

Vestigios de la obra literaria de Federico García Lorca en *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2003)

*Federico García Lorca ren literatur lanaren aztarnak La luz prodigiosa
filmean (Miguel Hermoso, 2003)*

Literary work of Federico García Lorca in *La luz prodigiosa*
(Miguel Hermoso, 2003)

María Nieves Corral Rey*

Escuela Autónoma de Dirección de Empresas (Pedregalejo, Málaga)

RESUMEN: En este artículo se realiza un estudio de caso. Se exploran una serie de elementos que aparecen en la película española titulada *La luz prodigiosa*, dirigida por Miguel Hermoso (2003). Este filme conjuga la vida y la muerte, así como la memoria y la desmemoria de Federico García Lorca e incluso plantea su hipotética supervivencia en la ciudad de Granada. En este análisis adquirirá especial importancia la observación pormenorizada de detalles visuales que puedan pasar desapercibidos, como técnica propia del análisis cinematográfico que se corresponde con el análisis de contenido, con la intención de llegar a una serie de conclusiones de índole interpretativa.

PALABRAS CLAVE: Federico García Lorca; Cine español; Literatura; Granada; Historia de España.

ABSTRACT: *This article purposes a case study. It aims to explore a series of elements that appear in the Spanish film titled La luz prodigiosa, directed by Miguel Hermoso (2003). This film combines life and death, as well as the memory and dismemberment of Federico García Lorca, even poses his hypothetical survival in the city of Granada. In this analysis, the detailed observation of visual details that may go unnoticed will acquire special importance, as a technique inherent to cinema investigation that corresponds to content analysis, with the intention of reaching a series of conclusions of an interpretative nature.*

KEYWORDS: *Federico García Lorca; Spanish cinema; Literature; Granada; Spain History.*

* **Correspondencia a / Corresponding author:** María Nieves Corral Rey. Escuela Autónoma de Dirección de Empresas. C/ Fernández Shaw, 88 (29018 Málaga) – nievescorral@eade.es – <https://orcid.org/0000-0002-3365-097X>

Cómo citar / How to cite: Corral Rey, María Nieves (2021). «Vestigios de la obra literaria de Federico García Lorca en *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2003)», *Zer*, 26(50), 241-258. (<https://doi.org/10.1387/zer.22056>).

Recibido: 22 septiembre, 2020; aceptado: 31 enero, 2021.
ISSN 1137-1102 - eISSN 1989-631X / © 2021 UPV/EHU



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Introducción y objetivos

Las ficciones cinematográficas de los últimos años fomentan la revisión del pasado y potencian la reflexión (Ibáñez, 2010: 96). Aunque existe cierta ausencia de fidelidad histórica en lo tratado (Salvador Ventura, 2015: 34), pues la narración dista bastante con la realidad, ya que una película supone una recreación de una parte del pasado que toma como referencia la subjetividad de aquellos que construyen el filme. Si bien, conviene matizar que no es objeto del Cine plasmar la realidad tal cual, pues por las propias características del medio y sus recursos audiovisuales se hace complejo. Difícilmente un hecho importante en la Historia de la Humanidad o de un país puede desarrollarse en alrededor de 90 minutos. Igualmente, la Historia que está escrita en los libros tampoco es absolutamente sólida (Rosenstone, 1997: 44).

De la misma forma sucede con la Literatura (González de Canales Carcereny, 2017: 87), ya que las características del medio filmico no lo permiten, presentándose como reinterpretación, modificación y/o alteración del contenido, como la estructura, la presentación de los personajes, la forma de descripción de los espacios, entre otros aspectos. Sobre estas cuestiones se puede profundizar acudiendo a las interesantes aportaciones de Ropars-Wuilleumier (1970), Sánchez Noriega (2000) y Gimferrer (2012). Asimismo, conviene matizar que, simplemente, se comentan estas apreciaciones comparativas entre Cine y Literatura porque la película objeto de este análisis toma como referencia la novela de Fernando Marías (2003). Por tanto, es un antecedente relevante que no se puede obviar, aunque en esta aportación no se profundiza en la obra literaria.

Desde luego, han sido eternas las discusiones entre los historiadores, pues desacreditan al Cine y lo consideran un mero entretenimiento, argumentando que los detalles presentados no son del todo verídicos/precisos en relación a la historia acontecida. En cambio, otros lo consideran una fuente y agente de la Historia (Sorlin, 1996, Hueso Montón & Camarero, 2014). Si bien es cierto, los filmes legitiman la representación de los hechos históricos, que son plasmados en la pantalla como verdaderos y los espectadores no suelen cuestionar lo que observan, aceptándolos como fidedignos (Frisuelos Krömer, 2015: 37). Pero, con mayor o menor grado de realismo, cabe destacar que la importancia no radica en el binomio realidad/falsedad, sino en cómo y por qué los realizadores han decidido exponer esa parte del pasado de una forma determinada (Rosenstone, 1997: 39), pues a través de diferentes recursos audiovisuales las películas aportan emociones al relato (Rosenstone, 1997: 174). Y al Cine se le permite crear formas de discurso que no le está totalmente permitida a la Historia escrita (Christie, 2000; Bermúdez Briñez, 2010), incluyendo la distorsión histórica como un recurso narrativo más (Frisuelos Krömer, 2015: 41).

Por otro lado, adentrándonos un poco más en el centro de interés de este estudio, el paradero del cuerpo de Federico García Lorca, al igual que el de los mi-

les de fusilados durante la Guerra Civil española (1936-1939) y durante el período del Franquismo (1939-1975), ya no solo en Granada, sino en el resto de España, continúa siendo una incógnita. Por lo que resulta interesante analizar cómo conciben aquella parte del pasado los cineastas de hoy (Caparrós Lera, 2007: 25) en el ejercicio de sus potencialidades artísticas y de creación audiovisual. Así pues, no está de más recordar que Federico García Lorca fue uno de los literatos españoles que guardaba un temperamento bastante personal y elaboró un universo particular (García Montero, 1992: 147), nutrido por unas características independientes, que se definen en la imagería metafórica y simbólica de sus escritos y de sus versos. Unos simbolismos que, ni mucho menos, pueden ser definidos como simplistas, ya que dependen de cada obra literaria y que proceden de los traumas, las obsesiones y las frustraciones que lo rodearon, como la muerte, el amor y el erotismo. Los cuales este poeta convertía en trabajos de estilo individual mediante la utilización de elementos como el jinete, el sol, la luna, el agua y los espejos (Correa, 1960; Arango, 2007).

Resulta necesario señalar que Federico García Lorca ha sido uno de los escritores que ha guardado una relación más estrecha con el Cine (Mahieu, 1986; Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, 2018: 4), pues recurría a diversos recursos y elementos cinematográficos que tuvieron bastante peso en el conjunto de su obra (Utrera Macías, 1986: 41). La intención de acercarse a la actividad cinematográfica se presenta mientras desarrollaba un guion, pero la muerte lo acechó, privándolo de que pudiera experimentar en el séptimo arte.

Cabe aclarar que este análisis no supone un estudio más de las obras literarias de determinados clásicos llevados a la gran pantalla. Se han encontrado investigaciones que examinan de forma detallada las adaptaciones de su obra a la gran pantalla, como las interesantes aportaciones de Martínez Serrano (2015) y de Utrera Macías (1986). No obstante, se puede profundizar con mayor detenimiento sobre el conjunto de su obra a través de la consulta de las interesantes contribuciones de Gibson (1978, 1981, 1985 y 1998), Pedrosa (1998), Salazar (1999), García-Abad (2003), Alonso Valero (2005) y Armiño (2016). Sin embargo, en este caso, los objetivos que se persiguen en esta aportación son los siguientes:

1. Analizar el tratamiento cinematográfico de la figura de Federico García Lorca integrado en su ciudad natal: Granada, pues se ha encontrado una ausencia de estudios y aproximaciones académicas al respecto.
2. Identificar una serie de elementos trascendentales y analogías que funcionan como hilo narrativo en esta producción cinematográfica española y que rodean a Federico García Lorca desde el punto de vista diegético.
3. Estudiar las posibles conexiones de estos elementos, que guardan relación con la trayectoria literaria de este escritor español de la Generación del 27, reflexionando acerca de los simbolismos que se sugieren en esta película.

Por tanto, la descomposición y la exploración de los elementos más significativos de esta película permiten arrojar un poco de luz respecto a los rastros que dejó su legado en nuestra cultura y sirven de vehículo para acercar al espectador a su perspectiva individual de la existencia humana, plasmada como mejor sabía hacer: escribir. Otros aspectos más estrechamente relacionados con un análisis más formalista, semiótico o de construcción del relato filmico pasan en esta contribución a un segundo plano. Son contemplados ocasionalmente, pero se mencionan especialmente para reforzar el sentido narrativo del relato cinematográfico seleccionado en este caso.

1. Metodología

No entra dentro de los objetivos de esta aportación y, por tanto, está de más comentar con detenimiento las características del contexto socio-histórico que se toma como referencia en este caso (estructura familiar, educación, estatus de la mujer...), pues la propia Historia ha dado a conocer internacionalmente el clima de crispación, de represión, de violencia y de exaltación de valores del nacional catolicismo presentes durante la dictadura franquista española. De manera que, si se desea profundizar en ello, se recomienda la consulta de las aportaciones de Cenaarro Lagunas (2002), López (2003), López López (2016) y Hernández Burgos (2015).

En otro sentido, resulta evidente que el Cine dialoga con otras producciones culturales y se alimenta de las mismas (Benet, 2012: 15). Desde luego, el Cine se nutre de la Literatura y, en cuanto a sus relaciones, precisamente pone de relevancia de forma tajante Fernández Rodríguez que «el séptimo arte ha saqueado las obras literarias. Las ha manoseado sin escrúpulos, por ignorancia o pereza y para explotar un tipo de éxito o de renombre, o, para buscar apoyo en un medio reconocido socialmente» (Fernández Rodríguez, 1982: 73). Una afirmación que, hasta cierto punto, consideramos que puede resultar osada, ya que es un secreto a voces que ambos objetos culturales se nutren y reciben influencias mutuas, sin merecer la infravaloración ninguno de ambos. Pues, precisamente Cine y Literatura utilizan sistemas expresivos no homogéneos y no directamente comparables (Marzabal, 2000: 2). Del mismo modo, «la literatura no es *ab initio*, no nace de la nada, no hay esa obra original absoluta que no tenga referencias textuales, arquetipos, estrategias narrativas y contextos» (Paz Gago, Donapetry, Fiddian & Couto-Cantero, 2017: 197).

Efectivamente, la Literatura ha sido una fuente bastante generosa para la creación de películas (Crespo, 1969: 17), pero el audiovisual debe reducir a imágenes el contenido literario de una novela y esta resulta una tarea bastante compleja (Crespo, 1969: 17). Recordemos que, a priori, teníamos la Literatura y, en los inicios del Cinematógrafo aquélla apoyó su crecimiento y su desarrollo. En la actualidad, este nexo todavía se mantiene, en una relación tan estrecha como espinosa,

tan antigua como necesaria y, realmente, dos lenguajes distintos que alimentan una misma vocación narrativa (Laverde Román, Ligia Parra, Montoya Giraldo, Uribe Alzate & Tobar Álvarez, 2010: 131). Conviene recordar que Lorca recurría a diversos elementos cinematográficos (Utrera Macías, 2007: 41). Y este es el caso del tradicional *Viaje a la luna*, en formato de guion cinematográfico, un género que Lorca escribe en un momento crucial de su trayectoria y que pueden encontrarse referenciados en *Bodas de Sangre* y *Canción para la luna* (Utrera Macías, 2007; Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, 2018).

Teniendo en consideración la importancia que Lorca otorgó a ambas expresiones culturales, conviene hacer unas breves observaciones respecto a las formas de trabajar en el Cine y en la Literatura. Y, en este sentido, frente a la libertad del creador de la obra literaria, en el ámbito del Cine la labor del guionista está condicionada con motivo de una serie de exigencias o requisitos de la producción (Crespo, 1969: 13). Como por ejemplo cabe destacar el elemento temporal. Precisamente en la novela, el escritor no tiene la necesidad de detallar sus movimientos; mientras que, en el Cine, sí. Son bastantes las formas que tiene el Cine para trabajar con las alteraciones en el tiempo, como la vuelta atrás a través de la estrategia del *flash back*; el salto al futuro mediante la técnica del *flash forward*; la aceleración o el retardo del tiempo a través de la manipulación de la velocidad de pasada de la imagen en movimiento (Fernández Rodríguez, 1982: 78), entre otras estrategias.

El presente estudio se enmarca en la metodología de investigación cualitativa, partiendo de las técnicas del análisis fílmico, que conlleva un ejercicio de hermenéutica, junto a una intervención reflexiva y detenida, en la cual no tiene cabida un juicio único (Zumalde, 2011: 17-21), pero sí el factor de la deducción del investigador. Si bien, defendemos que «no existe un método objetivo, universal e irrefutable» (Aumont & Marie, 1990: 279), pues cada analista tiene su propio método de estudio y presenta una interpretación en base a su comprensión y su cultura cinematográfica. En este sentido, también estimamos indispensable mencionar la afirmación de Nietzsche, cuando defendía que un mismo texto permite distintas interpretaciones. Realmente supone un principio básico para entender los mecanismos que rigen las relaciones humanas, por la necesidad de interpretar frente a la dificultad de otorgar una respuesta precisa. Además, el análisis cinematográfico se trata de una actividad interminable, debido a los numerosos aspectos que se pueden tener en cuenta a la hora de abordar la exploración minuciosa de una película (Marzal Felici & Gómez Tarín, 2007: 35). Este tipo de investigación implica gran rigurosidad y se fundamenta en la recogida de información que emerge de una descripción pormenorizada y detallada a nivel de observabilidad (Anguera Argilaga, 1986). Ahora bien, el paradigma interpretativo rechaza la idea de un criterio absoluto de certeza (González Monteagudo, 2000). Además, el investigador social funciona como instrumento y parte de un diseño metodológico (Rodríguez Sabiote, 2003).

Y estos son algunos límites que se presentan en el ejercicio de análisis audiovisual, influenciado por una vertiente subjetiva y un modo particular de observar los objetos culturales.

Centrándonos en el estudio de caso, el filme a tratar ha sido seleccionado teniendo en cuenta un escaso conjunto de películas que se citan a continuación, que presentan a Federico García Lorca como figura principal:

El balcón abierto (Jaime Camino, 1984).

Lorca: muerte de un poeta (Juan Antonio Bardem, 1987).

Muerte en Granada (Marcos Zurinaga, 1997).

La luz prodigiosa (Miguel Hermoso, 2002).

Sin límites (Paul Morrison, 2008).

Ahora bien, la selección del filme propuesto se justifica por la necesaria integración completa de Lorca en la ciudad de Granada y responde al criterio de su hipotética supervivencia bajo la figura de anciano desmemoriado, pues se remarca el poder de la memoria como ejercicio trascendental de cara a la reconstrucción de identidades individuales y colectivas.

Desde luego, el filme que se toma en este caso, titulado *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2003), fusiona no solo Cine e Historia. También hibrida Poesía, Música, Fotografía y Teatro, que reflexionan en este microuniverso, en el cual la figura de Federico García Lorca, ubicado en su Granada natal, adquiere especial relevancia. En cierta medida, Granada ha sido objeto de diferentes representaciones artísticas y literarias, sus emblemáticos monumentos y sus calles han sido utilizados para imprimir vida, ya que alberga parques y plazas que inspiraron a Alberti, Brenan, Lorca, entre otros muchos escritores (Zoido Salazar & Zoido Salazar, 2015: 110-111). Sin embargo, es bien poco lo que se conoce sobre la aportación del paisaje urbano de Granada en el Cine (Lara Valle & García Ruiz, 2010: 393). Efectivamente el séptimo arte supone un medio para promocionar el turismo de una determinada ciudad. Sin embargo, el filme que nos ocupa en este caso no otorga especial cabida a los espacios del complejo de la Alhambra, de la Catedral, de la Puerta de Elvira, del Jardín Botánico o de sus iglesias, pues se enfoca especialmente en mostrar la cotidianidad de sus gentes anónimas y presentar cómo luciría la hipotética figura desmemoriada y descuidada de Federico García Lorca en su ancianidad, bastantes años después de su impreciso fusilamiento y la pérdida de su cuerpo.

Así pues, Cine e Historia se fusionan como vía para recuperar la memoria. La memoria perdida de un pasado oculto (Monterde, 2009: 249), pues continúa siendo silenciado por ciertos sectores sociales. En particular, por la relación que guarda con nuestro objeto de estudio, nos referimos especialmente al contexto de la Gue-

rra Civil y la dictadura franquista española. Una memoria histórica cuestionada en nuestros días, pues, aunque una ley reciente ha intentado reparar ciertos vacíos y silencios, nace en un contexto complejo, ya que sus impulsores principales no son grupos políticos mayoritarios, que reflejan bastantes desavenencias en este sentido; sino agentes de la sociedad, como colectivos de víctimas que se han visto desamparadas por parte de los poderes públicos (Escudero Alday, 2009: 35). No obstante, el Cine se constituye como una vía distinta para relacionarse con el pasado (Salvador Ventura, 2015: 35) y reflexionar sobre cómo fue, revisitarlo en el tiempo e imaginar cómo pudieron haberse desarrollado ciertos acontecimientos o hechos. Una actividad que contribuye a la formación de un espíritu crítico y cultural, desde luego, siempre que el espectador parta del evidente balance subjetivo de la creación audiovisual (Crusells, 2006).

En definitiva, el tipo de investigación realizada ha sido de naturaleza exploratoria en un primer momento y descriptiva posteriormente. En este sentido, en la película en la cual nos basamos, *Cine y Literatura* dialogan entre sí, y se van a destripar estas conexiones en un ejercicio de análisis de contenido fílmico. Esto se va a hacer a través de un proceso cíclico en el cual se organiza la información de forma precisa para establecer conexiones entre determinados elementos observables y singulares, que se interpretan y de los cuales se extraen significados (Spradley, 1980), conforme a la trayectoria literaria de Federico García Lorca; destacando aquellos aspectos más significativos. Por tanto, tarea hermenéutica que pretende reflexionar en torno al Cine y la Literatura, pero alejados de términos adaptativos, extrapolando al soporte audiovisual detalles trascendentales procedentes de su universo simbólico. Con todo, no olvidemos que al análisis cinematográfico se le suma la tarea de documentación exhaustiva acerca de la creación literaria y metafórica particularmente creada por este escritor español.

2. Estudio de caso

2.1. *LA LUZ PRODIGIOSA*

El inicio narrativo introduce al espectador en la última noche de Federico García Lorca (encarnado por Nino Manfredi), antes de ser fusilado en los inicios de la Guerra Civil, posiblemente con motivo de su homosexualidad. Pero, un pastor (encarnado por Iván Corbacho) observa detenidamente la situación tras unos matorros, traslada el cuerpo agonizante del poeta a las dependencias del médico (encarnado por Mariano Peña) y los defensores de la patria, encarnados por los nacionales, pierden el rastro del mismo. El sanitario le prestará primeros auxilios y expresa fervientemente al joven que no deberá confesar el paradero de ese señor. Este chico ignora su verdadera identidad, pero le otorgará el apodo de Galápagos y, días posteriores, lo deja en un asilo de monjas.

En este sentido, se puede comentar la primera conexión que está relacionada con el nombre que se le atribuye al indigente, Galápagu, pues está vinculado a una huella real del pasado de Federico García Lorca, ya que su hermana Isabel describe su universo familiar en *Recuerdos Míos* y relata que se observaban estos galápagos desde su vivienda en Acera del Darro (Granada).

Después de cuarenta años, Joaquín (encarnado por Alfredo Landa) retorna a su Granada natal a disponer unas gestiones burocráticas y recuerda aquella experiencia que se representa en forma de *flash back*. Dispuesto a reencontrarse con ese trocito de su pasado, indaga sobre las posibles huellas de aquel señor al que prestó ayuda y lo salvó de las garras de la muerte. Del asilo de las monjas lo remiten a la panadería de Claudio y aquí le indican que cada día los visita a recoger su pan. Por los alrededores de este establecimiento, el anciano aguarda su parada diaria y, tras recoger el alimento, Galápagu sale del lugar, en lo que Joaquín sigue sus pasos hasta averiguar su paradero. Lo acoge unos días en su vivienda, lo aseá, le habla, y descubre que ha vivido distanciado de la sociedad, por lo que apenas articula varias palabras consecutivas.

A partir de aquí, una nueva experiencia tendrá lugar en el presente de ambos personajes, pues, pese a que se acuerdan el uno del otro, la identificación de sus antecedentes resulta ser complicada. No obstante, se dan una serie de circunstancias que hacen que Joaquín sospeche de su identidad y averigua acerca de artistas o músicos granadinos que sobrevivieron a la Guerra, ya que sorprendentemente Galápagu articula unas notas de piano. En relación a esto, conviene incidir en esta interesante escena, porque tiene lugar al finalizar un concierto, pero, tras la retirada de los asistentes, este anciano se acerca al instrumento y emite unas notas. Se observa un espacio rodeado de libros, de cuadros colgados en las paredes y la cámara realiza un desplazamiento hacia adelante en forma de *travelling*, que acerca al espectador a su rostro y lo envuelve en sus sentimientos. Además, a Joaquín le resulta curioso que Galápagu se emocione al ver a Salvador Dalí en la pantalla de televisión. Por tanto, pretende llegar al fondo de la cuestión: se ilustra a través de libros y documentación procedente de archivos municipales. Para ello, acude a la Biblioteca del Salón, al Conservatorio de Música y a la librería Flash. Aparte de entrevistarse con Silvio (encarnado por José Luís Gómez), una persona que conocía bastante al poeta e insiste en que su cadáver jamás apareció. Ante lo que Joaquín le plantea la posibilidad de que hipotéticamente haya sobrevivido al fusilamiento. Después de toda la información recabada, este señor llega a la conclusión de que este mendigo, al que denominó Galápagu, que ha vivido tantos años alejado del conocimiento de las autoridades, no es otro que el mismísimo Federico García Lorca.

Así pues, en cuanto a la temática de esta producción cinematográfica, al igual que sucede en la trayectoria literaria de Lorca, este filme conjuga la vida y la muerte. Esta última representada en esta película de forma implícita a través de diferentes ele-

mentos y situaciones, como son: el arma con el que se dispara a Lorca y el comentario del agente de la Guardia Civil referido a que el médico ya se encuentra «criando malvas», entre otras circunstancias.

Por otro lado, se observa que Adela (encarnada por Kiti Manver), la señora que le rentó la habitación a Joaquín de forma fraudulenta, lleva a cabo algunas actuaciones un poco perturbadoras para el poeta. Como por ejemplo su interés en obtener rendimiento económico de su existencia, pues maneja la posibilidad de su presentación en los medios de comunicación, ignorando sus latentes daños emocionales y las heridas psicológicas que lo han convertido en un individuo trastornado. Su trastorno se puede apreciar también en escenas que presentan el acto de tomarle fotos con una cámara, ante lo cual el señor pierde la cordura y se altera, revelando un posible ataque de ansiedad o de pánico, ya que teme que se pueda tratar de una hipotética arma que lo apunta.

En cambio, Joaquín se muestra más atento y sensible con el personaje que da vida a un hipotético Lorca, ya que trata de hacerle recobrar la memoria llevando a cabo actuaciones más afectuosas, como rodearle la habitación de fotografías de su juventud, de sus conocidos y de mapas; leerle en voz alta algunos poemas y acompañarlo a la representación teatral *La casa de Bernarda Alba*, que Federico escribió. De la cual, desgraciadamente, son expulsados porque el anciano recuerda los diálogos entre los personajes que actúan en la misma y las menciona en voz alta, motivo por el cual se altera el público.

Cabe notar además que, cuando Joaquín regresa a casa y descubre que Adela ha capturado al anciano para llevarlo a la zona campestre, encuentra destrozadas las fotografías que se ubicaban adheridas en las paredes de la habitación. En cierta forma, se puede interpretar que posiblemente haya recordado situaciones de su pasado que lo han hecho estallar emocionalmente y le ha suscitado cierta cólera, provocándole la ruptura de algunas de estas imágenes. En esta situación, Adela lo guía en su coche hasta el entorno campestre donde se sospecha que fue fusilado y lo apunta con la mencionada cámara. Escena que se yuxtapone con unas imágenes breves de su pasado mediante lagunas, en forma de *flash back*, hasta que se aleja apresuradamente del espacio y termina por ser encontrado por Joaquín.

Resulta evidente que la representación de Lorca es de individuo desmemoriado y apenas recuerda su pasado hasta casi el término del filme. En este sentido, consideramos relevante mencionar un comentario que realiza Joaquín a Adela en relación a sus raíces. En concreto, nos referimos a la escena que se produce mientras cenan en un establecimiento y éste expresa que desde Granada se marchó al norte y en este momento se encuentra en una encrucijada relativa a su origen: «después de tantos años, no tengo muy claro si soy más de aquí que de allí, del norte. Bueno, los amigos, el paisaje. Incluso soy socio del Atleti Bilbao. Uno no debe olvidar nunca de

dónde viene. Lo sé cuando pienso los días que me quedan de vida». A lo que Adela responde, señalando a Galápagos: «Mira qué te digo, ese sí que es feliz. Cuarenta años sin preocupaciones ningunas, como un niño». De este modo, la memoria y la desmemoria se conjugan en este filme: memoria individual, en cierta medida perdida por el indigente; frente a la memoria reencontrada en Granada por el anciano que le prestó su ayuda, al conmemorar a los amigos y a los paisajes. Esta situación refleja el cuestionamiento que atraviesa la sociedad a día de hoy, aquella que duda de dónde emana, que al menos se plantea el conflicto de identidad y se autoconfirma a través de la importancia de no olvidar. Frente al otro, que presenta una memoria suprimida, casi mutilada por las heridas físicas y los traumas ocasionados en torno al conflicto bélico. De manera que no puede plantearse quién es, de dónde viene o dónde va, porque simplemente lo desconoce, se dedica meramente a sobrevivir, tal como considera Adela: «como un niño». Así puede interpretarse que vive una parte de la sociedad que pretende anular el pasado: en la infancia. Como si el presente se construyese solo y sin partir de ciertas huellas, ideas, conceptos que tuvieron su origen en tiempos pretéritos.

Desde luego, resulta imposible saber a dónde vamos si desconocemos de dónde venimos (Payán, 2007: 3). Aunque, según se advierte en este filme, los únicos que se acercan a Lorca son los niños que caminan por las calles, pues así se ve reflejado en varias escenas en las cuales Joaquín camina hablando solo, mientras los infantes detienen a Galápagos, quien les presenta una sonrisa y les estrecha la mano como señal de amistad. Verdaderamente estos menores de edad muestran afecto hacia el indigente, bajo el argumento de que les proporciona buena suerte, ignorando su apariencia física. Recordemos que realmente Federico se entendía muy bien con los niños y éstos percataban ágilmente de quién sabía hacerles caso sin afectaciones de infantilismo (Guillén, 1999: 13). En cambio, algunos de los contemporáneos y adultos de esta película, como los asistentes al teatro y el personaje que encarna el papel de Adela viven bajo el desconocimiento, sin cuestionarse que, de alguna manera, el pasado puede convivir entre ellos.

2.2. SIMBIOSIS ENTRE EL FILME Y LA TRAYECTORIA LITERARIA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

En la obra de Federico no solo encontramos riqueza, sino también el carácter figurado de su lenguaje, basado en metáforas y simbolismos (Martínez Galán, 1990; Gubern, 1999). Y algunos de estos simbolismos, con diferentes significaciones, se hacen hueco en este filme. Especialmente, la incógnita sobre su expiración resulta ser el principal tema de esta película, y en este sentido podemos mencionar que la muerte se convierte en un personaje más en el conjunto de su obra (García Montero, 1992), pues recordemos *La casa de Bernarda Alba* y *Poeta en Nueva York*, entre otras.

En primer lugar, la muerte como principal conexión con su obra la encontramos presente en este filme materializada a través de la presencia del caballo de color negro en la escenografía del espacio campestre, tanto al inicio como al final. A través de planos generales y leves desplazamientos laterales de la cámara se hacen notar sus movimientos y su nerviosismo.

En este sentido, el mundo animal está bastante presente en el primer libro de Lorca, marcando el origen de sus personajes (García Montero, 1992). Por eso, encontramos en esta película otras escenas en las que los animales resultan elementos trascendentales, a los cuales dedicó algunos de sus versos. Nos referimos, por ejemplo, a las palomas de color oscuro, las cuales Galápagó observa desde la ventana de la vivienda de Joaquín. Su hermana lo conmemora así en *Recuerdos míos* (García Lorca, 2002: 43): «Tan presentes las palomas en su obra». Del mismo modo que sucede ante su interés por los toros, que se traduce en la presentación de una escena en la que se observa que Galápagó se acerca a un kiosco a mirar unos cómics de estos animales, sumado además a la situación que se da cuando Adela le menciona a los toros de Miura. Cabe mencionar también a los insectos. En una escena en la cual Joaquín sale de la cabina telefónica, se dirige al asiento en el cual Galápagó está sentado observando algo detenidamente, ante lo que no levanta la cabeza. Aquél le comenta que ha telefonado a la señora y ésta le ha expresado que está loco, porque todos saben que Lorca ha fallecido. No obstante, percata de que el indigente observa algo atentamente y advierte que está mirando unas hormigas.

Además, desde muy joven, Lorca tuvo bastante conciencia acerca de la naturaleza (Camacho Rojo, 1990) y esto se ve perfectamente expresado en sus versos. Reflejado y conectado igualmente en esta película de forma muy precisa a través de la escenografía, pues Galápagó camina junto a Joaquín por numerosos espacios rodeados de zonas verdes y hierbas, que recuerdan a espacios naturales. Podemos citar algunos espacios como: los árboles y los matorrales del Paseo del Salón, el patio del Conservatorio de Música «Victoria Eugenia», el jardín del emplazamiento donde se lleva a cabo el concierto de Piano, cuya aparición se reitera posteriormente en la entrevista mantenida con Silvio y el entorno campestre rodeado de árboles al cual Adela lo traslada para intentar que recobre la memoria. Con respecto a esta cuestión, también resulta interesante mencionar algunos de sus textos en los cuales el color verde adquiere especial protagonismo, como se aprecia en *Romance sonámbulo* y *Cuatro baladas amarillas*. Asimismo, importante fue también en su obra la vid, de la cual nace el vino y una botella de este licor se puede apreciar en varios planos medios, situada sobre la mesa de la vivienda de Joaquín. Además, éste pregunta a Galápagó expresamente si desea tomar un poco durante la comida. No cabe duda que se trata de una serie de elementos filmicos especialmente significativos, por las conexiones que encontramos que parten de su obra literaria.

Junto al campo, tampoco es coincidencia la presencia del agua, pues adquiere especial relevancia en su trayectoria, a través de un acto que revela cierta intención

de morir simbólicamente, para proporcionarse una existencia nueva (Murillo, 1992: 22). Esta cuestión se ve reflejada en el filme mediante el acto del baño de Galápagó, pues limpia su imagen de vagabundo y su amigo lo transporta nuevamente al asilo de las monjas. Aparte de este momento, se observa que el agua aparece en diferentes situaciones: fuentes situadas en varios jardines presentadas a través de primeros planos y el río, junto al cual ambos personajes transitan. En este sentido, conviene recordar que a este elemento de la naturaleza dedicó Lorca algunos versos, en concreto los presentados en su poema titulado *Agua, ¿Dónde vas?* Igualmente, la transparencia que refleja el agua, la transmiten los espejos. Y resulta significativo que durante una situación la figura del indigente se observa en un espejo, mientras una lágrima baja por su mejilla (véase figura n.º 1). Entendemos que sus emociones se manifiestan al derramar esa lágrima mientras se mira a los ojos. Se trata de una escena que guarda conexiones con el estadio del espejo de Lacan (1966) y la formación del *yo* ante la multiplicidad de espectros mostrada a través de este elemento reflectante.



FIGURA n.º 1

Galápagó situado frente al espejo¹

¹ El fotograma incluido en el presente artículo de investigación es usado con fines ilustrativos, como ejemplo de la cuestión tratada en el texto y sin ánimo de lucro. Los derechos de dichas imágenes pertenecen a los titulares del copyright de la producción analizada y han sido incluidas bajo el amparo del derecho de cita establecido en el artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual de España (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia).

Se asocia esta escena a la teoría a la multiplicidad de espectros pues recuerda la duplicidad que este elemento simboliza en la representación de Lorca: su yo pasado frente a su yo presente; su yo considerado socialmente muerto frente a su yo hipotéticamente vivo. En este sentido, Randall (1997) apunta también que los ancianos, al envejecer y observarse en un espejo se niegan a la identificación con su propio cuerpo. De esta forma, este espejo recoge su paso del tiempo. Parece que se reconoce y que se desconoce simultáneamente, ya que no recuerda nada de su pasado, ni siquiera quién es y el espejo solo muestra una mera imagen de él. Y, además, su entorno no lo identifica, no lo reconoce, no es más que una imagen decrepita, deteriorada, dependiente, pasiva y en declive.

Por otro lado, el teatro de Federico gira en torno a símbolos medulares, como la sangre y los metales, especialmente en forma de armas blancas. En este sentido, estuvo obsesionado con el puñal, el cuchillo y la navaja, que presagian la muerte y la amenaza, y en su obra llevan consigo cierta tragedia. Aunque en este filme se ve reflejado desde otra perspectiva, pues se puede conectar con la situación en la cual el personaje de Galápagó le requiere a Joaquín un cuchillo para trocear la chuleta. Asimismo, otro elemento de metal importante en su poesía son las campanas (García Lorca, 2002) y en esta película se presentan en una escena en la cual Joaquín, Adela y Galápagó caminan por la calle, pero, al escucharlas, éste último se detiene a reflexionar y buscar su procedencia durante unos segundos. Hasta que finalmente, el anciano le reprende con la intención de que continúe con el paseo.

En último lugar, se van a destacar dos elementos cruciales que aparecen al final de esta película y, sin duda conectan con su trayectoria literaria, como son el sol y la luna, bastante recurrentes en la obra de Federico y que adquieren carácter cósmico (Arango 2007: 163). Por su parte, la luna lleva consigo diferentes simbolismos: la muerte, la violencia; aunque también el erotismo, la fecundidad o la belleza. Y el sol, como signo de vitalidad, en cierta medida, conduce con ella la ininterrupción de los días y de las noches. Principalmente los fenómenos del amanecer y del atardecer, con los vertiginosos cambios de luz (Correa, 1960: 111). Y de esta forma cíclica puede ser apreciado en la última escena del filme que tratamos en este caso: mientras el rostro de Galápagó descansa en el hombro de Joaquín de forma afectuosa, un movimiento de aire agita levemente los árboles, estos dos personajes llevan a cabo la lectura conjunta de algunos de sus versos/canciones y el sol se torna luna de forma fulminante. Con todo, tal como expresa Correa (1960: 111): «la presencia subitánea de uno de los astros y la consiguiente desaparición del otro dan origen a una interrelación de carácter mítico trascendente, especialmente apta para traducir modalidades de la vida afectiva del poeta».

Y como punto final, como pone de manifiesto Utrera Macías (1986: 77): «al beso de cine solo puede suceder el paisaje con luna», y en este escenario nocturno de aprecio mutuo, la utópica existencia longeva de Lorca llega a su fin.

3. Consideraciones finales

Haciendo un ejercicio hermenéutico de interpretación, se puede afirmar que *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2003) se nutre de una serie de elementos simbólicos de la imaginería creada por Federico García Lorca, que parte tanto de su poesía como de su teatro. Una imaginería que lo envuelve y lo convierte en un personaje ficticio de cierta complejidad, al igual que lo fue su trayectoria literaria, entre palomas, toros, espejos, agua y metales.

Así pues, las huellas de la obra de Lorca se han podido apreciar claramente en este filme de la mano de diferentes elementos, vinculados simbólicamente con la muerte, como la presencia del caballo negro, del cuchillo y de la luna. Un tema que en esta película se representa de una forma principalmente implícita, pues se habla de ella y la intentan ejecutar como acción, pero no se muestra contundentemente ante el espectador. Igualmente se pueden observar otros aspectos que reflejan una muerte metafórica, como sucedería con la aparición del agua, que se presenta como elemento que «mata» una parte de los individuos con el fin de reconvertirlos y ofrecerles una nueva existencia; e incluso con la aparición de los libros y el pan en diferentes situaciones: uno «mata» la ignorancia de los seres humanos y el otro el hambre de los mismos.

Además, a través del análisis de la representación de la figura de Federico García Lorca en torno a elementos simbólicos de su obra, se aprecia que la narrativa se sucede de forma excesivamente lenta y pausada. A excepción de dos escenas trascendentales que tienen lugar en el entorno campestre en el que pretendieron arrebatarse la vida y al que posteriormente acuden para hacerle recobrar la memoria. En estos espacios, que le recuerdan a la muerte, la cámara realiza unos movimientos acelerados, para hacer partícipe al espectador, en cierta medida, del nerviosismo, del desconocimiento y de la inquietud sufridos por el personaje ficticio de Lorca, tanto en el inicio como al final, al rememorar su pasado en forma de lagunas y ciertos *shocks* mentales. Cabe destacar también la turbación psicológica que azota a Lorca en la escena en la cual está tumbado en la cama, mientras diferentes fotografías que lo rodean penetran en su mente a un ritmo desconcertante, presentado en pantalla a través del recurso del fundido encadenado.

No obstante, a día de hoy, la ciudad de Granada no se resigna a olvidar el espíritu de este artista y su obra irradia la luz que su desaparición forzosa intentó encubrir. Ello se ve reflejado ante la cantidad de actuaciones. Como ejemplo se pueden citar espacios y actividades que diferentes administraciones públicas e instituciones educativas y culturales, totalmente volcadas en Lorca, mantienen durante todo el año en la capital granadina: la Fundación Federico García Lorca, la Cátedra de la Universidad de Granada que lleva su nombre, el proyecto municipal denominado «Ruta lorquiana» y la estatua de bronce ubicada en una de las avenidas principales de

la ciudad, realizada por el escultor Juan Antonio Corredor. Aunque, realmente, todo sabe a poco mientras su cuerpo no descanse con la dignidad que cualquier ser humano merece.

Asimismo, cabe notar que el medio fotográfico se revela un vehículo para la recuperación de la memoria y el descubrimiento de la verdad, pues a través de la fotografía el individuo se trastorna al descubrir que algunas de las personas que un día formaron parte de su vida, finalmente lo traicionaron. Al igual que efectivamente sucede con el medio literario, como vía para hacer recordar a Galápagos una parte de su pasado. Por tanto, resulta indicativo tener en cuenta la importancia de la recuperación de la memoria: individual y colectiva, a través de los libros, de las fotografías y del teatro. Y efectivamente, el recuerdo de sus versos de forma oral mantenidos en su memoria trasciende a cualquier guerra. Sin memoria no hay cultura, sin cultura no hay memoria. Tras todo lo expuesto, este filme es prueba de ello.

Del mismo modo, se observa que en esta película la ciudad de Granada no se muestra desde sus edificios más esplendorosos, pues hay ausencia de sus monumentos más emblemáticos. En cambio, se aprecia otra cara de esta ciudad: sus parques, sus jardines y sus fuentes, signos de vitalidad, de energía y de aliento. Además de sus ciudadanos, en concreto, sus indigentes, tan humillados por la sociedad, pero que dentro de sí pueden guardar tanto conocimiento e historias de vida tan sorprendentes como la del mendigo que encarna a un hipotético Lorca en su ancianidad. La ancianidad se presenta como símbolo de las experiencias de vida, de aprendizajes e, indudablemente, de fuentes de memoria para no olvidar.

Referencias bibliográficas

- Alonso Valero, E. (2005). *No preguntarme nada. Variaciones sobre tema lorquiano*. Granada: Atrio.
- Anguera Argilaga, M. T. (1986). La investigación cualitativa. *Educar* (10), 23-50.
- Arango, M. A. (2007). Presencia mítica de las culturas arcaicas en la obra de Federico García Lorca. *Pensamiento y Cultura*, (10), 159-171.
- Armiño, M. (2016). *Lorca esencial*. Madrid: Edaf.
- Aumont, J. & Michel, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Benet, V. J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Bermúdez Bríñez, N. (2012). Medios audiovisuales-historia: una relación controversial. *Revista Historia*, 2 (2), 61-75.
- Camacho Rojo, J. M. (1990). Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca. *Florentia Iliberritana: Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, (1), 55-73. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5481255>

- Caparrós Lera, J. M. (2007). Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción. *Quaderns de Cine*, (1), 25-35. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2723242>
- Cenarro Lagunas, A. (2002). Matar, vigilar y delatar. La quiebra de la sociedad civil durante la guerra y la posguerra en España (1936-1948). *Historia social*, (44), 65-86.
- Christie, I. (2000). History, landscape and location. Reading Filming space historically. *Rethinking History*, 4 (2), 165-174. doi: 10.1080/13642520050074803
- Correa, G. (1960). El simbolismo del sol en la poesía de Federico García Lorca. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 14 (1-2), 110-119. doi: 10.24201/nrfh.v14i1/2.3019
- Crespo, A. (1969). Literatura y cine. *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, (51), 12-20. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4157350>
- Crusells, M. (2006). *Cine y Guerra Civil española: imágenes para la memoria*. Madrid: Ediciones J. C.
- Escudero Alday, R. (2009). La sombra del franquismo es alargada: El fracaso de la llamada Ley de memoria histórica. En *Derecho, memoria histórica y dictadura* (33-60). Granada: Comares.
- Fernández Rodríguez, C. (1982). Cine y literatura. *Castilla: Estudios de literatura*, (4): 73-81. Recuperado de: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/16119>
- Frisuelos Krömer, F. (2015). Retratos distorsionados: la imprecisión histórica como recurso narrativo. En *Cine e historia(s)* (pp. 37-51). París: Université Paris-Sud.
- García-Abad, M. T. (2003). Epstein y Lorca. Poesía y Cine. *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, (235), 189-195.
- García Lorca, I. (2002). *Recuerdos míos*. Barcelona: Tusquets.
- García Montero, L. (1992). Los protagonistas poéticos de García Lorca. Separata. En *Federico García Lorca. Perfiles críticos de sus obras* (pp. 147-158). Kassel: Edition Reichenberger.
- Gibson, I. 1978. *La muerte de Federico García Lorca. La represión nacionalista de Granada en 1936*. Barcelona: Ibérica de Ediciones y Publicaciones.
- Gibson, I. (1981). *El asesinato de Federico García Lorca*. Barcelona: Bruguera.
- Gibson, I. (1985). *Federico García Lorca*. Barcelona: Grijalbo.
- Gibson, I. (1998). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca: 1898-1936*. Barcelona: Plaza Janés.
- Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, S. (2018). Bodas de sangre y La novia: de Federico García Lorca a Paula Ortiz. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, (35), 1-15. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6515687>
- Gimferrer, P. (2012). *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- González de Canales Carcereny, J. (2017). El cine de Albert Serra: apropiación y reinterpretación fílmica de los clásicos literarios. *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, (14), 83-98. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5853060>

- Guillén, J. (1971). *Federico García Lorca. Lorca por Lorca*. La Habana: Universidad de Granada-Instituto Cubano del Libro.
- Gubern, R. (1999). *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Hernández Burgos, C. (2015). La dictadura en los rincones: la historiografía del Franquismo y la perspectiva local. *Historia Actual Online*, 36 (1), 69-82. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5099657>
- Hueso Montón, Á. L. & Camarero, G. (2014). *Hacer historia con imágenes*. Madrid: Síntesis.
- Ibáñez, J. C. (2010). La Guerra Civil en el cine español de la primera década del siglo xx. En *Memoria histórica e identidad en cine y televisión* (pp. 83-120). Zamora: Comunicación Social.
- Lacan, J. (1966). Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je. *Écrits I* (pp. 89-97). París: Seuil.
- Lara Valle, J. J. & García Ruíz, A. L. (2010). Cine y Patrimonio urbano. El paisaje granadino en el imaginario del celuloide. *Ciudad, territorio y paisaje: Reflexiones para un debate multidisciplinar* (pp. 393-407). Madrid: Cersa.
- López, A. M. (2003). La interpretación del franquismo: de los orígenes de la Guerra Civil a la larga duración de la Dictadura. *Studia histórica: Revista de Historia contemporánea*, (21) 199-212. Recuperado de: <https://revistas.usal.es/index.php/0213-2087/article/viewFile/5947/5976>
- López López, P. (2016). Los crímenes del franquismo y el derecho internacional. *Derecho y Realidad*, (20), 279-318.
- Mahieu, J. A. (1986). García Lorca y su relación con el cine. Edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*, I (433-434), 119-128. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc544k5>
- Mari, J. (2011). Objetivo: García Lorca. Nuevas inquisiciones cinematográficas y televisivas sobre la vida, obra y muerte del poeta. *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187 (748), 211-222. doi: 10.3989/arbor.2011.748n2002
- Martín, E. (1998). *Federico García Lorca para niños*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Martínez Galán, R. (1990). El simbolismo en el Romancero Gitano. *Tavira: Revista de Educación*, (7) 23-46. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=261347>
- Marzábal, Í. (2000). Cine y Literatura: de la apropiación al diálogo. *Zer: Revista de Comunicación*, 5 (8), 1-8. Recuperado de: <https://ojs.ehu.es/index.php/Zer/article/view/17428>
- Marzal Felici, J. & Gómez Tarín, F. J. (2007). *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo.
- Monterde, J. E. (2009). Ficciones bélicas: ausencias y presencias. En *Cine + Guerra Civil: Nuevos hallazgos* (pp. 241-256). La Coruña: Ediciones de la Universidad de La Coruña.
- Murillo, J. (1992). El romance sonámbulo de Federico García Lorca: una búsqueda de la sacralidad cósmica. *Revista de Filología y Lingüística XVIII* (2), 17-23.
- Payán, M. J. (2007). *La Historia de España a través del cine*. Madrid: Cacitel.

- Paz Gago, J. M., Donapetry, M., Fiddian, R. & Couto-Cantero, P. (2017). Literatura y cine, un diálogo enriquecedor. *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)*, (27), 195-203. doi: 10.35659/designis.i27
- Pedrosa, J. M. (1998). Pámpanos, cascabeles y la simbología erótica en «El público» de Lorca. *Revista de Estudios Culturales*, (13-14), 371-386. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2991762>
- Randall, B. (1997). Aging and play: Marguerite Duras L'Eden cinéma and Savannah Bay. En *Gender, body, and age in the writings of Simone de Beauvoir, Marguerite Duras and Simone Schwarz-Bart* (pp. 73-180). Texas: University of Texas at Austin.
- Rodríguez Sabiote, C. (2003). Nociones y destrezas básicas sobre el análisis de datos cualitativos. *Seminario Internacional El proceso de Investigación en educación, algunos elementos clave* (29 y 30 de agosto en Santo Domingo), (pp. 1-22).
- Ropars-Wuilleumier, M. C. (1970). *Du la littérature au cinéma: Genèse d'une écriture*. Paris: Colin.
- Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*. Barcelona: Ariel.
- Salazar, J. (1999). Cirios, candiles, velones... Símbolos de la angustia y muerte en la obra de Federico García Lorca. *Rincón: Epos*, (XV), 199-212. doi: 10.5944/epos.15.1999.10109
- Salvador Ventura, F. J. (2015). *Cine e historia(s)*. París: Université Paris-Sud.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.
- Spradley, J. (1980). *Participant Observation*. New York: Holt, Rinehart y Winston.
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Utrera Macías, R. (1986). *Federico García Lorca: el cine en su obra, su obra en el cine*. Sevilla: Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía.
- Utrera Macías, R. (2007). *Literatura y Cine. Adaptaciones I: Del Teatro al Cine*. Sevilla: Padilla Libros.
- Zoido Salazar, S. & Zoido Salazar, I. (2015). *Granada en el cine*. Granada: Servicio de Publicaciones e investigación.
- Zumalde, I. (2011). *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra.

Agradecimientos

Este estudio ha sido desarrollado en el marco de una estancia de investigación postdoctoral en la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Granada durante el período febrero-marzo de 2018. Se agradece a estos profesores que colaboraron aportando sus observaciones: Jordi Alberich, Francisco Javier Gómez Pérez, Encarna Alonso Valero y Gabriel Cabello.