

CLASIFICACIÓN TIPOLOGICA DE *LA NOVIA* COMO ADAPTACIÓN DE *BODAS DE SANGRE* MEDIANTE ELEMENTOS NARRATOLÓGICOS: PERSONAJE Y ACCIÓN

TYOLOGICAL CLASSIFICATION OF *LA NOVIA* AS AN ADAPTATION OF *BODAS DE SANGRE* THROUGH NARRATOLOGICAL ELEMENTS: CHARACTER AND ACTION

Antonio Rodríguez Sánchez
Investigador independiente
antonio.rodriguez.schez@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-7199-9745>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.264>

Fecha de recepción: 04.06.25 | Fecha de aceptación: 10.08.25

RESUMEN

Partiendo del análisis de *La novia* como adaptación de *Bodas de sangre*, y de una de las clasificaciones tipológicas existentes sobre las adaptaciones literarias, es pertinente el examen de la posición que esta ocupa en dicha clasificación, con el propósito de determinar qué aspectos resultan sustanciales en el proceso de transfiguración del hipotexto al hipertexto narrativo y señalar los elementos determinantes en dicho proceso. Se trata de delimitar con mayor precisión las transformaciones introducidas por Paula Ortiz y la relación que mantienen con el texto fuente, así como su repercusión en el producto final, manteniendo el foco analítico en el lugar que dichas transformaciones asignan a la obra resultante dentro del marco clasificatorio referido. La perspectiva narratológica permitirá aplicar un criterio de análisis homogéneo a los distintos elementos objeto de estudio y, dentro de estos, la comparación se centrará en las categorías de personaje y acción, con especial atención a la Novia y ciertos acontecimientos y personajes vinculados a ella. La finalidad es determinar el tipo de adaptación que constituye la película según la tipología propuesta por José Luis Sánchez Noriega, mediante las categorías narratológicas mencionadas, y señalar aquellas transformaciones que implican un mayor grado de divergencia entre las obras.

PALABRAS CLAVE: literatura comparada, literatura y cine, teoría de la adaptación, intertextualidad, narratología.

ABSTRACT

Based on the analysis of *La novia* as an adaptation of *Bodas de sangre* and one of the existing typological classifications of literary adaptations, it is pertinent to examine the position it occupies within this classification, with the aim of determining which aspects are substantial in the process of transfiguration from hypotext to narrative hypertext and to point out the determining elements in this process. The aim is to define more precisely the transformations introduced by Paula Ortiz and their relationship with the source text, as well as their impact on the final product, maintaining the analytical focus on the place that these transformations assign to the resulting work within the aforementioned classification framework. The narratological perspective will allow for the application of a uniform analytical criterion to the different elements under study and, within these, the comparison will focus on the categories of character and action, with special attention to the Bride and certain events and characters linked to her. The aim is to determine the type of adaptation that constitutes the film according to the typology proposed by José Luis Sánchez Noriega, by means of the narratological categories mentioned

above, and to point out those transformations that imply a greater degree of divergence between the works.

KEYWORDS: comparative literature, literature and film, adaptation theory, intertextuality, narratology.

INTRODUCCIÓN

En el año 2015 se estrena, en España, la que probablemente sea la adaptación de uno de los textos lorquianos con mayor difusión en el ámbito nacional: *La novia*, que toma como texto de partida *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, y que, junto a *La casa de Bernarda Alba*, constituye una de las tragedias rurales más exitosas del poeta andaluz.

Poseedora de una licenciatura en Filología Hispánica, un Máster en Escritura para Cine y Televisión, y un título doctoral con la tesis *El guion cinematográfico: actualización de sus bases teóricas y prácticas*, Paula Ortiz se distingue por una sólida y amplia formación en el ámbito literario y cinematográfico que le permite articular con solvencia el conocimiento en ambas materias a la hora de realizar adaptaciones literarias; lo que constituye, además, un factor de especial relevancia para el estudio de su adaptación de *Bodas de sangre* a raíz del dominio de ambos campos artísticos. Llega a afirmar, en tal sentido, que “[e]n el cine, encontraba el vehículo más intenso y evocador, pero fue después de estudiar Filología cuando acabé derivando en el cine, en la parte más pegada a la literatura: el guion” (Durán, 2024, s/p).

Mediante este largometraje, que alcanzó un notable éxito de crítica, —Martínez (2015), Bonet Mojica (2015), Bermejo (2015), Vidal (2015)¹—, la directora expresó su intención de “abrir el mundo apabullante que tiene Lorca” (Colectivo Rousseau, 2015, s/p), propósito que, finalmente, se ha materializado y consiguió erigirse como “una de las grandes figuras de nuestro cine, arriesgada, intensa y sobrecogedora, un homenaje a Lorca y canto de amor al cine inigualables” (Marco, 2017, pp. 610-611).

A partir del manifiesto interés de Ortiz por la obra de Lorca, se estudiará en las presentes páginas la adaptación que realiza de *Bodas de sangre*. Para ello, se empleará un enfoque narratológico debido a su enorme operatividad en el análisis fílmico (Zavala, 2015, pp. 7-8; Chatman, 1990, pp. 162-163), pues, siguiendo a Carmen Peña-Ardid (1992), dentro de la evolución de las distintas líneas comparatistas basadas en el estudio del teatro, es posible

¹ Críticas publicadas en el *Diario el Periódico*, *Diario La Vanguardia*, y en las revistas *Cinemanía* y *Fotogramas*, respectivamente.

identificar una etapa en que el enfoque experimenta una transformación significativa, pues el texto teatral comienza a ser abordado como una manifestación eminentemente literaria (pp. 60-61). En suma, indica José Luis Sánchez (2018) que “una ficción es un relato o narración de unos sucesos reales o ficticios” (p. 46). De este modo, resulta posible tomar estas palabras como fundamento de una perspectiva que legitima, en gran medida, la adopción del enfoque narratológico empleado en la presente investigación para el tratamiento del texto dramático.

Dentro de la inmensidad de aspectos comparativos del prisma narratológico, se atenderá únicamente a la categoría de los personajes, la cual se pondrá en relación con la de los actores/agentes y los acontecimientos —tomando las definiciones de Chatman, Tomashevski, Gaudreault & Jost, entre otros—, aunque el foco de la investigación recaerá sobre esta primera categoría y se aludirá a las demás como complementos de los razonamientos que se exponen.

Entre la pluralidad de personajes de la obra, el análisis se centrará en la Novia, pero sin desatender a aquellos otros cuya intervención resulta determinante en algunas de las instancias que se comenten. Los acontecimientos, por su parte, también han sido objeto de selección —si bien bajo un criterio parcialmente más flexible y manteniendo su enfoque en la operatividad narrativa—, siempre en relación con los personajes que se someten a estudio.

Dado que el cine transfiere la obra literaria a su propio sistema semiótico, lo cual supone una “nueva manera de descubrirla” (Villegas López, como se citó en Pulido, 2002, p. 109), la presente investigación tiene como objetivo determinar el tipo de adaptación que constituye la película según la tipología propuesta por José Luis Sánchez (2004), así como identificar, dentro de los elementos anteriormente mencionados, aquellos cambios que implican un mayor grado de divergencia o convergencia entre la obra cinematográfica y el texto original de Lorca en aras de comprender las relaciones presentes entre ambos medios cuando se da la adaptación (Rodríguez, 2005, p. 84).

LOS PERSONAJES COMO CATEGORÍA NARRATOLÓGICA DE COMPARACIÓN: EL CASO DE LA NOVIA

Atendiendo, en un primer lugar, al conjunto de la narración, se observa que el núcleo de la acción dramática, configurado a través de la tríada protagónica, permanece casi inalterado en la adaptación cinematográfica, precisamente porque la exasperación emocional de sus personajes ante los sucesos acontecidos constituye la centralidad de toda la acción; vale decir, es el motor narrativo. La supresión de esta dimensión emocional implicaría, de forma irremediable, el distanciamiento absoluto del referente literario. En este sentido, resulta

pertinente considerar las afirmaciones de Lázaro Carreter (2000), quien sostiene que los personajes de Lorca son “vértices de una estructura, de unas relaciones que reconocemos como verdaderas, desde un punto de vista nacional y ampliamente humano” (p. 20). De este modo, subraya que, sin dicha dimensión relacional de los personajes, se desmoronaría la configuración propia de la tragedia clásica en la que se basa la obra y, por consiguiente, la adaptación cinematográfica.

Se debe centrar el enfoque comparativo, como resultado, en la esfera de los personajes, dado que se haya en esta algunos de los elementos que permiten delimitar la distancia entre la obra fuente y su adaptación. En el marco de la concepción clásica de la obra, diversos investigadores han señalado el vínculo existente entre *Bodas de sangre* y la tragedia clásica — Lázaro Carreter (2000), González del Valle (1971), Azcue (2003), Alcalde (2019), Gil-Albarellos Pérez-Pedrero (2018)—; mientras que otros la circunscriben a una serie de aspectos específicos, pero lo que interesa destacar de esta línea de planteamientos es el hecho de que algunos, como Emilio Bejel (1978), advierten que debe evitarse la referencia de “héroe” dentro de *Bodas de sangre* (p. 312). Esta postura puede vincularse con una de las ideas planteadas por Boris Tomashevski (1982) acerca de este término: “El héroe nace de la organización del material de una trama, y es por una parte un medio para enlazar motivos, y por otra una especie de motivación de carne y hueso entre los motivos” (p. 206).

En este ámbito se identifica otro punto de distanciamiento entre la adaptación cinematográfica de Paula Ortiz y el texto fuente. La cineasta estructura su obra fílmica como una secuencia de acontecimientos estrechamente vinculados a una serie de personajes; sin embargo, en el marco de esta configuración se erige un eje dramático fundamental: la relación entre Leonardo y la Novia. Así, el espectador es conducido a lo largo del metraje junto a la Novia, cree comprender sus sentimientos, percibe sus emociones y aumenta el grado de empatía con su experiencia. Esto se debe, fundamentalmente, a la aplicación de una focalización interna —de acuerdo con el esquema planteado por Rimmon-Kenan (1983, pp. 74-82)— y, además, de carácter variable (Gaudreault & Jost, 1995, p. 139).

Entonces, no se presenta en la obra cinematográfica ninguna perspectiva que no forme parte intrínseca de la historia toda vez que Lorca incorpora, en su obra, elementos simbólicos dotados de voz propia que intervienen activamente en la trama, como es el caso de la Luna, de los cuales Ortiz prescinde deliberadamente y que se corresponderían con una focalización múltiple. En este contexto, es la Novia el agente interno que, a su vez, adquiere un valor

funcional en el desarrollo narrativo. Esta premisa encuentra respaldo en las palabras de Darío Villanueva (1989), quien sostiene que “el narrador no hará uso de ninguna información referente a la historia que no esté avalada por la perspectiva de uno o varios personajes selectos” (p. 25), perspectiva que, en la película, corresponde al entorno más cercano de la protagonista y a ella misma.

Retomando el planteamiento de Tomashevski (1982) mencionado, Félix Ríos (2016) destaca la interpretación de Greimas y Courtés, y la considera la más útil desde la perspectiva semántica, lo que le lleva a proponer el término de “actor”. A partir de esta terminología y su desarrollo conceptual, es posible identificar, tanto en la película como en el texto, una serie de actores de diversa tipología y de los que resulta pertinente destacar aquellos que presentan variaciones significativas entre ambas obras. De este modo, actores individuales figurativos presentes en la obra teatral, como el cuchillo, entre otros, conservan su existencia en la adaptación cinematográfica, así como su significado y los acontecimientos que desencadenan. No obstante, debido al proceso de mostración inherente a la semiótica cinematográfica, su carga actancial se ve acrecentada, ya que es el cuchillo —que presenta el mismo simbolismo que en el texto lorquiano— el elemento que vehicula la muerte de Leonardo. Se observa, por tanto, una serie de categorías paralelas entre la película y la obra teatral, aunque con una mayor carga actancial en la adaptación habida cuenta de la presencia del sistema semiótico propio de la cinematografía (Stam, 2014, p. 40).

Así, Gaudreault y Jost (1995) establecen una serie de distinciones entre la mostración escénica y la cinematográfica, de las cuales resulta pertinente destacar la referente al proceso de mostración, debido a que permite complementar la perspectiva previamente expuesta:

b) La cámara que filma la interpretación del actor cinematográfico puede, gracias a la posición que ocupa, o, aún más, por simples movimientos, intervenir y modificar la percepción que tiene el espectador de la prestación de los actores. Puede incluso, como hemos podido ver muchas veces, forzar la mirada del espectador y, dicho en una sola palabra, dirigirla. (p. 34)

Es en el plano actancial donde se identifica otra particularidad de la visión de Ortiz, y a la que Lara Campo Marco (2017) califica como “brillante” (p. 614). La cineasta opta por aunar tres actores presentes en el texto fuente —la Mendiga, la Luna y la Muerte (pp. 613-614)— en una única figura: la Mendiga.² Esta decisión conlleva la adquisición de ciertas líneas

² La condensación de múltiples personajes en un solo actante no constituye un recurso infrecuente en las adaptaciones cinematográficas cuyo hipotexto resulta ser una obra teatral. Un ejemplo reciente de reconocido prestigio es la adaptación de *Macbeth*, dirigida por Joel Coen (2021), en la cual las tres brujas del texto original son fusionadas en una única figura y, a su vez, mantienen su función simbólica y narrativa dentro del relato.

de diálogo de la Luna por parte de la Mendiga, así como algunos elementos de su caracterización. Tales elementos responden a la figura de la Luna como presagio de muerte — “el mito luna-muerte es ya algo más que mito, se ha “celebrado”, es “sacramentum” [...] Es, en una palabra, rito” (Álvarez de Miranda, como se citó en Lázaro Carreter, 2000, p. 36)—, y como actor ya presente en la narración lorquiana, pero también como actor agente que proporciona a la Novia y al Novio los cristales, objetos decisivos para la culminación de la tragedia.³ Esta relectura se complementa con la identificación, ya en el clímax de la película, del personaje de la Novia con la propia Mendiga, lo que supone una confluencia de las categorías actanciales de muerte, amor prohibido y destino. Así, la Novia, en la adaptación cinematográfica, se transforma en la Mendiga: envejece y, por último, muere; se convierte simbólicamente en la Luna y físicamente en la Mendiga, en muerte y soledad.

Como se ha expuesto, el personaje de la Novia adquiere una nueva categoría en la adaptación de la cineasta zaragozana. En relación con los personajes femeninos en el texto lorquiano, Lázaro Carreter (2000) indica que estos se ven reducidos físicamente “al igual que en otras tragedias, a un espacio interior y a una actitud estática” (p. 38); y a esta caracterización cabría añadir una actitud sumisa:

NOVIA

Estoy contenta. Cuando he dado el sí es porque quiero darlo.

MADRE

Naturalmente. (*Le coge la barbilla*). Mírame.

PADRE

Se parece en todo a mi mujer.

MADRE

¿Sí? ¡Qué hermoso mirar! ¿Tú sabes lo que es casarse, criatura?

NOVIA

(*Seria*)

Lo sé.

MADRE

Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás.

NOVIO

³ Resultaría pertinente plantear una problematización en torno a la categoría actancial de la Luna en la obra de García Lorca, pues su naturaleza puede presentar cierta ambigüedad a la hora de determinar si debe considerarse un actor figurativo o no figurativo; y, en segundo lugar, si debe ser entendida como un actor agente o paciente. La particularidad de su papel, dentro de la obra y la adaptación, justificaría este análisis.

¿Es que hace falta otra cosa?

MADRE

No. Que vivan todos, ¡eso! ¡Que vivan!

NOVIA

Yo sabré cumplir.

(García Lorca, 2000/1933, p. 81 [Acto I cuadro 3])⁴

Añade Lázaro Carreter (2000) que “[I]o exterior, el dinamismo exterior corresponde a los hombres. Frente a la casa, el bosque. Porque el dinamismo interior, el que supone la sublevación ante la norma, el quebrantamiento del orden establecido, anida y brota de la mujer” (p. 34). Partiendo de esta premisa, la cineasta decide completar la caracterización de la Novia mediante la inclusión de ciertos elementos que transforman su condición; así, el personaje adquiere presencia en parajes exteriores, junto al Novio y Leonardo, tal y como se evidencia mediante la analepsis del filme, que la muestra junto a ambos personajes en su niñez (Ortiz, 2015, 0h 05min 53s – 0h 06min 16s).

El encierro de la Novia en un dinamismo interior debe comenzar en la edad adulta tras su casamiento, situación que ella infringe mediante la búsqueda de libertad cuando decide huir con Leonardo. Se produce, asimismo, una nueva trasgresión en el clímax de la obra cuando contempla al personaje de la Mendiga —figura que representa a ella misma, como se ha señalado (Ortiz, 2015, 0h 30min 50s)—, es decir, ya no habita en ningún interior, sino que está, de la manera más literal posible, en el limbo, espacio indefinido que refleja su condición existencial.

La particularidad de este enfoque distintivo en la adaptación cinematográfica se refuerza al considerar que, como indica Emilio Bejel (1978), en la obra teatral los personajes masculinos y femeninos cumplen funciones dramáticas en planos diferenciados dentro de la dialéctica: los masculinos en la externa y los femeninos “sintetizan el conflicto y completan el proceso dramático-dialéctico de la tragedia” (p. 315); mientras que la película de Ortiz expande la categoría del conflicto entre el individuo y la colectividad para incluir en ella a la Novia, que queda dotada de un papel activo dentro de esta. En ese sentido, la propia cineasta declara lo siguiente: “Con *La Novia*, intenté adentrarme en esas fuerzas oscuras en lo femenino, con un

⁴ A partir de este punto, todas las citas correspondientes a esta edición se referenciarán de acuerdo con un sistema abreviado. Para garantizar mayor claridad, se empleará una notación que incluirá, entre paréntesis, el título abreviado de la obra, seguido del acto en números romanos, la escena en números arábigos y el número de página(s) correspondiente(s).

personaje que tira hacia fuerzas oscuras y violentas, hacia un impulso de muerte... Y creo que lo interesante es que eso lo haga una mujer” (Aparicio, 2023, p. 126); lo que lleva a considerar al personaje de la Novia como protagonista de la adaptación.

En efecto, ciertos elementos propios del sistema semiótico inherente a la cinematografía permiten una exploración de la psique de los personajes, tal como sucede con la Novia, de quien, a través de primeros planos para evocar la introspección, se exploran las tensiones internas propias de la disyuntiva en la que se encuentra (Ortiz, 2015, 0h 31min 0s [y] 01h 20min 10s).

De nuevo, tales dudas se infieren en el texto de Lorca en escenas como la preparación del banquete previo a la boda, pero Paula Ortiz se sirve principalmente de la mostración para caracterizar al personaje y esbozar su personalidad y sus deseos. Dicha mostración se trataría, por ende, de una categoría complementaria a la narración; un gesto creativo que construye el mundo ficcional a través de la escenificación visual (Gaudreault & Jost, como se citó en Stam, 2014, p. 80).

A esta instancia contribuye el hecho de que la focalización interna de la película sea, por antonomasia, subjetiva y que predomine la visión del sujeto aludido (Ríos, 2016, p. 63): la Novia. Pese a ello, constituye un punto de confluencia, entre el texto de Lorca y la adaptación, la pluralidad de ideologías mostrada a través de los personajes: en el caso de Lorca, es debido a una focalización múltiple; en el de Paula Ortiz, a una focalización fija, pero variable, centrada en la Novia.⁵ Se trata, pues, de procesos narrativos distintos con un resultado convergente.

De modo complementario a este planteamiento, si se atiende a otro de los personajes principales, se observa que Lorca decide estructurar el desenlace de su tragedia dotando al Novio de un cierto grado de ignorancia ante la circunstancia sentimental en la que se encuentra inmersa la Novia, lo que desencadena, según Bejel (1978), “la anagnórisis [...] de la función Oponente” (p. 312), momento en que el personaje finalmente comprende la magnitud de la situación a la que se enfrenta. Ante esto, el Novio no manifiesta sorpresa alguna aun cuando observa la evasiva actitud de la Novia durante los preparativos del banquete (*Bodas*, II. 2, pp. 129-130), y ni siquiera cuando la Mujer le pregunta por Leonardo, ausente entonces:

⁵ Este planteamiento puede ser sustentado, además, desde una perspectiva metacinematográfica y tomando en consideración el propio título del filme, *La novia*, que sitúa de antemano a uno de los personajes en una posición central de la narración. Asimismo, dado que la trayectoria cinematográfica de la directora ha privilegiado constantemente a protagonistas femeninas, no resulta sorprendente que, en este caso, se mantenga dicha orientación (Aparicio, 2023, p. 124).

MUJER

¿Pasó por aquí mi marido?

NOVIO

No.

MUJER

Es que no lo encuentro y el caballo no está tampoco en el establo.

NOVIO

(*Alegre*)

Debe estar dándole una carrera.

(*Bodas*, Acto II cuadro 2, pp. 130-131)

Paula Ortiz, por su parte, modifica de manera sustancial esta instancia, ya que atribuye al personaje del Novio una sombra de celos desde un inicio, hecho que imprime una ligera pátina de sospecha sobre el personaje. A su vez, ello conlleva a una disminución sustancial de la carga anagnórica, porque el vínculo entre la Novia y Leonardo se evoca al inicio del filme mediante una analepsis que sirve para caracterizar indirectamente a ambos y, también, como punto de referencia narrativo sobre el cual se articulan el resto de los acontecimientos funcionales de la trama (Ortiz, 2015, 0h 6min 10s).

ALGUNOS ACONTECIMIENTOS DEL RELATO EN *LA NOVIA*: RELACIONES CON OTRAS CATEGORÍAS E IMPLICACIONES NARRATIVAS

Retomando la noción de focalización interna en la adaptación cinematográfica, se identifican ciertos acontecimientos que presentan variaciones respecto a *Bodas de sangre*, como es el caso de la muerte de Leonardo, los cuales resultan ser de gran operatividad en el análisis comparativo. Así, García Lorca adopta como estrategia la descripción del suceso —en lugar de la representación visual—, y recurre a la narración de su muerte a través de otros personajes, entre los cuales destacan la figura de la Niña y, de manera preeminente, la Mendiga:

MENDIGA

Yo los vi; pronte llegan: dos torrentes
quietos al fin entre las piedras grandes,
dos hombres en las patas del caballo.
Muertos en la hermosura de la noche.

(*Con deleitación.*)

Muertos sí, muertos.

[...]

MENDIGA

Flores rotas los ojos, y sus dientes
dos puñados de nieve endurecida.
Los dos cayeron, y la novia vuelve
teñida en sangre falda y cabellera.
Cubiertos con dos mantas ellos vienen
sobre los hombros de los mozos altos.
Así fue; nada más. Era lo justo.
Sobre la flor del oro, sucia arena.
(*Bodas*, Acto III cuadro 2, pp. 164-165)

La cineasta, no obstante, opta por representar explícitamente la muerte de Leonardo y el Novio (2015, 01h 20min 15s – 01h 22min 0s), una decisión que dista de ser superficial, pues refuerza nuevamente la focalización fija que se da a lo largo de toda la película en el personaje de la Novia y en la que se conjugan los procesos de narración y mostración. Dicha focalización se representa de manera variable en *Bodas de sangre*, debido —entre otros motivos— a que es la Mendiga quien revela al lector-espectador el desenlace trágico del personaje.

Al centrar la atención en los personajes inscritos en la categoría previamente señalada de los actores, cabe establecer una relación entre estos y los acontecimientos en los que intervienen. En oposición a la mostración, y atendiendo al personaje de la Novia, se advierte una diferencia —en apariencia menor— entre ambas obras, a saber: la omisión deliberada de la escena de carácter explícitamente sexual en el texto de Lorca. De este modo, el romance apasionado y prohibido se representa de modo alusivo, evocado a través de intervenciones como la siguiente:

LEONARDO

También yo quiero dejarte
si pienso como se piensa.
Pero voy donde tú vas.
Tú también. Da un paso. Prueba.
Clavos de luna nos funden
mi cintura y tus caderas.

(*Toda esta escena es violenta, llena de gran sensualidad.*)

(*Bodas*, Acto III cuadro 1, p. 156)

Paula Ortiz (2015) emplea de manera clara la mostración como recurso esencial para representar el encuentro furtivo entre los amantes, el cual, en la obra teatral, es únicamente sugerido (01h 09min 36s). Esta elección tiene como consecuencia directa un incremento en la connotación de la Novia como actor agente dentro de la narración, es decir, aumenta su carga actancial en la medida en que se muestra de manera explícita uno de los acontecimientos funcionales primarios de la narración, concretamente aquel que terminará por desencadenar la tragedia.

Lázaro Carreter (2000), por su lado, afirma que “los personajes que sobre él se mueven [sobre el plano de sustentación de la obra] son otros más en el cortejo de los seres trágicos que en el teatro de García Lorca aparecen como marionetas movidas por el “*fatum*”” (p. 32). No obstante, y como se ha argumentado, la adaptación introduce diversos procedimientos — particularmente la focalización fija en el personaje de la Novia y la reconfiguración de ciertos binomios acontecimiento-actor—, los cuales conducen al tratamiento de sus personajes desde un punto de vista de igualdad con la narración (Todorov, como se citó en Gaudreault & Jost, 1995, p. 138) y, más bien, se alejan de esa concepción de “marionetas”. Así, Paula Ortiz otorga a los personajes el mando de su propio destino y, por muy trágico que este resulte ser, cuando llega, el desenlace mantiene una consonancia lógica de causalidad coherente con la caracterización de aquellos.

CONCLUSIONES

De acuerdo con las categorías analizadas, la adaptación realizada por Paula Ortiz se inscribe en el tipo de adaptación libre, que se caracteriza por conservar una relación reconocible con la obra original, según la tipología de adaptaciones literarias propuesta por José Luis Sánchez (2004, p. 75). Sin embargo, hay modificaciones en la configuración narrativa de la obra cinematográfica que la alejan del hipotexto lorquiano, sin que ello implique una ruptura total, pues mantienen una relación sustancial con este. En este sentido, la adaptación podría también ser parcialmente clasificada dentro del grupo de adaptaciones integrales que mantienen de forma manifiesta el referente teatral (pp. 74-75), pero siempre que se atienda a la relación explícita entre hipotexto e hipertexto.⁶

Por esta razón, el análisis de los elementos narrativos se presenta como la estrategia más adecuada para determinar el grado de libertad en la adaptación cinematográfica, dado que,

⁶ Se sigue la definición del término propuesta por Genette (1989, pp. 14-15) y Stam (2014, p. 71).

pese a las referencias explícitas al texto original, permite una comparación de elementos específicos dentro de categorías equivalentes. Se vuelve imprescindible, entonces, una delimitación más rigurosa de los aspectos a analizar, así como una definición precisa del umbral que separa una categoría de otra, especialmente al desarrollar una teoría de la adaptación literaria que integre de modo coherente los textos de naturaleza teatral.

Según ha señalado la propia cineasta, “ningún verso de Lorca está reescrito”, limitándose las modificaciones a las “conexiones” entre ellos (Universitat de Barcelona, 2016, s/f), pero, como se ha demostrado, cualquier modificación, por mínima que sea, dentro de una de las categorías narratológicas, repercute en las demás. De ahí que sea necesario reconfigurar todo un entramado narrativo que, aunque pueda parecer fiel al texto original, introduce transformaciones sustanciales en categorías de importancia capital —el tipo de focalización o la carga actancial de ciertos actores, así como las implicaciones que de ello derivan—. Esto, a su vez, configura una perspectiva particular de la obra que se aparta del hipotexto lorquiano en dimensiones significativas.

En este punto, resultan evidentes las modificaciones introducidas por Paula Ortiz toda vez que altera el tipo de focalización del texto teatral al optar por una focalización fija variable, materializada principalmente a través de la mostración y, en particular, mediante el empleo de primeros planos de larga duración y marcado carácter reflexivo, lo que incrementa la carga actancial de la figura de la Novia y la eleva a la categoría de protagonista. Asimismo, algunas transformaciones en el plano actancial se manifiestan en la integración de varios actores en un único personaje, hecho que refuerza, también, su carga actancial. El uso constante de la mostración incide directamente en el desarrollo de acontecimientos del relato y en la relación que se establecen entre estos y los personajes; de modo que, en el clímax de la película, el fallecimiento de Leonardo se distancia de la concepción lorquiana de *fatum*; antes bien, se presenta como un desenlace ligado —en mayor grado— a las propias acciones de los personajes.

A pesar de las limitaciones inherentes a la extensión del análisis desarrollado, esta reflexión justificaría la necesidad de continuar trabajando en la teoría de la adaptación con el propósito de establecer tipologías cada vez más integradoras desde la perspectiva de los géneros literarios y más específicas en relación con los elementos que determinan la distancia resultante entre obras. Así, una propuesta integral que contemple de manera exhaustiva el entramado narrativo, el relato, podría constituirse mediante la aplicación práctica del análisis

tipológico, pues ello permitiría explicitar los límites entre las distintas categorías de adaptación con mayor precisión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APARICIO, B. (2023). Entrevista a Paula Ortiz. *Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas* (8), 123-130.
- BEJEL, E. (1978). Bodas de sangre y la estructura dramática. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 33(2), 309-316.
- CAMPO, L. (2017). “La Novia” de Paula Ortiz. Lorca y “Bodas de sangre” hechos cine. En E. Gambi Giménez & M. Marcos Ramos (Coords.), *IV Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués. Estudios y perspectivas* (pp. 607-626). Centro de Estudios Brasileños.
- CHATMAN, S. (1990). *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*. Cornell University Press.
- COLECTIVO ROUSSEAU. (30 de mayo de 2015). *La Novia (Entrevista con Paula Ortiz)* [Entrevista]. <https://www.colectivo-rousseau.org/articulos-de-opinion/la-novia-entrevista-con-paula-ortiz/>
- DURÁN, L. (27 de marzo de 2024). *Entrevista a Paula Ortiz Álvarez. Directora de cine*. Revista Crítica. <https://www.revista-critica.es/2024/03/27/entrevista-a-paula-ortiz-alvarez-directora-de-cine/>
- GARCÍA LORCA, F. (2000). *Bodas de sangre*. Espasa-Calpe. (Obra original publicada en 1933).
- GAUDREAU, A., & JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós.
- LÁZARO CARRETER, F. (2000). Introducción. En F. García Lorca, *Bodas de sangre* (pp. 9-41). Espasa Calpe.
- ORTIZ, P. (Dir.). (2015). *La novia* [Película]. Get In The Picture Productions, Mantar Film, Televisión Española.
- PULIDO, G. (2002). Los fundamentos teóricos de la relación entre el teatro y el cine en España: de la adaptación a la transcodificación. *Anales de la Literatura Española Contemporánea, ALEC*, 27(1), 103-120.
- RIMMON-KENAN, S. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Methuen.
- RÍOS, F. J. (2016). *Narratología. Metodología del análisis narrativo*. Vereda Libros.

- RODRÍGUEZ, M. E. (2005). Teorías sobre adaptación cinematográfica. *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve*, 12, 82-91.
- SÁNCHEZ, J. L. (2004). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós.
- SÁNCHEZ, J. L. (2018). *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros* (3.^a ed.). Alianza editorial.
- STAM, R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- TOMASHEVSKI, B. (1982). *Teoría de la literatura* (M. Suárez, Trad.). Akal. (Obra original publicada en 1928).
- UNIVERSITAT DE BARCELONA. (7 de marzo de 2016). *Paula Ortiz: «Cuando no tienes recursos, suples el dinero con tiempo. A menudo tengo la sensación de que hacemos auténtica orfebrería»* [Entrevista].
https://www.ub.edu/web/ub/es/menu_eines/noticies/2016/entrevistes/paula_ortiz.html
- VILLANUEVA, D. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Júcar.
- ZAVALA, L. (2015). *Narratología y lenguaje audiovisual*. Universidad Nacional de Cuyo.