ortiz ha tomado dos personajes, Novia y Muerte, que en la obra de Lorca no estaban directamente relacionados, y los ha hecho uno reflejo del otro, en un intento de fusión.

De manera que, si la Novia es también la Muerte (y esta a su vez, como ya explicamos, es Luna y Mendiga), podríamos entender que lo que nos está tratando de decir es que la Novia es quien acarrea consigo la tragedia: allá donde la una se halla, también se encuentra la otra. Por lo tanto, sería una manera de explicar por qué los dos hombres con los que se relaciona la Novia acaban muertos. Esto nos da una primera y, a nuestro entender, explícita indicación de lectura de género: la Novia, personaje focalizado, es quien maneja el hilo trágico.

Sin embargo, en la obra teatral, *Bodas de sangre*, nada de esto ocurre, ni siquiera se da pie a una lectura interpretativa similar. Para Federico García Lorca, la Muerte es la sirvienta de los deseos de sangre de la Luna, “diácono” de ella, como diría Álvarez de Miranda. Es la Luna quien dice tener deseos de sangre. La Mendiga, cómplice, guía al Novio hacia los amantes huidos pero será la Muerte quien se encargue de ejecutar a los hombres (1963:48-50).

En cambio, en la pieza cinematográfica estos tres personajes fatales serán encarnados por una sola persona: una mujer que, como se entiende en este trabajo, es puesta en relación directa con la figura de la Novia, a través de la técnica de la dualidad.

Sin duda, dar este dato y quedarnos ahí supondría quedarnos en la superficie de lo que estos cambios acarrearán. Es, a mi entender, como el llamado “efecto mariposa”: un pequeño cambio ha provocado una auténtica revolución, modificando la naturaleza misma de la tragedia.

Si la Novia es la Muerte y, como decíamos, la causante de las muertes del Novio y de Leonardo en el filme, ella se convierte en responsable directa de las mismas. Este hecho modifica una máxima en la tragedia en general: la fuerza del destino. La responsabilidad que cae sobre la Novia, según nuestra lectura de la obra de Ortiz, niega indiscutiblemente el poder del *fatum* y libera a los personajes de su yugo.

El latinismo *fatum*, que en la evolución al español da “hado”, según nuestro DRAE tiene dos acepciones para matizar su significado:

1. m. En la tradición clásica, fuerza desconocida que obra irresistiblemente sobre los dioses, los hombres y los sucesos.
2. m. Encadenamiento fatal de los sucesos.

Esto, por lo tanto, sería un sinónimo de “sino” o “destino”, con una connotación trágica final. Casan perfectamente ambas definiciones con la obra de Lorca.

Reflexiona Luis Rosales lo siguiente, haciendo referencia a este destino trágico e incontrolable en la obra de Federico García Lorca:

... Todo lo bueno de Lorca es pre-lógico, pre-intelectual y telúrico. Su entronque con el teatro griego es muy a propósito y muy pensado. En Lorca la materia, los temas, son muy básicos, primitivos y sentidos, o sea, pre-intelectuales. Luego la elaboración artística es muy trabajada. El mundo de Lorca es griego en el sentido de que el hombre no puede controlar su sino: es una primitiva y miedosa negación de la libertad⁶.

Es cierto que vemos cierta voluntad en la Novia de *Bodas de sangre*. Ella, que se podría entender como el objeto de deseo de los dos hombres, también se muestra sujeto deseante en algunas ocasiones, atisbando con su actitud o con algún símbolo cuál es su verdadero deseo, o incluso subrayando con palabras lo que quiere y lo que ha decidido hacer. Por ejemplo, cuando el Novio y la Madre se marchan después de hacerle una visita a la Novia y llevarle regalos, la Criada en seguida quiere abrirlos con emoción y la Novia se lo impide. Entonces, tiene lugar el siguiente diálogo:

CRIADA: parece como si no tuvieras ganas de casarte.
NOVIA: (mordiéndose la mano con rabia) ¡Ay!
CRIADA: Niña, hija, ¿qué te pasa? ¿Sientes dejar tu vida de reina? No pienses en cosas agrias. ¿Tienes motivos? Ninguno. Vamos a ver los regalos. (Coge la caja.)
NOVIA: (cogiéndola de las muñecas) Suelta.
CRIADA: ¡Ay, mujer!
NOVIA: Suelta, he dicho.
CRIADA: Tienes más fuerza que un hombre.
NOVIA: ¿No he hecho yo trabajos de hombre? ¡Ojalá fuera! (García Lorca, 2005: 113)

Cuando Lorca decide dar cuenta a los lectores, a través de las palabras de la Criada, de que la Novia no tiene ganas de casarse, lo hace porque con la lectura no es posible adivinar la cara ni los gestos de la protagonista, y se vale del diálogo, desterrando apartes, acotaciones y otras técnicas del teatro escrito. Cuando se representa en el teatro

⁶ Cita oral de Luis Rosales en mayo de 1969, Madrid.

o, como es el caso de La Novia, en el cine, el diálogo pasa a ser un refuerzo más de la situación.

Además de lo agresiva que se nos muestra esta Novia –agarrando a la Criada por las muñecas violentamente– es curiosa la parte final: la Novia desearía ser un hombre. Porque, como sabemos, en la sociedad hetero-patriarcal en la que se sitúa la historia – y en la que aún vivimos– el hombre goza de mucha más libertad que la mujer. Recordemos la famosa frase de la Novia: “un hombre con su caballo sabe mucho y puede mucho”. Mientras que ellos pueden decidir quedar solteros y sin descendencia, para ellas supone un absoluto fracaso vital. Y esa libertad ligada a lo masculino es la que ansía la Novia.

Pero diálogo continúa en el acto II, recalcando la idea del intento de voluntad:

CRIADA: No son horas de ponerte triste. (Animosa) Trae el azahar. (La NOVIA tira el azahar.) ¡Niña! ¿Qué castigo pides tirando al suelo la corona? ¡Levanta esa frente! ¿Es que no te quieres casar? Dilo. Todavía te puedes arrepentir. (Se levanta.)
NOVIA: Son nublos. Un mal aire en el centro, ¿quién no lo tiene?
CRIADA: ¿Tú quieres a tu novio?
NOVIA: Lo quiero. (García Lorca, 2005: 116)

Verbaliza que quiere al Novio, sin embargo el máximo gesto de lo que anhela no lo refleja con palabras, sino con un gesto muy simbólico: arroja al suelo las flores que ha de colocarse en forma de corona para llegar al altar. Este gesto de desprecio, rozando el berrinche de niña pequeña, es lo que nos hace ver que aunque su voluntad es una, su deseo es otro.

Y en su propia boca están las palabras que confirman lo que está dispuesta a hacer, lo que de alguna manera *quiere* hacer, aunque sabe que no será feliz: “NOVIA: Estoy contenta. Cuando he dado el sí es porque quiero darlo” (García Lorca, 2005: 112). Sabemos que se casa, pero después de eso huye con Leonardo: el deseo ha podido más que la voluntad. En el tercer acto, en el bosque, los amantes huidos tratan de sobrevivir a la muerte que los acecha:

LEONARDO:
Ya dimos el paso; ¡calla!
porque nos persiguen cerca
y te he de llevar conmigo.
NOVIA:
¡Pero ha de ser a la fuerza!
LEONARDO:
¿A la fuerza? ¿Quién bajó
primero las escaleras?
NOVIA:

Yo las bajé.
LEONARDO:
¿Quién le puso
al caballo bridas nuevas?
NOVIA:
Yo misma. Verdad.
LEONARDO:
¿Y qué manos
me calzaron las espuelas?
NOVIA:
Estas manos que son tuyas,
pero que al verte quisieran
quebrar las ramas azules
y el murmullo de tus venas. (García Lorca, 2005: 150-151)

Se nos cuenta que fue ella quien tomó la decisión de la huida: ella y no Leonardo, por primera vez, fue sujeto deseante, tomando el lugar que ocupaban el símbolo hombre-caballo: la Novia es quien ha encarnado el *fatum*.

Pero a pesar de esto, también en palabras de la Novia ya en el último cuadro, se contradice esta tesis. Con el Novio y Leonardo muertos, se rinde ante la Madre:

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. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua fría y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡ójelo 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, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos. (García Lorca, 2005: 162-63)

Ella solo ha hecho lo que estaba predestinado que hiciese: no podía haber hecho otra cosa más que escapar y nadie podría haberla frenado. Leonardo, “como la cabezada de un mulo”⁷ la dejó aturdida, sin norte y sin voluntad. Él también cumplió con su destino que, como el del Novio, era morir. Las palabras de ella no tratan de justificarse ni de elaborar un pliego de descargo, pero sí suponen un levantamiento de culpa para con la Novia. No ha sido la huida fruto del libre albedrío de los amantes: el *fatum* estaba antes de ellos, con un poder sobrenatural mucho más fuerte que el de los personajes. Y ellos, los personajes, lo saben:

⁷ Quizá la imagen que más poderosa, bella y verdadera de toda la obra sobre lo que significa el amor y el deseo más arrebatador.

LEÑADOR 2º: El cuerpo de ella era para él y el cuerpo de él para ella.

LEÑADOR 3º: Los buscan y los matarán.

LEÑADOR 1º: Pero ya habrán mezclado sus sangres y serán como dos cántaros vacíos, como dos arroyos secos. (García Lorca, 2005: 142)

Desde el principio, todos los elementos están dispuestos para que nos hablen; son símbolos parlantes que anteceden la tragedia, que la pronostican. Así lo recogen Allen Josephs y Juan Caballero en la introducción a *Bodas de sangre*:

Quando los griegos acudían a una representación de *Edipo* o de *Las bacantes*, sabían exactamente lo que iba a pasar, lo que, en efecto, tenía que pasar. Esa era la ventaja de una mitología vigente porque el público no tenía que prestar atención a lo que estaba pasando o a lo que iba a pasar, sino a cómo se estaba desarrollando una acción inevitable. Los autores modernos no disfrutaban de esa ventaja innegable, y si quieren que el público esté enterado de antemano –para poder así participar en, en vez de estar atento a, la acción– tienen que prefigurar esa acción desde el principio. Lorca acude a la “nana del caballo” y a otros deliberados presagios, como la insistencia en el cuchillo, para llevar a cabo este efecto tan necesario en el género trágico (2005: 72).

Como recogen, la “nana del caballo” es uno de los elementos mejor dispuestos en la obra para advertirnos de la muerte que se le sobreviene a Leonardo. No solamente el contenido, que nos anuncia un derramamiento de sangre vinculado a un caballo y a un “puñal de plata” –elemento con el de después se darán muerte los hombres–, sino también el lugar en el que se encuentra: es la canción encargada de abrir el acto segundo, que será cerrado con la huida de Leonardo y la Novia. Es decir, tenemos al principio del acto la anunciación de la tragedia y de la muerte y al final la culminación del hecho. Además, justo después de que la nana sea cantada por la Suegra y la Mujer, irrumpe en la escena Leonardo. Es la forma que tiene Federico de decirnos que va a haber una lucha a cuchillo, con un caballo de por medio, y que la persona señalada es el personaje que entra (García Lorca, 2005: 74-75).

Esta es la anticipación más potente para el final de Leonardo, pero también hay insistentemente para el del Novio una serie de parlamentos que repite la Madre⁸: su temor por los cuchillos y las navajas. La repetición de esta inquietud, unido al recuerdo de que los Félix han acabado con la vida de todos los hombres de su casa, nos da cuenta desde el principio de que la tragedia volverá a repetirse de la misma manera, siendo ambas familias las protagonistas.

⁸ Las veces que la Madre hace referencia a las navajas y demás objetos punzantes ya han sido citados en el apartado 4.1.2 de este trabajo, cuando se trata el tema del vidrio-cuchillo.

Pero la Madre también sospecha y augura lo que terminará haciendo la Novia en la obra: “MADRE: [...] Yo sé que la muchacha es buena. ¿Verdad que sí? Trabajadora. Amasa su pan y cose sus faldas, y siento, sin embargo, cuando la nombro, como si me dieran una pedrada en la frente” (García Lorca, 2005: 95-96).

La Madre no sabe por qué, pero no le gusta la que se convertirá en la mujer de su hijo. Aquí entran en escena la superstición de la corazonada: la “intuición femenina”, en este caso negativa, tan alejada de la racionalidad. Estas son las primeras noticias que tenemos de la mujer con la que se casará su hijo: nos sirve para estar alerta y miremos de otra forma a la Novia, cuando aparezca en escena.

La Novia también cargará el lastre que supone los antecedentes familiares, en este caso, su madre: “VECINA: A su madre la conocí. Hermosa. Le relucía la cara como a un santo; pero a mí no me gustó nunca. No quería a su marido. [...] Ahora, si fue decente o no, nadie lo dijo. De esto no se ha hablado. Ella era orgullosa” (García Lorca, 2005: 99).

También menciona esto el Padre de la Novia, cuando refiere la belleza de la muchacha a la Madre del Novio: “PADRE: Se parece en todo a mi mujer.” (García Lorca, 2005: 112).

Al igual que el Novio y Leonardo, su descendencia familiar la condiciona y sirve de premonición para adivinar el hado. El lector/espectador lo conoce porque todos los elementos unidos son evidentemente fatales, sin embargo para los personajes, que intentan luchar contra él, resulta una sorpresa fatídica (Piñero, 2017: 26,199, 227).

El que, a pesar de todos estos ejemplos de que la historia es guiada por la mano de los hados, entendamos que Paula Ortiz hace libre –lo que significa culpable– a la Novia debe ser puesto en relación con la elección del título y la voz que utiliza en la pieza cinematográfica.

Mientras que en *Bodas de sangre* el protagonismo recae de una forma coral entre todos los personajes, entendiéndose como núcleo el triángulo amoroso que existe y teniendo sus protagonistas más peso que el resto, en la película ya cambia algo desde el principio: el título cambia y pasa de referirse al hecho para poner el foco en la que será la voz protagonista: *La Novia*. La historia que se contará quedará supeditada, y se transformará en la visión que ella tiene de lo que ocurre. Será su imagen la principal y habrá muy pocas escenas donde la Novia no esté presente: es su imagen del mundo la que se nos ofrece y también quien vaya llevando la historia. Ligada a la lectura de libertad-

culpabilidad que analizábamos antes, aparece esta visión de ella como la encargada de enredar el hilo trágico de toda la obra que terminará por romperse en la muerte a cuchillo, no solo en su presencia, sino por su culpa.

Podríamos pensar, en un primer momento, que la película de 2015 elige a la Novia para que sea ella el yo femenino, individual, que se alza con la reivindicación del papel de ella en la obra. Sin embargo, según el análisis que venimos haciendo y la lectura que se desprende del mismo, esto no ocurre: este yo con lo único que se alzarán será con todo el peso de la culpa y la responsabilidad de toda la tragedia. El foco en ella, que podría haber sido liberador y empoderante, se convierte en un auténtico estigma. Es, en última instancia, un instrumento más para perpetuar la imagen tradicional de la mujer y su relación con el mundo. Una y otra siempre negativas.

5. Conclusiones

Desde el primer momento fui consciente de que la elección del tema en el que hemos trabajado estos meses era arriesgada. Pero, como me dijeron, los filólogos no podemos seguir solamente transcribiendo manuscritos: la literatura se desborda por sí sola. Y dimos el paso.

Aunar literatura y cine significaba una reflexión sobre la relación entre la palabra y la imagen en el arte: ¿una imagen vale más que mil palabras? Entendíamos que el origen de esta pregunta estaba en uno de los problemas que se plantean a principios del siglo XIX con el Romanticismo: la infabilidad. La imposibilidad de la expresión, derivada de la barrera que supone el lenguaje, hacen que las artes como la pintura y la música cobren un mayor protagonismo, al considerarse que penetran en el receptor de una manera más directa, más irracional. Aquí comenzará la supremacía de la imagen en la modernidad, que ha devenido en el culto a la misma a día de hoy.

Paula Ortiz, a partir de aquí, inicia un camino de transformación en el lenguaje simbólico lorquiano para hacerlo suyo propio a través de la imagen. Los dos elementos analizados, el fuego y el vidrio, no son, en principio, los más estudiados de *Bodas de sangre* ni los de la obra de Lorca en general. Por esta razón precisamente consideramos que hace una elección acertada: los símbolos no resultan repetitivos. Ortiz hace una aportación a la obra, poniendo el foco de atención en versos que habían pasado desapercibidos o que simplemente no habían sido puestos en relación.

La primera vez que se visualiza la película es muy difícil ser crítica con ella. En general está bien trabajada, la fotografía es espectacular y la música resulta de un gusto exquisito. Los actores están bien elegidos y el conjunto se antoja de buena calidad. La decisión de la directora de colocar a la Novia como protagonista nos abre un abanico de posibilidades que en principio parecían tener tintes feministas. Sin embargo, según la lectura que hemos hecho, parece el feminismo se ha quedado en la superficie.

A pesar de esta decepción, ha sido un auténtico placer trabajar las dos obras, desentrañarlas y haberles dedicado todo este tiempo. Cabe destacar que ha resultado algo incómodo el formato TFG: para trabajar con material audiovisual, este tipo de trabajo en papel reduce mucho las posibilidades. Si Paula Ortiz trasponía la palabra a imagen, a nosotros nos ha tocado hacer el trabajo a la inversa.

BIBLIOGRAFÍA

Allen, Rupert C. (1977), *Psyche and symbol in the Theater of Federico García Lorca*, University of Texas Press, Austin y Londres

Alvar, Manuel (2015) *Los cuatro elementos en la obra de Federico García Lorca*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Álvarez de Miranda, Ángel (2011), *La metáfora y el mito: intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca*, Madrid, Renacimiento.

Arango L., Manuel Antonio (1995), *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos.

Auclair, Marcelle (1972), *Vida y muerte de García Lorca*, México, Biblioteca Era.

Bachelard, Gastón (1966), *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza.

Bécquer, Gustavo Adolfo (2012), *Rimas y Leyendas*, Barcelona, Losada.

Cirlot, Juan Eduardo (1992), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Labor.

García Lorca, Federico (2005), *Bodas de sangre*, Edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra.

García Lorca, Federico (1998), *Federico. Antología de Federico García Lorca*, Argentina, Ediciones Colihue.

Golubov, Nattie (2012), *Crítica literaria feminista. Una introducción práctica*, Universidad Autónoma de México.

Jiménez Calvente, Teresa (2008), “¿Ardemos en llamas cuando amamos? La metáfora del fuego amoroso en Catulo”, en *Estudios en homenaje al profesor Vicente Picón García*, coord. Antonio Cascón Dorado, Universidad Autónoma de Madrid.

López Ojeda, Esther (2008), coord. María José Castillo Pascual, “Lorca y la tragedia griega. El caso concreto de Bodas de sangre” en Internacional Conference “Imagines”, The reception of Antiquity in performing and visual Arts, Universidad de La Rioja.

O’Leary, Dale (2008), *La agenda de género. Redefiniendo la igualdad*, Recurso electrónico.

Piñero Jiménez, Graciela-Cristina (2017), *El teatro de Federico García Lorca: Recurrencia de lo siniestro*, Universidad de Granada.

Scala, Jorge (2010), *La ideología de género: o el género como herramienta de poder*, Madrid, Sekotia.

Stam, Robert (2008), *Literature and film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Edited by Robert Stam and Alessandra Raengo, Massachusetts , Blackwell Publishing.

MATERIAL AUDIOVISUAL

Lafuente A., Tomas, R. (productores) y Ortiz, P. (directora). (2015), *La Novia*, España, Get In The Picture Productions y Mantar Film.

Iglesias P. (director). (2016), *Otra vuelta de Tuerka* [programa de televisión]. Madrid, España: Producciones CMI.

Menchero F. (productor). (2017), *Versión española – La Novia (coloquio)* [programa de televisión]. Madrid, España: RTVE Producciones.