

## LA MADUREZ TRAGICA DE LA CASA DE BERNARDA ALBA

*Mariana Genoud de Fourcade*

### El teatro de Federico García Lorca

Federico García Lorca habló en repetidas oportunidades sobre el teatro y sobre su teatro. Conferencias, entrevistas, declaraciones y charlas informales recogen estas reflexiones que facilitan una penetración más profunda de las motivaciones de su creación dramática. Esta capacidad de situarse en una posición crítica frente a su producción es una prueba de aquello, que tantas veces afirmara, de que sus obras, todas, eran fruto de una elaboración sistemática y consciente. Junto a la emoción, al arrebatado inspirado, hay técnica y reflexión.

En los últimos años de su vida, Lorca se entrega de lleno al teatro, sus declaraciones giran insistentemente alrededor de este interés predominante y dan forma a su nueva estética teatral.

El cambio de actitud frente a la actividad teatral se evidencia a partir de 1932 cuando funda y dirige La Barraca, agrupación con la que recorre las provincias españolas en un intento de lograr un estrecho contacto con el gran público y de difundir las obras de los clásicos españoles, portadoras de una problemática esencialmente hispánica y, por lo tanto, cercana a la sensibilidad del gran público. Sus ideas sobre lo que el teatro debía ser se desarrollan al ritmo de su experiencia como hombre de teatro. En su "Charla sobre teatro" del 2 de febrero de 1935, encontramos la característica orientadora de su producción dramática del momento. Lorca se proclama un

*ardiente apasionado del teatro de acción social* al afirmar que:

“El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera.

El teatro es una escuela de llanto y de risas y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.”<sup>1</sup>

Por acción social no debemos ver aquí, de ninguna manera, la propaganda ideológica o política; Lorca asume totalmente la responsabilidad del artista que, lo acepte o no, influye siempre sobre el espíritu colectivo a través de sus obras y con mayor razón tratándose de una manifestación artística como el teatro, que por su naturaleza exige la comunicación directa con el público.<sup>2</sup>

Este teatro de acción social de Lorca cumple una doble función: por una parte es un elemento capital para la formación espiritual de una sociedad —ésta es la labor que intentaba cumplir con *La Barraca*: convertirla en un verdadero fermento cultural— y, por otra parte, debe ser un eco, un reflejo de la sociedad de la que surge y de sus problemas más acuciantes:

“ [ . . . ] como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu con risas o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama ‘matar el tiempo’.”<sup>3</sup>

Evidentemente las primeras piezas de Lorca no se ajustan a los cánones enunciados. Esta inquietud está ausente en obras como *El paseo de Buster Keaton*; *Quimera*; *La doncella, el marinero y el es-*

1 Federico GARCÍA LORCA. “Charla sobre teatro”. En *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1968. p. 150 y sgtes. En adelante citamos O. C.

2 Cf. Marie LAFFRANQUE. *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*. Paris, Centre de Recherches Hispaniques, /c. 1967/. 361 p.

3 Federico GARCÍA LORCA. “Charla sobre teatro”. En O. C. p. 150 y sgtes.

tudiante; *Así que pasen cinco años*; *El público* y hasta en *El Amor de Don Perlimpín con Belisa en su jardín*. Su estructura, contenido y forma de expresión las hacen menos accesibles al gran público y son la plena expresión de su teatro poético. El mismo las llamó irrepresentables y, sin embargo, no renegó de ellas:

“Yo en teatro he seguido una trayectoria definida. Mis primeras comedias son irrepresentables. Ahora creo que una de ellas, *Así que pasen cinco años*, va a ser representada por el Club Anfistora. En estas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas.”<sup>4</sup>

En 1936 está convencido de la necesidad de un arte comprometido con el hombre y sus problemas:

“Ningún hombre verdadero cree ya en esa zaranda del arte puro, arte por el arte mismo. En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan azucenas. Particularmente yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad.”<sup>5</sup>

Lorca comprende que es indispensable un cambio de orientación si quiere conseguir una comunicación auténtica con su pueblo; su sensibilidad encontró en sus primeras comedias una vía de expresión adecuada, pero luego advirtió que ése no era el camino para cumplir con su íntimo compromiso con el pueblo español.

La nueva etapa va a estar signada por una orientación más realista que comenzará a manifestarse en la selección de los temas cuya fuente será la vida misma:

“Cinco años tardé en hacer *Bodas de Sangre*; tres invertí en *Yerma*. . . De la realidad son fruto las dos obras. Reales son sus figuras, rigurosamente auténtico el tema de cada una de ellas. . . Primero, notas,

---

4 Federico GARCIA LORCA. “Conversaciones Literarias”, Al habla con F. G. L. (Entrevista con Felipe Morales, 1936). En O. C. p. 1811.

5 Federico GARCIA LORCA. “Diálogos de un caricaturista salvaje”, 1936. En O. C. p. 1814.

observaciones tomadas de la vida misma; del periódico a veces. . . Luego, un pensar en torno al asunto. Un pensar largo, constante, enjundioso. Y, por último, el traslado definitivo; de la mente a la escena. . .”<sup>6</sup>

Tenemos entonces una verdadera reelaboración creadora de la realidad en la que los personajes no deben perder su humanidad y deben ser, a la vez, ficticios y reales:

“El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos. Lo que no puede continuar es la supervivencia de los personajes dramáticos que hoy suben a los escenarios llevados de las manos de sus autores. Son personajes huecos, vacíos totalmente, a los que sólo es posible ver a través del chaleco un reloj parado, un hueso falso o una caca de gato de esas que hay en los desvanes.”<sup>7</sup>

La crítica alcanza aquí a todo el teatro español del momento, los postulados de Lorca no son únicamente válidos para la renovación de su propia obra dramática, sino que implican una revisión de la escena española cuya situación tanto le preocupara.

Pero el realismo debe darse equilibrado con la poesía, “el poeta dramático no debe olvidar, si quiere salvarse del olvido, los campos de rosas mojados por el amanecer, donde sufren los labradores.”

También es característico de su nuevo rumbo el deseo de hacer reflexionar al espectador planteándole una problemática audaz —“llevar al teatro temas y problemas que la gente tiene miedo de abordar”— enraizada en la realidad circundante. Es necesario mostrar en escena aquellos problemas que molestan, o los prohibidos. Lorca supo tratar temas tradicionalmente hispánicos como el amor, la muerte, el sexo y la honra con espíritu innovador y sobria audacia.

---

6 Federico GARCIA LORCA. “Entrevista de Nicolás García—Deleito”. 1936. F. G. L. y el teatro de hoy. En O. C. p. 1777.

7 Federico GARCIA LORCA. “Conversaciones literarias”. Entrevista de Felipe Morales, 1936. En O. C. p. 1810.

Reflexión y práctica son actividades paralelas; postulaba un teatro realista, poético, audaz y actual y al mismo tiempo componía su "trilogía dramática de la tierra española" en la que se fusionaban su talento de poeta con los conocimientos adquiridos como director de La Barraca. Esta ejercitación influyó sin duda en el logro de la impecable estructura de sus piezas, de su sostenido ritmo dramático y de esa fuerza emocional de la que tanto el espectador como el lector de sus obras no puede sustraerse.

En este giro dado a su producción dramática, Lorca intenta una nueva forma de expresión: la tragedia <sup>8</sup>. Para llegar a ella, el poeta recorrió un proceso de progresivo despojamiento de elementos líricos y fantásticos y de alejamiento de esquemas arquetípicos, que comienza en *Bodas de Sangre*, y que, pasando por *Yerma*, culmina en la madurez trágica de *La casa de Bernarda Alba*.

### La casa de Bernarda Alba

En ésta su última obra, compuesta en 1936 y estrenada en forma póstuma en Buenos Aires en 1945, Lorca consigue el mayor grado de realismo y el más alto nivel trágico de su teatro. La fuerza de las pasiones, defendidas por los personajes con un ardor que no vacila ante ningún obstáculo, configura un clima tenso, crudo por momentos, que conmueve al espectador y le obliga a permanecer expectante hasta el desenlace.

Podemos individualizar en esta pieza todas aquellas características que enumeráramos para definir el teatro de Lorca posterior a 1932: orientación realista, sin desechar lo poético; humanización de los personajes; planteo de una problemática actual y audaz. A estas notas hay que agregar la presencia de algunos elementos simbólicos que perduran del período anterior.

El sustrato realista se destaca desde la advertencia que precede al Primer Acto: "El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico". Siempre le preocupó subrayar que el argumento era realismo puro, presentación directa de hechos inspirados en acontecimientos reales porque ésta era su manera de lograr la verosimilitud que facilitaba la aceptación de la audacia de lo tratado.

---

8 Federico GARCIA LORCA. *Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático*. Esta declaración fue hecha en 1934, a Juan Chabás en una entrevista. En O. C. p. 1759.

## El conflicto trágico

Inspirado, entonces, en la realidad inmediata, Lorca elabora una tragedia contemporánea en la que se equilibran lo real y lo poético en acertada síntesis. La rebelión contra los dioses se transforma en rebelión contra los convencionalismos sociales que perduraban en algunas regiones de España y que Lorca denuncia aquí.

El contraste inconciliable —sin el cual no hay tragedia<sup>9</sup>— se establece entre la naturaleza, el libre desarrollo del impulso vital y los usos y normas de la sociedad. Bernarda encarna ese orden que limita el instinto y Adela es el único personaje en quien el choque de voluntades adquiere perfiles trágicos. Sus hermanas se entregan sin resistencia, sometidas al destino que Bernarda ha dispuesto para ellas. Les falta el valor de arriesgarlo todo, la pérdida de la medida. Adela, en cambio, busca modificar esa situación que le impide seguir la inclinación de la sangre, lucha contra la fatalidad y, cuando cree haberla superado, sufre las consecuencias de su *hubrys* y su búsqueda termina ante la muerte.

En Adela se plantea lo que Lesky denomina *conflicto trágico absoluto*, aquél que se presenta de modo tal que no hay salida posible y, en consecuencia, en su extremo se encuentra la destrucción. Antes del desenlace Adela vive una *situación trágica*, aquí la contradicción entre las fuerzas opuestas no es irremediable, existe una esperanza de conciliación o se vislumbra una salida. Pepe el Romano es la esperanza, pero desaparecida esta posibilidad con la supuesta muerte del amante, el suicidio es la única vía de superación del conflicto.

Se cumplen en el nudo de la obra lorquiana los tres requisitos de la tragedia: 1) lo trágico debe significar la caída desde un mundo ilusorio de seguridad y felicidad a las profundidades de una miseria ineludible: Adela vive en la noche del desenlace la expectativa de la felicidad en la seguridad de su unión con Pepe, hasta que lo cree muerto; 2) el caso trágico presentado debe afectar al espectador de alguna manera: el espectador no acepta la muerte injusta, y sin motivo real ya que Pepe vive, se conmueve e identifica con la rebelión del personaje; 3) el sujeto del hecho trágico debe sufrirlo a sabiendas: la actitud de Adela es abierta, sin reservas y muere por propia determinación.

El problema está geográficamente ubicado en los pueblos de España y este hecho ha llevado a algunos críticos —Juan Guerrero

---

9 En esta concepción de lo trágico y en la de las páginas siguientes, nos apoyamos en Albin LESKY. *La tragedia griega*. Barcelona, Labor, s. f. 261 p.

Zamora entre ellos— a considerar que la temática pierde vigencia fuera del radio de acción de las costumbres y usos tradicionales españoles. Creemos que Lorca ha superado lo meramente regional si consideramos, siguiendo a Jean—Paul Borel<sup>10</sup>, que sus criaturas están angustiadas por una carencia: Yerma, la falta del hijo deseado; Don Perlimpín, La Novia, Doña Rosita y también Adela, la ausencia del amor o la imposibilidad de realizarlo plenamente. Son todos ellos amantes frustrados que, sin embargo, no han cedido en su desesperada lucha por conseguir ese amor imposible y se convierten así en el símbolo de la permanente lucha que constituye lo humano. Declararse vencidos es renunciar a ser hombres, a ser fieles al verdadero ser del hombre. Adela y Don Perlimpín son los únicos que llegan hasta las últimas consecuencias y solamente se rinden cuando renuncian a la vida. Las hermanas de Adela, en cambio, han dejado de vivir su propia vida y están viviendo lo que Borel llama soluciones aparentes, y que el hombre verdadero rechaza con la esperanza de encontrar una solución real.

La necesidad de Adela, como la de Yerma, es absoluta e intensa y se convierte en el sentido mismo de la existencia. Adela prefiere la muerte a la resignación y Yerma muere también en cierto sentido cuando, al matar al marido, destruye su única posibilidad honesta de ser madre.

Así este “drama de mujeres en los pueblos de España” adquiere un significado nuevo y más profundo, ya no es únicamente la tragedia del sexo sofocado y contenido, es la pugna del destino vital por imponerse a las formas cerradas que le impone la sociedad.

### Los conflictos secundarios

Están presentes en esta pieza varias constantes de la obra de García Lorca: el amor y el sexo, la problemática de la honra y los dualismos vida—muerte y apariencia— realidad, que analizaremos en relación con el conflicto trágico, ya sea que lo sustenten o actúen como conflictos secundarios y, a la vez, como resortes desencadenantes de la tragedia.

El impulso vital, el ansia de vivir en plenitud está en la base del conflicto y se encarna en el amor—pasión de Adela y Pepe, en el que la atracción sexual juega un papel preponderante. El tema del sexo se introduce desde las primeras escenas y permanece presente, velada o abiertamente, durante la totalidad del desarrollo de

---

10 Jean—Paul BOREL. *Théâtre de l'impossible; essai sur une des dimensions fondamentales du théâtre espagnol au xxè. siècle.* Neuchatel, A la Baconnière, 1963.

la acción.

En toda su obra Lorca entendió lo sexual como grito natural instintivo, como fuerza irrefrenable. Así lo presentó en *Bodas de Sangre*, y así lo siente también Adela:

“Adela (suplicante): ¡El me quiere para su casa!

Martirio: ¡He visto cómo te abrazaba!

Adela: Yo no quería. He sido como arrastrada por una maroma.”<sup>11</sup>

El instinto sexual así concebido e identificado con el sentimiento amoroso, obra como fatalidad y es imposible de modificar.

El sexo aparece también como lo prohibido, aquello que es preferible ignorar para ser decentes. Este es el pensamiento de Bernarda, quien lucha contra las inclinaciones naturales de sus hijas. Esta preocupación ha formado en las jóvenes una idea errónea de ese mundo prohibido y misterioso, que se manifiesta en la afirmación de Martirio:

“Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo. Los veía en el corral uncir los bueyes y levantar los costales de trigo entre voces y zapatazos y siempre tuve miedo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada por ellos. Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí.”<sup>12</sup>

Bernarda, en su afán por frenar a la naturaleza, adapta la realidad a su conveniencia y cuando no lo consigue, ignora abiertamente aquello que no concuerda con sus esquemas. Ha creado, dentro de un orden social poco flexible, un orden propio más rígido aún y que pretende no contaminar con la realidad más cercana. Por eso se enorgullece de que sus hijas no hayan tenido jamás novio y las confina al más riguroso encierro, y condena a su madre, anciana y loca, al aislamiento para no tener que aceptar los chispazos de lucidez de la enferma que hacen insistente referencia al problema insoslayable de la casa:

“María Josefa: No, no me callo. No quiero ver a esas mujeres solteras rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo me quiero ir a mi pue-

---

11 Federico GARCIA LORCA. *La casa de Bernarda Alba*. En O. C. p. 1504. En adelante citaremos *B.A.*

12 Federico GARCIA LORCA. *B.A.*, O. C. p. 1460.

blo. Bernarda, yo quiero un varón para casarme y para tener alegría.”<sup>13</sup>

Lorca relacionó simbólicamente el instinto erótico del hombre con la naturaleza para subrayar su intensidad. Con este propósito utiliza como marco de la pasión de Adela y Pepe el calor sofocante del verano y compara el vigor de los sentimientos de Adela con la fuerza de una *mulilla sin desbravar* y luego, en la noche de la tragedia, sugiere la inquietud de la joven en la agitación del caballo gañón.

El desenlace, en el que el autor recurre al motivo tradicional de la falsa muerte de uno de los amantes, se alza como protesta ante una visión equivocada de la sexualidad que perduraba en algunas regiones de España y como un interrogante del derecho de los padres sobre el destino de sus hijos. Es, en síntesis, una denuncia contra todo aquello que coarta la libertad esencial del hombre.

La única fuerza capaz de dominar este instinto es la muerte y así, el tema erótico se enlaza, frecuentemente, en la obra de Lorca, con el tema de la muerte.

Toda su poesía está impregnada por la tensión vida—muerte, que se hace dramática porque sus protagonistas son presentados en momentos de plenitud, gozando ávidamente de una verdadera fiesta vital que es interrumpida por una muerte violenta y sorpresiva. En ningún momento advertimos una preocupación de tipo metafísico que dé a la muerte un sentido más esperanzado, al contrario, está siempre vista como destrucción total sin plantear la incógnita del después.

*La casa de Bernarda Alba* está enmarcada por la muerte: comienza con el entierro de Antonio María Benavidez, esposo de Bernarda, y finaliza con la muerte de Adela. Dos muertes distintas: la primera no es violenta y es el pretexto para que Bernarda intensifique su autoridad y vigilancia. La muerte de Adela, en cambio, está llena de significado y la convierte en un personaje trágico. Lorca desarrolló en este personaje una psicología coherente, a su ansia de vivir correspondía una decisión impetuosa y definitiva que no acepta sustitutos. Su actitud es distinta a la de la Novia de *Bodas de Sangre*, que asiste con cierta pasividad a la muerte del Novio y de Leonardo, y se acerca más a la gitana del *Romance sonámbulo*.

Adela elige la muerte real a la muerte que significa vivir en la casa de su madre:

“Adela: Esto no es más que el comienzo. He tenido

---

13 *Ibid.* p. 1470.

fuerza para adelantarme. El brío y el mérito que tú no tienes. He visto la muerte bajo estos techos y he salido a buscar lo que era mío, lo que me pertenecía." 14

La problemática de la honra es común a las tres tragedias rurales —*Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*— y en todas cumple una función fundamental para el desenlace. Sus lineamientos se ajustan a los códigos tradicionales del honor hispánico y se vinculan con el tema del sexo. Aparece con singular relevancia la apariencia de honradez y decencia, importa menos la realidad que lo que puedan pensar las gentes. En *Bernarda* es permanente el desasosiego que le provoca el pensar que sus vecinos puedan penetrar los secretos de su casa por temor de que se mancille su buen nombre. La rigidez de los principios morales de *Bernarda* se basa menos en una convicción profunda de estar en la verdad, que en el temor de perder la honra que depende de la opinión ajena. La incapacidad de *Bernarda* para comprender y aceptar la realidad y enfrentarse con la opinión ajena es otro de los factores que desencadenan la tragedia. La importancia que Lorca otorga al tema no necesita más explicación que recordar el parlamento final de la obra:

“Bernarda: Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. Silencio. (A otra hija) A callar he dicho. (A otra hija) Las lágrimas cuando estés sola. Nos hundiremos todas en un mar de luto. Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio!” 15

Cada uno de los temas analizados, impulso vital, muerte, sexo y honra, se desarrollan entretejidos con la vehemencia con que se pintan los sentimientos de amor, odio, envidia e hipocresía que son los móviles de la conducta de los personajes y también de la tragedia.

### La estructura dramática

Los tres actos en que está organizada la acción responden a los momentos tradicionales de presentación, intensificación y desenlace. La tragedia está incubada en un tiempo anterior al dramatizado y de ahí proviene la fuerza de su fatalidad. Prácticamente to-

---

14 Federico GARCIA LORCA. *Ibid.* p. 1526.

15 Federico GARCIA LORCA. *Ibid.* p. 1532.

da la pieza es consecuencia de la actitud de Bernarda ante la realidad.

Uno de los aciertos de la estructura dramática son los finales vibrantes y tensos del primer y segundo actos en contraste con la serenidad de las escenas que abren los actos siguientes.

Esta estructuración en contraste se repite en el interior de cada acto, de modo que la clave de la eficacia dramática se apoya en la habilísima alternancia de los momentos de tensión con escenas de distensión en las que, sin embargo, se sugiere la inminencia de la crisis.

Los tres momentos en que se organiza la trama, configuran una estructura cerrada, que delimita con más fuerza el encierro y aislamiento del orden doméstico de Bernarda. El mundo exterior irrumpe en contadas oportunidades en el espacio familiar acotado por los blanquísimos muros: las visitas que concurren al sepelio en el Acto I, el canto de los segadores en el Acto II con su sugerente

“Abrir puertas y ventanas  
las que vivís en el pueblo,  
el segador pide rosas  
para adornar su sombrero.”<sup>16</sup>

el Vendedor de puntillas, al que no se ve al igual que al tan mentado Pepe el Romano, y al final, en el Acto III, la visita de Prudencia. No hay esperanzas de cambio en el futuro, el ¡Silencio! que cierra la obra no deja lugar a dudas y nos recuerda que Bernarda hace su primera aparición con una exhortación idéntica, lo que da a la estructura una cierta simetría que se acentúa por el hecho de que la obra se inicie y finalice con la presencia de la muerte en casa de Bernarda.

### Conclusión

A través de nuestro análisis creemos haber demostrado que *La casa de Bernarda Alba* se ajusta a los cánones de la tragedia y que la complejidad de su temática la saca de un marco exclusivamente nacional para situarla —sin negar su profunda inserción en la tradición hispánica— en el plano de los problemas de valor humano general. La denuncia de la hipocresía y el culto a la apariencia, la defensa de la liberación de la mujer, la crítica de una visión errónea de la sexualidad son también un alegato por la libertad del hombre y un desafío a su capacidad para vencer las limitaciones que su circuns-

---

16 Federico GARCIA LORCA. *Ibid.* p. 1487.

tancia le impone.

Lorca siguió el camino de la tragedia y en esto fue plenamente un dramaturgo de su época que coincidió con la problemática del teatro europeo y norteamericano que buscaba una renovación en la vuelta a las raíces de lo trágico o en la recreación de la temática y motivos de la tragedia griega. Recordemos a modo de ejemplo que O'Neill proponía ya la tragedia interior del hombre en lucha consigo mismo, que Giraudoux recreaba motivos clásicos en su *Electra* de 1937 y que Jean Anouilh estrenaba sus primeras piezas que lo llevarían a *La salvaje* en 1938 y a *Antígona* en 1944. Respiró Lorca, sin duda, el clima teatral de su momento y creó una modalidad que le permitió ser, a la vez, esencialmente español y universal. Una respuesta para quienes creen por sobre todo *que los problemas que aborda son humanos, pero son abordados en un contexto pintoresco, y lo que atrae es saber cómo se resuelven en ese contexto*<sup>17</sup>, es enfrentarlos con el éxito que logran sus obras dramáticas presentadas sin escenografías realistas, *pintorescas o exóticas*, sino abstractas, neutras, sin connotaciones.

En un momento en que en España existían textos dramáticos de calidad —Valle o Azorín— pero que no llegaban a la representación por causas empresariales o indiferencias del público, Federico García Lorca supo crear las condiciones necesarias para la experiencia innovadora, mediante la fusión genial del autor dramático y el hombre de teatro<sup>18</sup>. Estas fueron sus palabras cuando, en 1934, Juan Chabás lo interrogó sobre el futuro del teatro español: *De autores y actores depende. Caminos nuevos hay para salvar al teatro. Todo está en atreverse a caminar por ellos. . . Es nuestra hora. Hay que ser jóvenes y vencer.*<sup>19</sup>

---

17 Declaraciones de Aubrun, recogidas por Francisco RUIZ RAMON en su *Historia del Teatro Español*. vol. 2. Madrid, Alianza, 1971, p. 188.

18 Cf. Emilia de Zuleta. Reseña de F. RUIZ RAMON. *op. cit.* en *Cuadernos de Filosofía*, N° 6. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1972.

19 Federico GARCIA LORCA. O. C. p. 1760.