

Lorca coreográfico

Uno de los hechos culturales que más impresiona, cuando se anda dando tumbos por el mundo, es la atracción que García Lorca ha ejercido —y sigue ejerciendo— no sólo como creador sino como acicate para la creación.

Así las cosas, si bien pueden verse *Yermas* o *Casas de Bernarda Alba* —como yo mismo he podido disfrutar— en búlgaro, noruego, islandés, o en las tan espectaculares como peculiares versiones del Teatro Campesino de Tabasco, también la *excusa lorquiana* ha impregnado, desde 1936, un buen sector de ese género que —a menudo injustamente, con soterrado desdén— calificamos de *españolada*.

Porque, como en casi todo en esta vida, españoladas las hay buenas y malas. Olvidándonos piadosamente de estas últimas, evoquemos, por brevemente que sea, toda la novelística decimonónica —excelente en su mayoría— que toma a España como pretexto argumental, o las deliciosas partituras de la *Carmen* de Bizet, o del *Capricho español* de Rimski-Korsakov, hasta las más modernas de la *Sinfonía española* de Lalo o de *España* de Chabrier.

Es obvio que García Lorca ha tenido un doble atractivo para que los creadores trabajaran sobre su vida y obra. Por una parte, la fuerza de su propia producción, llena de sugerencias, de recursos, de guiños completamente aprovechables, enormemente comprensibles en todas las latitudes. La obra de García Lorca, pese a su aparente localismo, es genuinamente universal, como la tragedia clásica. Por otra, su postura personal, tanto ética como política, acumuladas a su trágico final de ser fusilado por un dictador cuyo régimen perdurará durante cuatro largas décadas.

Todo junto hizo que la *excusa* de Lorca permitiera abordar la españolada, con sus lenguajes más singulares pero desde una óptica progresista. Provocadora, incluso.

Lorca se convertía así, en términos estructurales, en un subtópico de ese gran tópico cajón-de-sastre que es la españolada.

No obstante, si —como ya hemos apuntado— en literatura y en música *lo español* tiene su peso, es en el campo de la danza donde alcanza una importancia especial.

Pensemos que una buena parte del ballet clásico, cuyo lenguaje se va forjando a lo largo del siglo pasado, bebe de las fuentes de la llamada *Escuela Bolera*.

Escribe al respecto Roger Salas (en el libro resultante del «Encuentro Internacional sobre Escuela Bolera», celebrado en Madrid en 1992):

La Escuela Bolera es el verdadero ballet español. Comenzó a gestarse en el siglo XVII, se clarificó en objetivos en el siglo XVIII y finalmente tuvo su cristalización a mediados del siglo XIX. Es un camino histórico bastante parecido cronológicamente al del ballet académico y paralelo a él. Esta escuela surge por la codificación y derivación a danzas teatrales de ritmos y bailes populares, mayormente andaluces. Las Seguidillas Boleras, las Boleras de la Cachucha, tienen un claro origen popular que devino en las coreografías gestoras del propio vocabulario de la Escuela Bolera, que rápidamente tuvieron una fuerte internacionalización. Desde 1830, e incluso un poco antes, grandes artistas españoles de estos bailes de escuela mostraron en las grandes capitales europeas un tipo de baile teatral que no era solamente algo exótico ligado al sur, sino un conjunto de evoluciones coreográficas con estilo propio, plenas de dificultades y de una gran belleza escénica. Tanto fue así que sin excepción todas las grandes estrellas del romanticismo balletístico desde María Taglioni a Fanny Elssler pasando por Fanny Cerrito y Lucile Grahn, todas en algún momento de sus largas carreras escénicas abandonaron el etéreo tutú y las alas de sílfide por los volantes de encaje carmesí y las castañuelas.

Es del todo revelador —a modo de ejemplo— el importante papel que en sus *Memorias* atribuye a la danza española Marius Petipa, padre de la danza clásica, creador de *El lago de los cisnes* y de *La bella durmiente del bosque* y maestro —entre otros— de Nijinski, Fokine y la Pavlova.

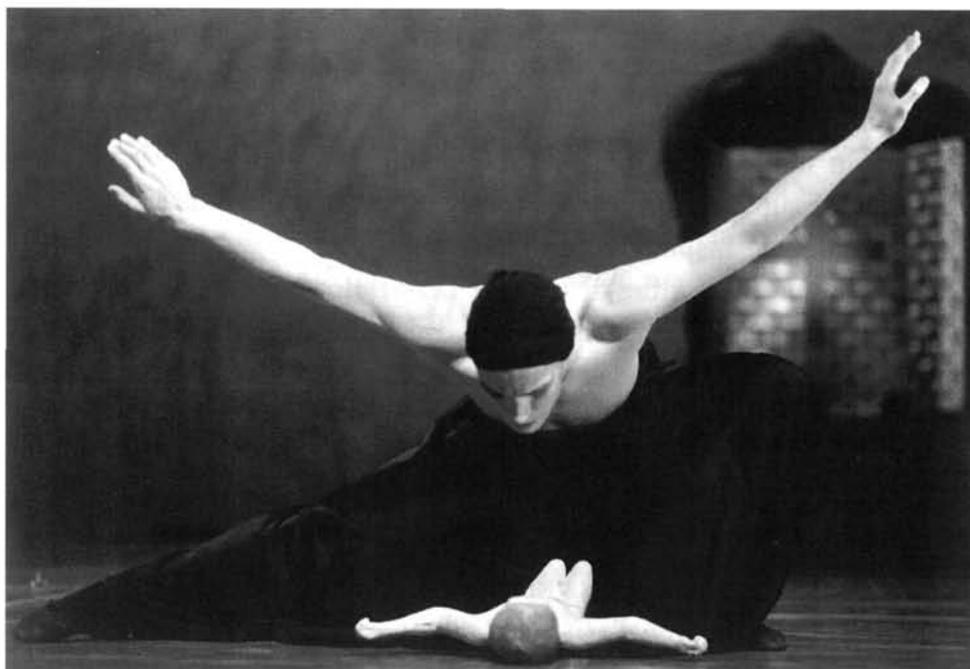
Toda esta serie de factores hicieron que un gran número de coreógrafos se sirvieran —desde la década de los cuarenta— de Lorca como motivo de sus coreografías: ya utilizando su producción teatral y poética como recurso argumental de sus ballets, o —incluso, lo que es más peculiar— coreografiando su propia experiencia vital, su biografía. Lorca como espectáculo integral.

En un somero repaso a cualquier buen diccionario de danza (tómese el *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, de Horst Koegler, como referencia) nos topamos rápidamente con un buen número de ballets lorquianos.

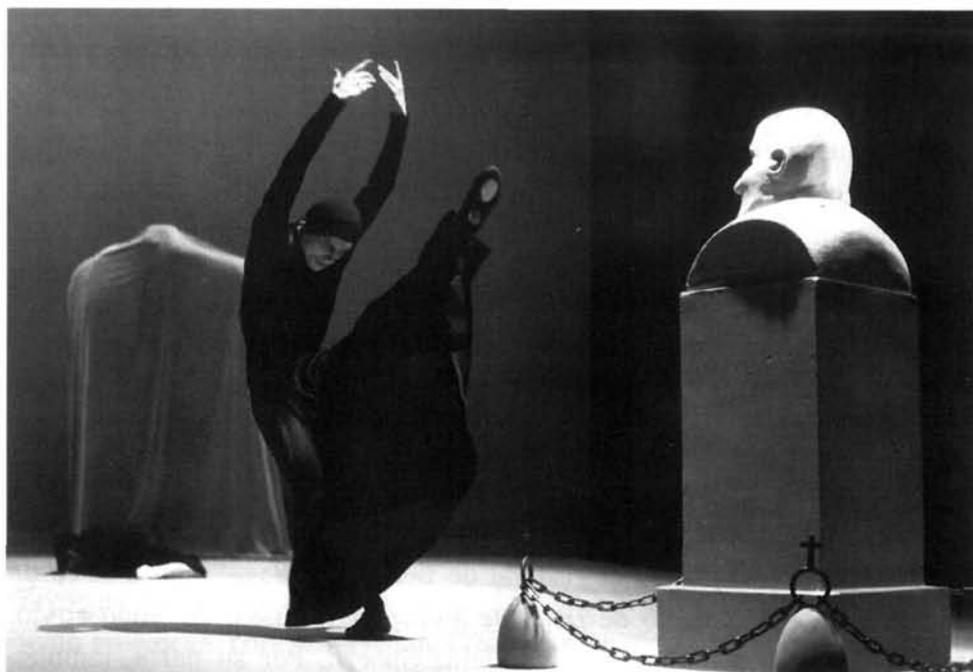
En un reciente libro —*Federico García Lorca y la música*, publicado por la Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March, junto con la Fundación García Lorca— el investigador estadounidense Roger D. Tinnell establece un completísimo catálogo de la *utilización musical* de la obra de García Lorca.

A su través —toda coreografía tiene su música, mientras no se demuestre lo contrario— podemos desgranar la actividad coreográfica provocada por el poeta.

En principio, Tinnell recoge un centenar largo de referencias calificadas como *ballets*.



Escena del ballet
Bernarda de Mats Ek.
Fotografía de Lesley
Leslie-Spinks



Otra escena del mismo
ballet

Sin ánimo de ser exhaustivo, me referiré a las más sustantivas, ciñéndome a las genuinas creaciones coreográficas, es decir, descartando aquellas que se incluyeron —complementariamente— en una obra de teatro, una ópera, o un musical, que de todo ha habido.

Como es de suponer, las grandes tragedias lorquianas llevan la parte del león a la hora de inspirar coreografías.

Yerma, la que más. A destacar la de Lester Horton, uno de los padres de la danza norteamericana —profundo conocedor de los bailes indígenas y hombre de notable capacidad didáctica—, con música de Gertrude Rivers Robinson, que se estrenó en Nueva York, en 1953; la de Valerie Bettis —pionera del ballet en televisión—, llena de sensualidad, con música de Leo Smith; la que para el Ballet Royal de Wallonie —del que fue director— creó el cubano Jorge Lefebre, discípulo de Alicia Alonso; y la de Cristina Hoyos, excelente por la coherencia de su factura y la profundidad de su interpretación, que se estrenó en París, en 1990.

La casa de Bernarda Alba ha despertado también múltiples sugerencias coreográficas. Reseñaremos las creaciones de Mats Ek para el Ballet Cullberg —cuyas imágenes ilustran este texto—, en las que los papeles *fuertes* son interpretados por hombres, sobre músicas de Bach y tradicionales españolas para guitarra; del colombiano Eleo Pomare, una verdadera joya sobre la no menos importante música de John Coltrane, estrenada en Nueva York, en 1957, con el título de *Las desenamoradas*; de Kenneth Mac Millan, que dirigió el Royal Ballet británico; y una *Casa* excepcional que para el Geoffrey Ballet concibió Alvin Ailey, coreógrafo de jazz y, por ende, de raíces populares —lo que le facilitó en gran manera su comprensión de Lorca—, a la que puso música el español Carlos Surinach. Ello sin olvidar dos singulares versiones flamencas: de Rafael Aguilar y de Lola Greco.

Bodas de Sangre inspiró un buen número de espectáculos coreográficos entre los que sobresalen el del sudafricano —experto en musicales— Alfred Rodrigues para el Sadler's Wells Royal Ballet (antecedente del actual Royal Ballet londinense) en 1953; el que la mítica Doris Humphrey diseñó para la compañía de José Limón; y la certera versión cinematográfica de Antonio Gades y Carlos Saura (1980) con escenografía de Francisco Nieva y música de Emilio de Diego y Julio Castaño.

Dos obras teatrales más de Lorca han sido también coreografiadas con cierta asiduidad. *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* lo fue por el Marqués de Cuevas, en 1956, con el título de *Perlimplínade* y música de dos catalanes, Federico Mompou y Xavier Montsalvatge. También la utilizó Tatjana Gozovski —en el Festival de Berlín de 1954—, con música de Luigi Nono, bajo el título de *Der rote Mantel*. La música de Nono sirvió, en 1980, para otra coreografía, de Heinz Spoerli. Por su parte, también

Heitor Villalobos escribió la partitura para una coreografía de Sonia Gaskell, piedra clave de la danza contemporánea en Holanda.

Así que pasen cinco años fue utilizada por Valerie Bettis, especialista en versiones bailadas de piezas literarias (de Faulkner, Joyce y Tennessee Williams). Por su parte, un exbailarín de Béjart, Germinal Casado, en 1986 conmemoró el cincuentenario de la muerte del poeta con una excelente producción titulada *Así que pasen cin...cuenta años*.

Los poemas de García Lorca han inspirado, a su vez, cantidad de coreografías. *El llanto por Ignacio Sánchez Mejías* —por supuesto— el que más: una de Doris Humphrey, con música de Roman Lloyd, que fue bailada —por el propio José Limón— en el Bennington College, plataforma indiscutible de la *modern dance*, en 1946; otra de Anna Sokolow (*Homage to Federico García Lorca*) que, con música del mexicano Silvestre Revueltas —lorquiano militante que, en 1937, asistió al Congreso de Intelectuales de Valencia—, se estrenó en Nueva York en 1973. Por su parte, Ruth Page y Bentley Stone utilizaron el poema en su *Guns and Castanets*, una versión muy peculiar de la *Carmen* de Bizet.

George Crumb, significado estudioso de García Lorca y uno de los músicos estadounidenses más utilizados por los coreógrafos contemporáneos, escribió, en 1970, *Ancient Voices of Children*, composición vocal en la que cita poemas de García Lorca, que ha sido profusamente coreografiada. Hay versiones de Stripling (Stuttgart, 1971), Milko Sparembek (Lisboa, 1972), John Butler (Ballet del Rhin, 1972) y —la mejor quizá— Christopher Bruce (para el Rambert, 1975).

El *Romancero gitano* inspiró a Mikis Theodorakis una espléndida partitura —*Songs of Lorca*— que coreografió William Carter; mientras que el «Romance sonámbulo» —del mismo *Romancero*— es el argumento de *La intrusa*, una coreografía de 1952, obra de Helen Mc Ghee, discípula de Martha Graham, con música de Louis Calabro.

Por supuesto que el *baile español* se ha vinculado en muy distintas ocasiones a la obra lorquiana. Citaremos —a modo de ejemplo— a uno de sus elementos más emblemáticos, Antonio Ruiz Soler, «Antonio», que ha firmado coreografías sobre los más variopintos trabajos de García Lorca: *Anda jaleo*, *La casada infiel*, *Los cuatro muleros*, *Las tres hojas*, *Muerte de Antoñito el Camborio*, etc. Han trabajado también sobre Lorca, con especial acierto, Mario Maya —con un espectacular *Diálogo del amargo*—, Tina Ramírez —con su Ballet Hispánico de Nueva York— y Pilar Rioja en sus feudos mexicanos.

Como ya se ha indicado, la propia vida del poeta ha servido de base a diversos ballets. Nos referiremos a dos: *Barren Song*, de Joan Kerr, estrenado en Nueva York, en 1965; y *Cruel Garden*, de Christopher Bruce, para

el Rambert Ballet, con música de Carlos Miranda y vestuario de un magnífico actor británico impregnado de amor por lo español: Lindsay Kemp.

Y es una pena que no prosperara la idea de que los Ballets de Diaghilev introdujeran en su repertorio una versión coreográfica del *Retablillo de Don Cristóbal*. Probablemente ello hubiera incorporado aún más —si posible— a Federico García Lorca en el acervo coreográfico del siglo XX.

Delfín Colomé



Escena del ballet *La casa de Bernarda Alba*, de Mats Ek. (Fotografía de Leslie-Spinks)