



EL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN EL CONTEXTO INTERNACIONAL: LA DIRECCIÓN DE ESCENA¹

María Francisca Vilches de Frutos



■ CLAVES PARA LA COMPRENSIÓN DEL TEATRO LORQUIANO

En la actualidad nadie duda en considerar a Federico García Lorca como uno de los autores españoles más apreciados fuera de las fronteras de este país. Hechos como la celebración del “Día de Federico García Lorca” en Nueva York —27 de noviembre de 1990— con el descubrimiento de una placa conmemorativa en la Universidad de Columbia o como la colocación de sus versos en los vagones y autobuses neoyorquinos cuatro años más tarde corroboran, sin duda, su relevancia en el contexto internacional. Tampoco existe ninguna incertidumbre en torno a la significación del autor granadino en el panorama teatral internacional. Federico García Lorca es hoy día el clásico español más representado en la escena europea y americana.²

No voy a detenerme en realizar un análisis pormenorizado de los numerosos textos teatrales lorquianos que han sido llevados a escena en el extranjero, desde su primer gran éxito en Buenos Aires con *Bodas de sangre* (estr. 1933), hasta la importante presentación de *El público* en el Piccolo Teatro di Milano (estr. 1986). Tampoco pretendo mencionar los múltiples espectáculos de ballet, flamenco y ópera inspirados en sus obras que han cosechado un gran éxito en la escena internacional. Me interesa principalmente indagar en las claves que pueden explicar esta importancia.

Es evidente que gran parte de su popularidad se debe a su original recreación poética del mundo andaluz, un referente indiscutible de las señas de identidad españolas, como lo prueban las numerosas manifestaciones literarias, musicales y artísticas en general, que a lo largo de la historia han buscado su fuente de inspiración en España. Tampoco quiero escatimar la importancia que, para el conocimiento de

¹ Este trabajo constituye una breve síntesis de uno de los capítulos del libro que en la actualidad estoy escribiendo sobre la significación del teatro de Federico García Lorca en la escena mundial. Deseo expresar mi agradecimiento a José Ibáñez por su colaboración como ayudante de investigación.

² Consúltese la exhaustiva bibliografía que publica periódicamente Andrew Anderson en el *Baldin de la Fundación Federico García Lorca*.

sus creaciones, tuvieron las desgraciadas circunstancias de su trágico final en Granada. No obstante, me gustaría presentar como hipótesis que la consideración de García Lorca como uno de los principales valores canónicos de la escena mundial le viene dada por su capacidad para aunar la tradición y la vanguardia a través de un teatro poético de índole muy personal.

En efecto, los textos lorquianos ya editados y los numerosos proyectos que todavía permanecen inéditos en los archivos de la Fundación Federico García Lorca muestran a un autor en constante fase de experimentación con temas, géneros y personajes de la tradición teatral que conocía perfectamente y a los que filtró por el tamiz de unas modernas técnicas expresivas, deudoras de las corrientes más renovadoras de la vanguardia teatral del momento. No son únicamente las creaciones de un autor dramático. Son textos de un gran hombre de teatro que logró imprimir el sello de la modernidad en la tradición gracias a sus excelentes conocimientos de la práctica escénica, adquiridos como director de escena de sus propios grupos teatrales, como colaborador de colectivos independientes, y por su frecuente trato con prestigiosas compañías de la época.³

■ GARCÍA LORCA Y LA TRADICIÓN LITERARIA

Pocos hombres de teatro han abordado tan profundamente como García Lorca los grandes temas de la literatura universal: la percepción del amor como algo inasquible, como un sentimiento sin límites que sobrevive exclusivamente en el recuerdo, única alternativa a su fugacidad —“Me gusta tanto la palabra recuerdo. Es una palabra verde, jugosa. Mana sin cesar hilos de agua fría” (p. 364)—⁴; la lucha entre “eros” y “thanatos”, el amor y la muerte; la defensa de la libertad individual frente a las convenciones sociales; el rechazo a la envidia y la maledicencia; las graves consecuencias de la ambición humana... Todo el teatro lorquiano es un canto al amor imposible, fugaz, prohibido, incapaz de concretarse en una realidad tangible sin que ello conlleve la muerte. “Si de ella te enamoras, ¡ay de ti!, morirás” (p. 38), exclama la Curiana nigromántica al joven curiano de *El maltráfico de la murriaga* (estr. 1920), quien, poco consciente de su condición de cucaracha, “espera un gran misterio que ha de decidir su vida...” (p. 21).

El escritor granadino proyectó en todas sus creaciones su preocupación por los grandes temas del teatro universal utilizando los recursos proporcionados por los géneros de la tradición literaria, desde los mayores —el drama, la comedia, la tragedia y la farsa— hasta el romance popular, los aleluyas basados en el guinol y los diálogos.⁵

Si se realiza un análisis de sus obras se puede percibir la gran contribución de Federico García Lorca al drama en sus múltiples vertientes, desde el drama rural hasta el poético, pasando por el simbolista y el histórico. El autor del *Romancero gitano* ofreció uno de los mejores exponentes de la tradición del drama rural en *La casa de Bernarda Alba* (estr. 1945), donde presentó la represión que el medio rural andaluz ejercía sobre las mujeres, un símbolo, por otra parte, de la existente en otros lugares españoles, como se aprecia en el subtítulo de la obra: “drama de mujeres en los pueblos de España”. Aprovechó las posibilidades brindadas por el drama histórico en *Mariona Pinza* (estr. 1927), basada en un romance popular que narraba la historia de la heroína granadina muerta por defender sus ideas liberales frente al régimen absolutista. Indagó en los recursos expresivos del teatro poético que tantos éxitos dieran a Eduardo Marquina, Francisco Villasepe y los hermanos Marchado en *Doña Raima la soltera o El lenguaje de las flores* (estr. 1935), convertida en tragicomedia, que suponía un alegato en favor de la libertad de las solteras sacrificadas por el ambiente social de la época. Profundizó en la fuerza dramática de los personajes del drama simbólico en *Yerma* (estr. 1934), quien, como sus predecesoras de la tragedia clásica, mata a su marido cuando comprueba que jamás le dará los hijos que anhora para satisfacer sus instintos maternales, o en *El maltráfico*, que, bajo el equívoco subtítulo de comedia, escondía, sin embargo, el drama de un macho cucaracha enamorado de una mariposa sin alas.

Al igual que Valle-Inclán, o que otros creadores de la vanguardia española, la farsa fue para Federico uno de sus vehículos preferidos a la hora de plantear alegatos de sus más interesantes experimentos teatrales y aprovechar las posibilidades expresivas de otros géneros. Así ocurre en *La zapatera prodigiosa* (estr. 1930), ofrecida genéricamente como farsa, que se trata en realidad de una comedia de costumbres, donde la inconsciencia de la juventud y la influencia de la maledicencia provocan la marcha del zapatero y la soledad de la zapatería; o *Amor de don Perlimplín con Belicia en un javalín* (estr. 1933), cuyo personaje, un viejo cornudo, enamorado de su mujer, asume, disfrazado, el papel de amante y muere dramáticamente para dejar el recuerdo de este amor en el corazón de su esposa. También realizó dentro de los cauces farsescos sugestivas recreaciones de los aleluyas infantiles en obras maestras para títeres como *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señorita Raima* (estr. 1937) y el *Retablillo de D. Cristóbal* (estr. 1934), en los que los populares personajes de las farsas infantiles se encuentran tratados en clave de tragicomedia.

Pero si en los textos antes citados, deudores del drama, la comedia y la farsa, García Lorca llegó a utilizar elementos de la tragedia, es en *Boñas de sangre* donde mejor se aprecia su interés por presentar a unos personajes dominados por la inenarrable fuerza de un destino que les conducirá definitivamente a unirse y provocar así la muerte de los dos jóvenes que aman a la novia, su marido y su antiguo amante.

³ Existe una aproximación a este tema en mi artículo “Directors of the Twentieth Century Spanish Stage”, en María Delgado (ed.), *Spanish Theatre 1930-1995, Contemporary Theatre Review*, India, Overseas Publishers Association, VII, 1998, 3, pp. 1-25.

⁴ *Ad que paen ciano año* (estr. 1945). Las citas proceden de la 19.ª edición de las *Obras completas*, de Federico García Lorca, editadas por Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1974.

⁵ Francisco Nieva expone en su artículo “El autorral teatro de Lorca”, *El País*, 19-VIII-1986, p. VI, un interesante planteamiento de la recreación de géneros realizada por el autor.

Incluso en sus tentativas más vanguardistas —*El público*, *Así que paean cinco años* o *Comedia sin título* (estr. 1989)—, alejadas en apariencia de estos tradicionales vehículos expresivos, los géneros, García Lorca jugó con significativos elementos de éstos al ofrecer la tragedia del amor no correspondido del joven hacia la novia y la mecanógrafa en *Así que paean cinco años*, de la actriz hacia el autor en *Comedia sin título* o de las figuras de los pámpanos y los cascabeles en *El público*. Por otra parte, pocos escritores han logrado transmitir como Federico la modernidad de algunos de los arquetipos de la tradición literaria popular. La referencia a las heroínas clásicas y a los personajes populares de las creaciones infantiles no podrá realizarse ya sin mencionar a algunos de los integrantes del universo teatral lorquiano: Yerma, paradigma de la maternidad frustrada, cuyo dolor le incita a exclamar: "Cada mujer tiene sangre para cuatro o cinco hijos, y cuando no los tiene se le vuelve veneno, como me va a pasar a mí" (p. 629); Bernarda Alba, símbolo del poder represivo matriarcal, esa "Tirana de todos los que la rodean [...]. capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara" (p. 791); Mariana Pineda, defensora de los valores liberales, que grita a punto de morir "¡libertad!! Porque nunca se apague tu alta lumbre / me ofrezco toda entera" (p. 224); Perlimplín, el marido que se suicida para poder decirle a su amada Belisa que su misterioso amante, "Ya muerto, lo podrás acariciar siempre en tu cama, tan lindo y peripuesto, sin que tengas el temor de que deje de amarte" (p. 357); y Rosita, prototipo de la soltera que lucha por conservar su capacidad de autoengaño gracias a un secreto que "si no lo hubiera sabido más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia." (páginas 776-777).

■ FEDERICO GARCÍA LORCA, DIRECTOR DE ESCENA

Pero es la concreción escénica de estos temas, personajes y géneros la que convierte a Federico García Lorca en baluarte de la escena más vanguardista de aquellos tiempos.

"Un teatro es, ante todo, un buen director"⁶, escribió a comienzos de los años treinta situándose así al frente de una de las corrientes más destacadas de la vanguardia del momento, la que daba protagonismo al "metteur" dentro del complejo proceso semiológico de la representación de cualquier texto dramático. El mismo fue un prestigioso director teatral, cuyo conocimiento de la práctica escénica le permitió escribir unos textos que le han convertido en síntesis de la tradición y de la vanguardia, en creador de un universo dramático capaz de situarse entre los mejores exponentes del canon teatral de todos los tiempos.

En efecto, en sus textos se aprecian con claridad aspectos tan relevantes como la potenciación de la percepción sensorial por encima de la racional como elemento de conexión con el subconsciente colectivo, la ruptura de los límites entre la realidad y la ficción, o la defensa de la sencillez y estilización como instrumentos de acercamiento a unos códigos más universales. Fueron estos intereses los que le llevaron, como a sus contemporáneos más renovadores —Antoine, Appia, Meyerhold, Jessner, Tairov, Dullin, Rolland, Craig, Reinhardt...—, a la valoración del ritmo y de la prosodia como medio de acercamiento a grandes públicos, al uso de los recursos cromáticos por su importante connotación simbólica y estilizadora, al empleo de la luz y el sonido para la creación de espacios psicológicos alejados de la razón, y a la introducción de técnicas de distanciamiento mediante estructuras discontinuas, elementos recurrentes o potenciación de la gestualidad de los actores. El deseo de recrear el mundo de los sentidos se percibe nítidamente en obras como *Comedia sin título*, donde él mismo, en el personaje del autor, se pregunta: "Pero ¿cómo se llevaría el olor del mar a una sala de teatro, o cómo se inunda de estrellas el patio de butacas?" (p. 124).

■ LA IRRACIONALIDAD COMO CLAVE DE COMPRESIÓN

Es en las complejas tramas discontinuas de *Así que paean cinco años*, *El público*, *Comedia sin título*, *El paco de Bunter Kraton* (estr. 1986) y *La doncella, el marinero y el estudiantante* (estr. 1986) donde mejor se percibe la ruptura con las convenciones teatrales de la comedia y del drama realista y naturalista. Conviven en estas obras con el resto de los personajes reales desde los muertos —un niño y su gato— hasta pámpanos, cascabeles y caballos con trompetas. Para Federico, sin embargo, eran personajes de mundos tan reales como los de la vida cotidiana: "Con toda modestia debo advertir que nada es inventado. Ángeles, sombras, voces, lias de nieve y sueños existen y vuelan entre vosotros, tan reales como la lujuria, las monedas que lleváis en el bolsillo, o el cáncer latente en el hermoso seno de la mujer, o el labio cansado del comerciante" (*Comedia sin título*, p. 123). Sin embargo, conviene no olvidar tampoco su rechazo a una percepción racional en su teatro más "convencional", donde esta ruptura de los límites entre la realidad y la ficción se aprecia en la reiterada presencia de personajes no humanos: la luna, convertida en "un leñador joven, con la cara blanca" que con su luz desea que se derrame la "dulce sangre" (p. 592) y la muerte, transformada en mendiga, vestida con tennes paños verdes, descalza y sin rostro, que esperarán en *Bodas de sangre* la llegada de los protagonistas; el mosquito, la hora del reloj y los muñequitos que comparten los problemas de los protagonistas de *La virgicomedia* y el *Retabillo*; los dos duendes que viven en el mismo universo que los hombres y mujeres de *Amor de don Perlimplín*; los insectos de *El maltratao*...

En la consecución de esta transgresión de los contornos realistas, Federico García Lorca recurrió a todo género de técnicas de distanciamiento que permitirán al espectador cuestionarse la veracidad de la ficción teatral.

⁶ Enrique Moreno Báez, "La Barraca", *Revista de la Universidad Internacional de Santander* (editada por Marie Lafranque en *Bullfinch Hispanique*, LXXI, 1969), pp. 604-606).

Una de las más utilizadas fue la ausencia de una clara delimitación entre el escenario y el público. *El maldecido* empieza con un prólogo del autor donde anuncia al público que el cuento que va a relatar le fue confiado por un "viejo silfo del bosque escapado de un libro del gran Shakespeare" (p. 6). *La tragicomedia* se inicia con la advertencia del Mosquito sobre su deseo y el de la compañía de llegar a "la gente sencilla" huyendo del "teatro de los burgueses" (pp. 61-62). En *Quince* (estr. 1990) introduce a sus amigos como personajes de la trama cuando la doncella va a lanzarse al abismo al finalizar la obra: "EMILIO PRADOS y MANOLITO ALTOLAGUIRE, enharinados por el miedo del mar, la quitan suavemente de la baranda" (p. 243). *La zapatera* muestra al autor pidiendo al público benevolencia y atención mientras es interrumpido por las voces de la zapatera que clama por salir a escena. En el prólogo inicial del *Retabillo* el director se dirige al poeta pidiéndole silencio, hecho que vuelve a repetir cuando exige a don Cristóbal y a la señá Rosita que salgan a escena, puesto que el público les está esperando (p. 494). En *Amar de don Perlimplín* los dos duendes emprenden un diálogo dirigido al público donde manifiestan su preocupación por mostrar la bondad del personaje. En *Aquí que pacaen cinco años* los personajes pasan con facilidad de un mundo a otro, confundiéndose los límites de la representación. Y ¿qué decir de *El público*, un texto metateatral, donde se plantean las relaciones entre el poeta y el público, y de *Comedia sin título*, en el que el autor entra en discusión con unos espectadores, convertidos en personajes, que le recriminan el carácter poco convencional de su teatro?

García Lorca buscó asimismo el alejamiento del espectador de la ficción dramática a través de precisas indicaciones sobre la gestualidad y la prosodia de los personajes en la línea de teatralización propugnada por Evreinov. En *Los títeres de Cachiporra* advirtió sobre la intención tragicómica del género: "Pausa, en la que ROSITA llora cómicamente, casi ahogada. ¡No me puedo casar contigo!" (p. 74). En *La zapatera al personaje* de Don Mirlo "Le tiembla la voz y mueve la cabeza como un muñeco de alambre" (p. 274). En *Mariana Pineda* escribió que en la aparición de Pedrosa "Hay que huir de la caricatura [...]. En esta escena se ha de notar mucho más lo que no se dice que lo que se está hablando. La lluvia, discretamente imitada y sin ruido excesivo, llegará de cuando en cuando a llenar silencios" (pp. 188-189).

Otro de los recursos más empleados fue la introducción de elementos de recurrencia y repetición, bien de frases y canciones, bien de acciones. En el *Retabillo*, al comenzar la obra, el encuentro de don Cristóbal y el enfermo se ve acompañado por constantes saluciones y reiterativos movimientos que alejan al espectador de la ficción que contempla. Federico acudió también a la intercalación en diferentes momentos de canciones populares: la canción de la señá Rosita: "Con el vito, vito, vito, / con el vito que me muero, / cada hora, niño mío, / estoy más metida en fuego" (p. 502), que se repite en las dos obras, *Los títeres de Cachiporra* y el *Retabillo*; o el recitado del poema "Duérmete, rosal, / que el caballo se pone a llorar. / Las patas heridas, / las crines heladas, / dentro de los ojos / un puñal de plata. / Bajaban

al río. / La sangre corría / más fuerte que el agua" (p. 530), que actúa como un "leitmotiv" en *Bobas de sangre* presagando la tragedia.

En su rechazo a la racionalidad del teatro realista y naturalista trató de imprimir en sus obras una vertiginosidad más acorde con el ritmo impuesto por los adelantos técnicos presentes cada vez más en la vida cotidiana. Sus textos ofrecen estructuras integradas por numerosas y breves escenas que llegan a una notable discontinuidad en sus tramas surrealistas. Son creaciones que remiten a su afición por el cine, del que extrajo algunas de sus técnicas para acentuar la percepción sensorial. Sirva como ejemplo *El páico de Butler Katon*, su homenaje más directo al Séptimo Arte, una compleja estructura que muestra a éste asesinando a sus cuatro hijos con un puñal de madera, mientras un negro se come un sombrero de paja, una americana se dirige a él preguntando por la posesión de una espada adornada con hojas de mirto o un anillo con la piedra envenenada, y una joven que llega a su presencia en bicicleta se desmaya a sus pies. Por otra parte, en *La zapatera* existen acotaciones precisas sobre la gestualidad de los intérpretes, en las que llega a sugerir que la escena debe tratarse como una secuencia de cine: "DON MIRLO y el otro MOZO vuelven la cabeza y lo miran. Ésta es casi una escena de cine. Las miradas y expresión del conjunto dan su expresión" (p. 284).

■ SENCILLEZ Y ESTILIZACIÓN, COMO CÓDIGOS UNIVERSALES

Federico García Lorca insistió en sus declaraciones en el principio de la "simplificación" "que hace tan interesante el teatro experimental" en la línea de Reinhardt o Craig.⁷ Como medio de acercamiento a grandes públicos y códigos más universales, intentó "estilizar" la puesta en escena buscando acciones y diseños reducidos a sus esquemáticas más puros. Al igual que hiciera Gaston Baty recurrió para ello a las creaciones de la literatura infantil. Recuperó así las figuras de Cristóbal, a quien dio una configuración represiva y una caracterización de marido burlado, y Perlimplín, un personaje "ridículo, feo, jorobado, bajo y rico", del que, como ha señalado Margarita Ucelay, "hace un héroe altamente estilizado y trágico".⁸

Esta estilización se concretó también en la utilización de sencillos elementos simbólicos en decorados y figurines. Las constantes alusiones que aparecen en sus acotaciones escénicas revelan la importancia que Federico García Lorca concedía a estos aspectos. Este juego llega a su plenitud en obras como *El páico de Butler Katon*, donde unas llantas de goma y bidones de gasolina apuntan el entorno de una gran ciudad, Filadelfia, y en *Comedia sin título*, donde la transformación de la actriz en Lady Macbeth se realiza a través de un decorado de cipreses y árboles fantásticos y de variaciones cromáticas con el blanco y el rojo. En *Mariana*

⁷ Mildred Adams, "The Theatre in the Spanish Republic", *Theatre Arts Monthly*, marzo 1932, entrevista incluida en sus *Obras completas*, pp. 894-896 (traducida en el catálogo preparado por Francisco Calvo Serraller, Ángel González García y Francisco Javier Rocha, *La Barrera y su anterior teatro*, Madrid, 1975, pp. 50-52).

⁸ Federico García Lorca, *Amar de don Perlimplín con Belaca en su joroba*, edición de Margarita Ucelay, Madrid, Cátedra, 1990, p. 13.

Pineda unas notas sobre el decorado existentes en una de las acotaciones relacionan la acción con las estampas de los romances populares: "Telón representando el desaparecido arco árabe de las Cucharas y perspectiva de la plaza Biharrambila, en Granada, encuadrado en un margen amarillento, como una vieja estampa iluminada en azul, verde, amarillo, rosa y celeste, sobre un fondo de paredes negras [...] Luz de luna" (p. 121).

■ PERCEPCIÓN SENSORIAL FRENTE A LA RACIONAL

La importancia de la percepción sensorial se percibe en especial en la atención que dedicó a los elementos cromáticos en el decorado y los figurines. Si, por una parte, permiten al espectador adentrarse en la fuerza connotativa del mundo sensorial lorquiano, por otra parte, albergan también un interesante objetivo estilizador.

Federico trabajó constantemente con las sugerencias simbólicas de los colores. En *Amor de don Perlimplín*, ofreció instrucciones precisas sobre los colores de las paredes —verdes— y muebles —negros— pintados en los decorados con la intención de que la obra sugiriera la ingenuidad e infantilismo de las viñetas del teatro de aleluyas. En *Los títeres de Cachiborra* el cuadro segundo comienza con distintas instrucciones en torno a la necesidad de que el vestuario de Cocoliche permitiera al espectador entroncarlo con las narraciones y manifestaciones del teatro popular; aparece así "envuelto en una capita verde oscura con agreramanes negros. Va vestido con el traje popular de principios de siglo XIX, y tiene puesto con garbo el sombrero calañés" (p. 73).

En sus textos gustó de la utilización del verde como símbolo de la vida y de la libertad en los figurines de varios personajes: la Adela de *La casa de Bernarda Alba*, la zapaterita y María, la amiga de doña Rosita. Empleó los colores blanco y azul asociados a aspectos relacionados con la muerte: el primero sugiere el carácter casi religioso de la tragedia que va a acontecer en *Bodas de sangre*; el segundo es el color del vestido del niño muerto de *Aquí que pasan cinco años*. Indagó en las posibilidades expresivas del rojo para representar el amor pasional, sin contención, de la sangre que precede a la muerte, un claro símbolo de la unión de "eros" y "thánatos"; es el color de la "capa roja" de Perlimplín, el traje rojo fuego de la actriz que encarna a Lady Macbeth de *Comedia sin título*, y el de una de las figuras de *El público* "cubierta totalmente de pámpanos rojos" (p. 463). En *Doña Ravila* se habla simbólicamente de la "rosa mutable": "Es roja por la mañana, a la tarde se pone blanca y se deshoja por la noche" (p. 704).

García Lorca experimentó a menudo con las variaciones cromáticas en el diseño de los figurines para expresar las transformaciones de los estados de ánimo de los protagonistas: *Marina Pineda* entra "vestida de malva claro" (p. 127) para simbolizar que su "alma tiene el mismo color del vestido" (p. 131) y, convertida ya en mártir, aparece en la última estampa con un "espléndido traje blanco" (p. 202). El

traje rosado del personaje principal de *Doña Ravila* a lo largo de toda la representación es sustituido al final, cuando van a marcharse de la casa, por uno blanco.

Incluso en numerosas ocasiones intentó plasmar en sus creaciones una sinfonía de colores. Los personajes de las vecinas de *La zapatería*, ataviados con figurines en rojo, morado, negro, verde y amarillo, llegan a provocar un impresionante efecto plástico en su deambular coreográfico y recuerdan los colores de los carrelones pintados de las historias de ciego, divididas en pequeños cuadros "pintados con almazarrón y colores violentos" (p. 300).

Ruptura de los límites de la realidad, estilización y sencillez, percepción sensorial... no podrían tener lugar sin la atención que Federico prestó en sus obras a los juegos luminotécnicos en la línea de Appia, Jessner y Dullin. Son numerosas las acotaciones donde se percibe la importancia de la luz como elemento de significación dentro del proceso de comunicación teatral. Permite sugerir la presencia de la muerte en *Amor de don Perlimplín*, donde al producirse el fallecimiento del protagonista "La escena adquiere una luz mágica. Entra MARCOLFA" (p. 359) o en *Aquí que pasan cinco años*, en la que la entrada del niño y el gato se ve acompañada con las siguientes indicaciones: "La luz desciende, y una luminosidad azulada de tormenta invade la escena" (p. 378). Es "tenue" mientras están el niño y la gata en escena (p. 383) y "vuelve a su tono primero" (p. 387) al desaparecer el niño. En *El público*, la escena que acaba con la agonía del desnudo se cierra con una observación sobre la luminosidad que debe imperar: "La luz toma un tinte plateado de pantalla cinematográfica. Los arcos y escaleras del fondo aparecen teñidos de una granulada luz azul" (p. 484). En *Bodas de sangre*, la salida de la luna del tercer acto provoca que la escena adquiriera "un vivo resplandor azul", para volver de nuevo "a su luz oscura", una vez que ésta desaparece. Esta intensidad será la que impera cuando la muerte, disfrazada de mendiga, se lo pida. En *Yerma*, el juego luminotécnico permite al autor simbolizar la clandestinidad de la acción de Yerma cuando se dirige con la muchacha a ver a Dolores, la conjuradora: "La escena está casi a oscuras. Sale la HERMANA I.^a con un velón, que no debe dar al teatro luz ninguna, sino la natural que lleva. Se dirige al fin de la escena, buscando a YERMA. Suenan las caracolas de los rebaños" (p. 671). En *Marina Pineda*, el final de la protagonista es anunciado por "una gran luz extrínseca de crepúsculo granadino. Luz rosa y verde entra por los arcos, y los cipreses se matizan exquisitamente, hasta parecer piedras preciosas. Del techo desciende una suave luz naranja, que se va intensificando hasta el final" (p. 225). En *Comedia sin título*, la transformación de la actriz de Tirania a Lady Macbeth se realiza no sólo a través de los figurines y el decorado, sino también por los juegos luminotécnicos: "La luz se cambia lentamente por una luz azul de luna" (p. 130), "mientras la actriz exige luz roja para la escena final" (p. 131), y "El teatro se ilumina de rojo." (p. 137).

En su acercamiento a las raíces del inconsciente colectivo para llegar a los grandes públicos, como plantearan Meyerhold o Tairov en su teatro sintético, Federico García

Lorca incidió en la necesidad de que las obras se ajustasen a un ritmo dramático, a igual que la poesía. "Hace falta mucho y muy cuidadoso ensayo para conseguir el ritmo que debe presidir la representación de una obra dramática. Para mí, esto es de lo más importante. Un actor no se puede retrasar un segundo detrás de una puerta. [...] Que la obra empiece, se desarrolle y acabe con arreglo a un ritmo acordado es de lo más difícil de conseguir en el teatro", manifestó en una entrevista publicada en *El Sol* en 1934.⁹ Esta importancia del ritmo fue corroborada por el escenógrafo José Caballero, quien comentó al diario *Abr*: "El quería que su obra funcionara con la misma precisión de un mecanismo de relojería, sin un solo fallo. Aún recuerdo cómo trabajó en el montaje de la escena de las lavanderas. Cada cual decía a su manera el parlamento correspondiente; Federico, en plena nerviosidad de dirigir, exclamaba: '¡No, no. ¡Así no! ¡No perder el ritmo!' Porque él quería que aquello fuera un poema unitario interpretado por varias voces, sin que se perdieran las inflexiones y el ritmo de cada una de ellas, para que formaran un total bien conjuntado y medido."¹⁰

La significación que concedía al ritmo explica, sin duda, la importancia otorgada a la música y la coreografía en sus piezas teatrales. La consideración de la música "como un juego de ritmos"¹¹, como un aspecto esencial del proceso de creación y representación teatral constituye otra de las grandes aportaciones del teatro lorquiano a la renovación de la escena de aquel entonces. Como señaló su hermano Francisco, "el propio Federico rehizo algunas de sus obras acentuando la nota aludida hasta hacer de ellas comedias musicales o ballets"¹².

Son muchas las referencias musicales y las canciones populares que incluyó en todas sus creaciones y llama poderosamente la atención la utilización simbólica realizada con los instrumentos, que adquieren rango de personajes y representan objetos y espacios, o hacen referencia a estados de ánimo.

Dos violines representarían el bosque en la escena de la muerte del tercer acto de *Bodas de sangre*. La guitarra permite en *Los títeres de Cachiporra* la introducción del sueño de doña Rosita y expresa la soledad de *Mariana Pineda* en el huerto. En *Amor de don Perlimplín*, la entrada de los duendes se realiza al son de unas flautas. El sonido de las trompetas precede la aparición de los cuatro caballos de *El pillín*. El piano acompaña la melancolía de doña Rosita ante el anuncio de la marcha de su novio. Las caracolas de los pastores simbolizan el desgarramiento de Yerma y el pastor Víctor poco antes de su marcha.

García Lorca introdujo en todas sus obras numerosas canciones populares con lo que conectaba así con la tradición musical del teatro popular y con una importante

corriente de renovación teatral impulsada por los grandes directores de la época —Roman Rolland, en especial—. Son de notable interés algunas tan conocidas como "Con el vito, vito, vito" (p. 92) de *Los títeres de Cachiporra*; "¡Ay, jaleo, jaleo, / ya se acabó el alboroto / y vamos al tiroto" (p. 271) de *La zapatera*; el cantar de boda "¡Despierte la novia / la mañana de la boda!" de *Bodas de sangre*;¹³ el canto de la romería "No te pude ver / cuando eras soltera" de *Yerma* y el cantar de los segadores: "Ya salen los segadores / en busca de las espigas" de *La casa de Bernarda Alba*.

Esta valoración del espacio sonoro es evidente asimismo en la atención que prestó al "uso sinfónico de las voces". Federico tomó de la tragedia griega el coro, que, tal como indicó en una entrevista concedida a Ricardo G. Luengo: "lo utilicé para dar argumento [...] para no incurrir en lentitud, porque tengo la preocupación de que todo tenga un gran ritmo"¹⁴. Así, por ejemplo, en *Yerma* el diálogo de las lavanderas permite conocer los hechos que han originado la situación en la que se encuentran los protagonistas del drama: el ansia de maternidad de Yerma, su creciente desquiciamiento y la decisión del marido de traer a sus dos hermanas solteras para cuidar la casa.

En el mismo contexto hay que valorar la atención que otorgó a la coreografía en sus obras. El baile significa acoso, como en *La zapatera*, cuando todas las vecinas rodean a la zapatera, que acaba llorando a gritos. El baile expresa el amor de los protagonistas, como en *El pillín*, donde la figura de cascabeles confiesa a la figura de pámpanos que "danzando es la única manera que tengo de amarte". El baile actúa metateatralmente para indicar cierto distanciamiento en *A lo que piden cinco años*, en la que la salida de los personajes en el último acto debe hacerse "marcando un paso de baile y con el dedo sobre los labios" (p. 436). El baile indica deseo de libertad y alegría —*El maléfico*, *Tragedia*, *Doña Rosita*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*—, pero también acompaña a la muerte: los personajes desfilan en cortejo en la *Tragedia*, a ritmo de procesión, los obreros cargan con el diván de la casa de doña Rosita y "lo sacan lentamente como si sacaran un ataúd" (p. 769). Muchas veces los desplazamientos coreográficos simplemente van unidos a la formación de los coros y los cantos, como en *Bodas de sangre*, cuando la salida de las muchachas se realiza como si se tratara de una baile, y en *Yerma*, cuando la escena se cierra con el movimiento rítmico de las lavanderas que "(Mueven los paños con ritmo y los golpean)" (p. 656).

En fin, espero haber demostrado que la condición de García Lorca como uno de los principales valores canónicos de la escena mundial le ha venido dada por su capacidad para aunar la tradición y la vanguardia a través de un teatro muy personal en el que estaban presentes las técnicas más renovadoras de la dirección de escena de aquel entonces.

⁹ Véase *El Sol*, 15-XII-1934 (entrevista recogida en Andrés Soria Olmedo, *Trinidad obrerista: a Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1986, pp. 171-172).

¹⁰ José Caballero, "Con Federico en los ensayos de *Yerma*", *ABC, Séptimo Cultural*, 29-XII-1984, p. 1.

¹¹ Margarita Ucelay, "Federico García Lorca y el Club Teatral Amfiteatro: el dramaturgo como director de escena", en Dru Dougherty y M.ª Francisca Ylches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1950)*, Madrid, C.S.I.C./Fundación Federico García Lorca/Talabarras S. A., 1992, p. 60.

¹² Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1981.

¹³ Roger Tinelli, "La música perdida de *Bodas de sangre*", *ABC Cultural*, 6-VIII-1993, p. 34.

¹⁴ *El Mercurio Valenciano*, 15-XI-1935 (publicada en *El País*, 4-III-1987, p. 28).