



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

UNIVERSIDAD DE ORÁN

**FACULTAD DE LETRAS, LENGUAS Y ARTES
DEPARTAMENTO DE LENGUAS LATINAS**

SECCIÓN DE ESPAÑOL

OPCIÓN : LITERATURA

TESIS DE DOCTORADO

LA SEMIOLOGÍA TEATRAL EN *YERMA* DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Presentado por :

ZERMANI Malika

Tribunal :

TOUHAMI Ouissem	Professeur	Université d'Oran	Président
ZERROUKI Saliha	Professeur	Université d'Alger 2	Encadreur
RUBIO JIMÉNEZ Jesús	Catedrático	Université de Saragosse Espagne	Co-encadreur
KHELADI Zoubida	Professeur	Université d'Oran	Examinatrice
MOUSSAOUI Meriem	Professeur	Université d'Oran	Examinatrice
BENSENOUCI Ghania	Docteur	Université d'Alger 2	Examinatrice

Año académico 2013-2014

Agradecimientos

En primer lugar quisiera presentar mi agradecimiento al catedrático Jesús Rubio Jiménez, por la oportunidad que me ha brindado para desarrollar y finalizar este trabajo. Le agradezco mucho por su inestimable ayuda y constante apoyo. Sobre todo, por aceptar codirigir esta tesis y confiar en mi. Muchas gracias señor Rubio por su paciencia y disponibilidad.

Expreso mi gratitud también a la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Zaragoza. Debo agradecer de manera especial y sincera a los funcionarios de dicha universidad que me permitieron consultar los fondos bibliográficos de su biblioteca, y por haberme facilitado los medios durante mi curso de investigación.

Quiero expresar un especial agradecimiento a la profesora Zerrouki Saliha por sus pertinentes consejos, interés y esfuerzo continuos. Así como, le agradezco mucho, por sus acertadas orientaciones. Muchas gracias profesora, por haberme acompañado en esta larga y difícil trayectoria.

Al final, quiero expresar mi agradecimiento a los miembros del jurado, a todos los profesores de la Universidad de Orán : al profesor Touhami Ouissem, a las profesoras, Moussaoui Meriem, Kheladi Zoubida, y a la doctora Benesenouci Ghania, de la Universidad de Argel. Muchas gracias a todos.

Dedicatoria

Dedico esta tesis a mi querido marido

A mi gran y única amiga

A mi madre

A toda mi familia

A la difunta y excepcional profesora FATMA BENHAMAMOUCHE

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I: FEDERICO GARCÍA LORCA: DE LA GÉNESIS AL ESTRENO DE YERMA.....	18
1. Semblanzas.....	20
1.1. Génesis, temas y antecedentes literarios de <i>Yerma</i>	20
1.2. Federico García Lorca: universalidad, españolidad e individualidad.....	32
2. Acontecimientos previos al estreno de <i>Yerma</i>	36
2.1. <i>Yerma</i> : obra de lucha ideológica.....	41
2.2. La politización de <i>Yerma</i>	44
2.3. El problema contextual de la mujer y la cuestión femenina a la luz del estreno de <i>Yerma</i>	56
2.4. La valoración estética del espectáculo.....	64
CAPÍTULO II: YERMA Y LA TRADICIÓN.....	79
1. El <i>teatro poético</i>	81
1.1. Acercamiento al <i>teatro poético</i>	81
1.2. Tendencias del <i>teatro poético</i> en España: 1915-1930.....	89
2. Lorca y su tradición poética.....	97
2.1. Acercamiento al drama poético en el teatro de Federico García Lorca.....	102
2.2. Combinación de prosa-verso en el teatro lorquiano.....	106
2.3. <i>Yerma</i> titulada “Poema trágico”.....	111
2.4. Estructura dramática y lenguaje poético en <i>Yerma</i>	115
3. Las tragedias de García Lorca y los griegos.....	119
3.1. <i>Yerma</i> , una vuelta a la raíz trágica griega.....	120
3.2. Paralelo Lorca /Esquilo.....	121
3.3. Paralelo Lorca / Eurípides.....	126

4.	Indagación en el mundo mítico-simbólico lorquiano.....	128
4.1.	La poética de Federico García Lorca homóloga de la religiosidad arcaica	130
4.1.1.	El tema de la fecundidad y sus conexos.....	130
4.1.2.	El tema de la sangre.....	133
4.1.3.	El tema de la muerte.....	137

CAPÍTULO III: ANÁLISIS SEMIOLÓGICO-TEATRAL DE YERMA.....140

1.	Análisis sintáctico-estructural de <i>Yerma</i>	143
1.1.	El modelo actancial.....	143
1.1.1.	Los actantes: las tres parejas.....	144
1.1.2.	Esquema del modelo actancial de Greimas y su aplicación en <i>Yerma</i>	149
1.2.	Movimiento dramático.....	150
1.2.1.	Aplicación del esquema representativo del movimiento dramático en <i>Yerma</i>	155
1.2.2.	Esquema del movimiento dramático de <i>Yerma</i>	158
1.3.	Jerarquía piramidal.....	159
1.3.1.	Supremacía de Yerma sobre los demás elementos.....	160
1.3.2.	Casos de supremacía de otros elementos sobre Yerma.....	164
2.	Análisis semiológico del texto teatral <i>Yerma</i>	167
2.1.	Los personajes.....	167
2.2.	El discurso en <i>Yerma</i>	174
2.2.1.	El proceso de comunicación.....	177
2.2.1.1.	Cotejo de los discursos de Yerma y Juan.....	178

2.2.2. Hacia una lectura simbolista de <i>Yerma</i> : Imágenes y símbolos.....	189
2.2.2.1. Alternancia de prosa y verso en <i>Yerma</i>	190
2.2.2.2. Prosa.....	190
2.2.2.3. Verso.....	215
2.3. El espacio en <i>Yerma</i>	229
2.3.1. Espacio dramático / escénico.. ..	231
2.4. El tiempo en <i>Yerma</i>	238
2.4.1. Tiempo escénico.....	243
2.4.2. Tiempo dramático.....	245
CONCLUSIONES.....	257
ANEXO (Esquemas y cuadros).....	270
BIBLIOGRAFÍA.....	272

INTRODUCCIÓN

Introducción

A lo largo y ancho de su carrera como poeta y dramaturgo García Lorca forjó un denso y profundo universo literario. A pesar de su corta vida el poeta logró dejar tras sí una abundantísima producción artística. Sus numerosas obras traspasaron las fronteras de España y alcanzaron mayores repercusiones a escala mundial. Esta dimensión internacional le destacó como uno de los autores más universales del siglo XX. Podemos constatarlo con el considerable número de estudios e investigaciones efectuados sobre su obra. A través del tiempo, muchos investigadores se han interesado en estudiar sus obras poéticas y dramáticas, desde enfoques y puntos de vista muy distintos, razón por la cual disponemos de una documentación excesivamente variada.

Al penetrar su mundo poético y dramático nos percatamos de que no es nada fácil andar con pie firme en su terreno artístico y esto por distintas razones. Por un lado, tememos no ofrecerle el debido mérito siendo un escritor tan famoso y valorado por la crítica dentro y fuera de las fronteras españolas y por otro, porque nos topamos con un incalculable número de estudios que tratan sobre su obra. De hecho, estamos avanzando por caminos explorados hace ya bastante tiempo. Por tanto, una cuestión preliminar se impone: ¿Qué sentido tiene añadir otro trabajo más a esta ingente bibliografía? En otros términos, ¿nos interesa saber si su obra aún es capaz de albergar un nuevo estudio? En efecto, nuestra respuesta es positiva porque lo que pretendemos ofrecer en el presente trabajo es un análisis semiológico de su drama *Yerma*. Nuestra preferencia se inclina por *Yerma* y esto por distintas razones.

Hemos elegido *Yerma*, porque es una de las obras más características de García Lorca y una de las piezas más desconcertantes de la dramaturgia moderna. La clave principal de esta elección se encuentra en el mensaje renovador que conlleva. *Yerma* es la tragedia en la que Federico García Lorca planteó con mayor profundidad un tema central en su obra: el de la esterilidad y la fecundidad. Es un tema que consideramos un problema personal íntimo. Sin embargo, el alcance de la obra rebasa esta significación, en dos direcciones: la universal mítica, fundamentada en la convicción de que la fecundidad es una forma de salvación, y la particularmente española. *Yerma* formaba parte, en efecto, de una trilogía de la tierra española y en ella se expone un proceso crítico a la moral sexual del país. En definitiva, *Yerma* es la denuncia de la represión sexual.

Compartía Lorca la inseguridad del hombre contemporáneo, se interrogaba sobre el ser del hombre que era, se interrogaba en dramas y poemas, siempre desde una situación histórico-social concreta: la de España:

El teatro -decía- es una escuela de llanto y de risa 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 hombre¹.

De ahí, García Lorca concibe el concepto de teatro como espejo del público. Para él, el público va al teatro a ver su vida y sus problemas o sea el arte escénico es una imitación de vida y debe ser capaz de plasmar los problemas más hondos del hombre. Así lo concebía y así se refleja en sus creaciones dramáticas en verso, alejadas desde un principio del teatro comercial al uso que dominaba la escena española. El público español atraviesa por una etapa de profundo abatimiento y cansancio, reclamando así un tipo teatral diferente capaz de responder a sus inquietudes y expectativas. De ahí, se entusiasmó por las iniciativas para la renovación y el resurgimiento de la escena teatral española propuestos por García Lorca.

Muerte, frustración amorosa, la nostalgia de la infancia perdida, la fuerza todopoderosa del sexo, el sueño, la fecundidad, son los grandes temas que atraviesan la obra lorquiana. La temática es variada aunque sobresale un elemento común: la frustración. Además de los temas ya mencionados, Lorca escribe sobre la revolución social, y la búsqueda de los orígenes. Todos estos temas suelen estar marcados por la frustración. Por ejemplo, la muerte en su obra es una muerte violenta y desgarradora y el amor oculto, arriesgado, frustrado.

Para tratar estos temas, el poeta se vale de diferentes recursos estilísticos, pero hay que destacar principalmente el uso de símbolos y las metáforas. La metáfora lorquiana es una metáfora elaborada, hermética y arriesgada. Este elemento entrelaza la poesía de Lorca con la de Góngora que tanto inspiró al artista granadino. Ambos demostraron gran habilidad a la hora de crear imágenes. Puede que sea este aspecto el que provoque la admiración del público internacional. Otro aspecto muy significativo de la poesía lorquiana es la musicalidad que consigue a través del juego de palabras y versos. Los poemas de García Lorca están influenciados por los cantos tradicionales y están destinados para ser cantados y recitados. Por ello, realizar un estudio acerca de una de las obras lorquianas supone de algún modo poder analizar también la de autores

¹ Gullón, R., "Perspectiva y punto de vista en el teatro de García Lorca", *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, Ricardo Doménech (ed.), Madrid, Edit. Cátedra, 1985, p. 20.

precedentes. Al margen de la influencia de la poesía de Góngora se puede apreciar incluso la de Adolfo Bécquer o el nicaragüense Rubén Darío.

El subtítulo de “poema trágico” manifiesta la intención estética que tras las huellas de Lope de Vega, lleva a Lorca a construir un mundo recargado de símbolos y lirismo. *Yerma* es una tragedia de sabor clásico, en la que el poeta mezcla la prosa y el verso, utiliza coros como en la tragedia griega para comentar la acción, maneja elementos simbólicos y alegóricos que le dan cierta trascendencia mítica y emplea diversos recursos para alcanzar una gran intensidad dramática.

A nuestro juicio, *Yerma* es quizá la más significativa y reveladora creación lorquiana por su profunda penetración en la psicología y en la fisiología femeninas. Gracias a sus impresionantes capacidades intuitivas el poeta granadino logró transmitirnos los sentimientos y sensaciones de la maternidad. La incesante búsqueda del misterio de la fertilidad por parte de Yerma y su obsesión por la maternidad, los diálogos intercambiados entre Yerma y María y los comentarios maliciosos de las lavanderas todo esto nos ha permitido perfilar este mundo intensamente femenino.

El tema de la maternidad frustrada en *Yerma* se manifiesta a través de las imágenes poéticas y que no son exclusivas a esta obra sino son arquetípicas en el teatro lorquiano y que dejan alucinado al antropólogo Álvarez de Miranda en *La metáfora y el mito*¹ ha puesto de relieve el valor mítico que en el universo lorquiano adquieren la sangre, la luna o el cuchillo. La obra lorquiana encubre una visión mítica de la vida de los hombres, marcada por un destino trágico de resonancias clásicas contra el que se estrellan unos seres que arrastran una frustración procedente de lo más hondo de los siglos y que solo esperan una muerte ineluctable. Este mundo mítico alcanza gran fuerza expresiva con el uso de diversos símbolos (la luna, la sangre, el agua, el caballo, las flores, y los metales), cuyo poder de insinuación y halo de misterio dan a la poesía lorquiana esa dimensión trascendente que procede de la impresión de que existe una realidad que nunca se consigue comprender del todo. Y ante el fracaso del intento conciliador, irrumpe el violento lamento femenino de Yerma en acto final: “Cuando salía por mis claveles me tropecé con el muro. ¡Ay! ¡Ay! Es en ese muro donde tengo que estrellar mi cabeza” (acto III, cuadro primero, p. 104). Yerma ha comprendido su suerte y su destino “está escrito” dice y el telón cae sobre el silencio de quien momentos antes ha gritado su derecho a tener libre siquiera la voz. Todo está claro tras los muros

¹ Álvarez de Miranda, Á., *La metáfora y el mito*, Madrid, Edit. Cuadernos Taurus, 1963.

del alma. Yerma se sabe “entrando en lo más oscuro del pozo” (acto III, cuadro primero, p. 105). A saltos, Yerma, se va descubriendo a sí misma, sabe de su sed y se da cuenta de que no tiene libertad. Y así, confirma de lo inmodificable de su destino.

Las imágenes de luz, agua, fuego, tierra y flores están vinculadas en *Yerma* a los dos arquetipos humanos, donde la unión matrimonial obedece al transcurso natural de la vida, o sea el marido y la mujer se unen a fin de crear una nueva vida y fundar una familia. Y por consiguiente, son arquetipos complementarios en su acción procreadora. De ahí, la significación del fracaso de Yerma para crear nueva vida sólo puede entenderse en un contexto mítico. En otras palabras, el problema no consiste en saber cuál de los personajes es estéril, es una interpretación que consideramos irrelevante porque los principios de la tragedia se proyectan en un nivel mítico y no fisiológico.

En términos generales hemos seguido un orden cronológico en la distribución de los capítulos. Para llevar a cabo este trabajo de investigación nos ha parecido oportuno repartirlo en tres grandes capítulos. El primer capítulo lleva el título de **Federico García Lorca: de la génesis al estreno de *Yerma*.**

Nuestro estudio tiene su punto de arranque en la génesis, temas y antecedentes literarios de *Yerma*. Aludimos a la génesis de *Yerma* y a las difíciles y complejas circunstancias del estreno. Según sus declaraciones, García Lorca tuvo la idea de escribir la obra en 1931. No obstante, la redacción de este *Poema trágico*, comenzó en torno a junio de 1933. Un poco después de los estrenos de sus obras *Bodas de sangre* y *Amor de don Perlimplín* en Madrid. Interrumpido el fin de la obra por las inacabables y agotadoras actividades de La Barraca. En octubre de 1933, cuando marchó García Lorca a Buenos Aires, tenía ya escritos los dos primeros actos. Al regresar de América a fines de marzo de 1934, en la primavera de ese año *Yerma* fue finalizada en la Residencia de Estudiantes. Poco después, y antes de emprender una nueva gira con La Barraca, Lorca leyó *Yerma* a Margarita Xirgu en el Parador de Gredos. La obra se estrenó la noche del sábado, 29 de diciembre de 1934 en el teatro Español de Madrid. Se mantuvo en cartel hasta el 20 de abril de 1935. Desde el día de su estreno *Yerma* suscitó grandes polémicas y provocó interminables comentarios en la prensa y entre el público.

Por otra parte, interesa saber que el tema que trata la obra lorquiana no era nuevo. Según apunta García-Posada *Yerma* tiene antecedentes literarios españoles que

los podemos encontrar en la protagonista de *Teresa*, de Leopoldo Alas, Clarín; en la de *Raquel encadenada*, de Unamuno; en Jacinta, de *Fortunata y Jacinta*, de Galdós; en el

drama religioso de Lope de Vega, *La madre de la mejor*. Sin olvidar algunas figuras bíblicas como Sara o Rebeca¹.

La Biblia es asimismo horizonte constante de la obra lorquiana. Mitos bíblicos, clásicos, de las religiones naturalísticas, los viejos dioses de la fecundidad se celan tras el velo en apariencia cristiano de *Yerma*, todo esto da fe de la simbología bíblica en el drama.

Más adelante tratamos de varios estrenos de *Yerma* llevados a cabo por directores de escena que se han enfrentado al texto dramático lorquiano. Así damos a conocer cómo fue la recepción de la obra por el público y por la crítica dentro y fuera de España. Para ello, perfilamos los acontecimientos previos al estreno. Explicamos por qué *Yerma* es obra de lucha ideológica y cuáles eran los motivos de su politización. Nuestra intención es discurrir tanto sobre las circunstancias que rodearon el estreno de *Yerma* intentando sacar a luz porque el teatro de Lorca era poco comprendido en España.

En este capítulo inicial analizamos detenidamente cómo ha sido valorado García Lorca y su obra dentro de un contexto histórico-teatral muy delicado. Imprescindible también para conocer la difusión y el alcance que tuvo *Yerma* resulta el examen y el cotejo de las reseñas publicadas en los periódicos nacionales más importantes del momento (*ABC*, *La Nación*, *La Época*, *El Debate*, *Heraldo de Madrid*, *El Liberal*, *La Libertad*, *El Sol* y *La Voz*). Los diarios y las revistas se han ofrecido como medio insuperable para intentar establecer cuáles fueron los códigos teatrales, históricos, sociales y políticos que sirvieron de referencia en la valoración crítica de esta pieza. De ahí, se nos revela una pregunta clave: ¿Cuál era el contenido del horizonte de expectativas y prejuicios vigentes que el público y la crítica se habían forjado acerca de la novedosa y polémica creación dramática lorquiana? Con el fin de desvelar lo que realmente pasó, y explicar porque la acogida de esta pieza suscitó múltiples y variadas interpretaciones; por un lado, contentó a sus admiradores y por otro, desilusionó a sus detractores. *Yerma*, que alcanzó las 150 representaciones tuvo, sin embargo, una aceptación menos unánime ideológicamente y un desmesurado rechazo de la crítica conservadora. Para las derechas *Yerma* constituye un ataque frontal a la España tradicional. Resulta necesaria la elaboración de un estudio empírico de los datos basado

¹ García Posada, M., Á., *Federico García Lorca, Yerma*, Madrid, Edit. Espasa-Calpe, 1989, p. 14.

fundamentalmente en el cotejo de fuentes periodísticas cuya interpretación nos lleva a atisbar las razones extraliterarias que interfirieron en la valoración de la obra lorquiana.

Este material cobra una especial relevancia dentro del corpus analizado porque nos permite despejar muchas de las preguntas que tanto la crítica como nosotros nos hemos planteado en torno a este autor y su obra. Las cuestiones fundamentales que plantean los diferentes estrenos de *Yerma*, son las siguientes:

¿Cómo fue la recepción de *Yerma* en 1934 por el público español y por la crítica?, ¿Cómo puede ser que un drama de puro carácter rural como *Yerma*, se convierta en una polémica y vaya a ser un campo de batalla donde se enfrentan las dos Españas: de Azaña (gente de izquierda) y de Gil Robles (gente de derecha)? En otras palabras ¿Es posible considerar *Yerma* como una obra de teatro político? ¿Qué ha pasado para que en nada más de un año la obra lorquiana recibiera tal rechazo, después de haber obtenido el éxito con *Bodas de sangre* se produce un retroceso en las valoraciones de nuestro autor? ¿Es verdad que el rechazo de dicha obra se limite en lo estético, o bien va más allá de lo poético? ¿Será un rechazo ideológico que se esconde detrás de este rechazo formal?

Una serie de preguntas que sólo pueden ser respondidas desde un análisis histórico de su recepción. De acuerdo con Terry Eagleton, nuestro objetivo principal es analizar “cómo los sistemas significantes de un texto “literario” producen ciertos efectos ideológicos y qué repercusión tienen sobre la obra misma”.¹ En otros términos: ¿Cuáles son las causas determinantes del flujo y reflujo en la valoración de *Yerma*? ¿Son razones puramente extraliterarias las que justifican el éxito o el fracaso del poeta y su obra? No obstante, creemos que las causas determinantes en la evaluación de la obra lorquiana se deben a razones no sólo estéticas sino ideológicas, históricas, socio- políticas, éticas, e incluso religiosas.

Y a la luz del estreno de *Yerma* tratamos también el problema contextual de la mujer y la cuestión femenina. Así en el mismo apartado, hacemos una valoración estética del espectáculo. Desde el principio de su producción teatral, García Lorca pretendió crear un “teatro total”, un teatro en el cual, música, plástica, escenografía,

¹ Eagleton, T., *Una introducción a la teoría literaria*, México, Edit. F.C.E., 1988, p. 225.

coreografía, el canto, la danza y el lenguaje se entrelazan en perfecta armonía. O sea, la convivencia de los elementos musicales, plásticos y escenográficos, junto con la palabra, dan fe de un espectáculo total.

Asimismo querríamos puntualizar que a nuestro modo de entender estas realidades literarias no aparecen de forma espontánea, sino que siempre tienen antecedentes de los que parten o antecesores remotos con las que se relacionan. Nuestro poeta procede, en el teatro y en la lírica, del modernismo. Desde su temprana edad, le inspiraban los sonoros, los episódicos dramas de Villaespesa y de Marquina. El influjo de estos autores y del teatro modernista en Lorca marcó considerablemente su creación dramática. García Lorca tal vez descubrió en Eduardo Marquina el prototipo que le conduciría a la escritura de sus obras teatrales y, sobre todo aprendió en él que la obra, independientemente de su temática y propósitos, debía mantenerse accesible y comprensible al amplio público. El granadino supo aprovechar los recursos que le proporcionaron una tradición remota, ajena a lo comercial, y los transformó en materiales idóneos para combatir el horizonte impuesto por el teatro oficial y por las fuerzas dominantes. Es decir, con su teatro renovador Lorca se opuso al teatro comercial. De ahí, y por su vuelta al teatro clásico, su resurgimiento de un género arcaico y su búsqueda de nuevos caminos le colocó como heredero de los grandes genios renacentistas y barrocos e incluso lo convierte en continuador de la tradición. De hecho, pensamos que lo que realmente situó al poeta por encima de sus coetáneos fue la recuperación de una tradición lejana, más que la innovación formal. Esta característica lo convierte en un caso único en la literatura de este siglo.

Eduardo Marquina, poniendo bajo su protección a Lorca, le abrió nuevas puertas y en junio de 1919 le presentó a la segunda persona clave en su trayectoria teatral: el empresario Martínez Sierra. Este último ayudó a Lorca a resolver unos problemas que surgieron con la aparición de la modernísima obra teatral: *El maleficio de la mariposa*. Cuyo estreno conoció un fracaso total. En cambio, *Mariana Pineda*, su obra histórico-poética más cercana a Eduardo Marquina, y, por ende, más exitosa.

A fin de penetrar más allá de lo superficial, juzgamos útil indagar en esta tradición. De ahí, que el segundo postulado importante en este trabajo sea el referente a **Yerma y la tradición**, al que dedicamos el segundo capítulo.

Partimos de la convicción de que el teatro lorquiano procuró ser esencialmente poético. García Lorca se incorpora al conjunto de autores rebeldes e innovadores de entonces, aquellos que reaccionaron contra el teatro burgués. Durante las primeras décadas del siglo XX se rebelaron contra los paradigmas dominantes. Su intención era romper con el orden tradicional que el espectador creía inexorable y contundente. Además, ofrecer al público obras que permiten que el teatro avance era otra de sus convicciones estéticas.

García Lorca buscó un insuperable resurgir de la vida teatral. Su defensa de una concepción no rupturista sobre la vanguardia, un ir hacia adelante renovando lo ya existente, distinguió a Lorca antes de 1936 como el creador de un nuevo teatro poético. “Nuevo” significaría aquí contrario al llamado teatro lírico en verso, cultivado por los modernistas. Hay que partir de este supuesto si se quiere entender la forma y el sentido de la dramaturgia lorquiana. La naturaleza poética del teatro es evidente tanto para el poeta como para nosotros. No falta, en fin, la referencia a este teatro poético en sus declaraciones.

El teatro poético lorquiano se caracteriza por la irrupción masiva de lo lírico, por el uso constante del verso de la romanza recitada y la distribución de la materia dramática en “estampas”. Lorca desarrolló con mucho talento este teatro.

El poeta granadino escribió numerosas obras que podemos clasificar bajo la denominación de teatro poético. *Yerma* pertenece a este tipo de teatro. En el plano de la teoría poética lorquiana, se nos hace necesario en este capítulo responder a una cuestión básica: ¿Qué se entiende por teatro poético? Hablamos de la mayor confusión en el uso de la etiqueta “teatro poético” referida al arte escénico de nuestro siglo. Evocamos también las tendencias generales del “teatro poético” referentes a los años (1915-1930) e incluso nos referimos a dos conceptos importantes –la *reteatralización* y el *pastiche*-. En este estudio tratamos de ofrecer una visión panorámica del “teatro poético” en España. Con este trabajo se pretende perfilar unas líneas directrices sobre las que se puede proceder a un análisis de la tradición poética en la obra lorquiana.

Por ello, empezamos por una aproximación al “teatro poético”, porque pensamos que esto nos permitirá conocer mejor el origen de esta expresión. Asimismo, nos

acercamos a este tema, desde una definición del drama poético. Y por último, hablamos de sus distintas modalidades. En este apartado nos apoyamos primordialmente en el libro del catedrático Rubio Jiménez: *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*¹.

Siempre en el mismo apartado, especulamos la tradición poética lorquiana y evocamos una de las cuestiones que más nos ha llamado la atención en el teatro lorquiano, se trata de la combinación: prosa-verso. No podemos seguir adelante sin preguntarnos qué función desempeñan estas rupturas líricas del proceso dramático. Nos preguntamos entonces, ¿por qué García Lorca sentía la necesidad de expresarse tanto en prosa como en verso? Pensamos que el poeta pretende crear un efecto de alucinación a fin de captar la atención del espectador e implicarle a fondo hasta llegar a despertar su consciencia.

Más adelante, explicamos, ¿por qué y cómo Lorca subtituló su obra *Yerma*, poema trágico? Pues, aquí, resulta interesante responder a otra serie de cuestiones claves que *Yerma* plantea:

-¿Por qué un grupo de reseñadores negaron a *Yerma* la condición de obra teatral, y veían en ella, una interpretación poética o simplemente, *Yerma* es obra de poeta? Según ellos, *Yerma* no obedece a las normas del género dramático. De allí, necesitamos aportar respuestas para aclarar lo siguiente:

-¿Es verdad que García Lorca, es más poeta que dramaturgo? O sea ¿Existe realmente dominio del poeta sobre el dramaturgo?

-¿A qué había sido reducido el drama de *Yerma*?

-¿En qué consistía realmente esta depuración de género?

Como último punto en este apartado, tratamos la estructura dramática y el lenguaje poético en *Yerma*.

A continuación, avanzamos un paso más en esta investigación averiguando las posibles vinculaciones existentes entre la tragedia clásica griega y la tragedia de García Lorca, *Yerma*. En primer lugar, hablamos de la pervivencia de la cultura clásica griega en la obra lorquiana y eso a través de una vuelta a la raíz trágica griega.

Partiendo del interés de Lorca por los trágicos griegos, explícito por ejemplo en los paralelos que realizamos respectivamente con Esquilo y Eurípides, pues, aquí,

¹ Rubio Jiménez, J., *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Edit. Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1993.

nuestro objetivo, consiste en destacar las coincidencias y similitudes entre ambos universos. Así que comparamos las heroínas trágicas de Lorca con las de Eurípides, puesto que la mujer es el eje de la acción dramática en ambos autores.

En segundo lugar, y mediante una indagación en el mundo mítico-simbólico lorquiano, intentamos poner en relación la poética de García Lorca y la religiosidad arcaica de tipo naturalista. Para ello, nos basamos en la tesis de Álvarez de Miranda que mantiene que la obra lorquiana, “ha sido capaz de coincidir en todo lo esencial con temas, motivos y mitos de antiguas religiones. Coincidencia que se debe a que ambos fenómenos, el poético y el religioso, brotan de un mismo sistema de intuiciones sobre la sacralidad de la vida orgánica”¹. Afirma que “para la mentalidad primitiva y arcaica todos los trances de la vida están dotados de sacralidad” y que esos trances “son en último análisis tres: vivir, engendrar y morir”². Es lo que comprobamos al final de este capítulo. O sea, examinamos las conexiones entre ambos mundos; el poético y el religioso, y eso a través, del triple tema de la fecundidad, la vida y la muerte. Lo inició, Álvarez de Miranda (1959, 1963) han seguido otros: Ramos-Gil (1967), Gustavo Correa (1975), Ricardo Doménech (1985, 2008).

Superada la primera lectura informativa de la pieza, una pregunta surge de inmediato: ¿Cómo puede medirse el valor estético de una obra teatral? Para decirlo en términos más precisos: ¿Qué lectura o qué interpretación debemos realizar para llevar a cabo el objeto esencial en que se mueve el presente estudio? La respuesta se da a partir de una concepción semiológica del texto dramático. Anticipamos la respuesta, porque a nuestro parecer necesitamos de la semiótica como instrumento estructurador para la consistencia y el rigor de nuestro estudio. Una perspectiva a la vez amplia y operativa, en la medida en que enfocamos esta búsqueda de un modo riguroso, que justifique las conclusiones a las que lleguemos, y no de un modo intuitivo o impresionista. Acerca de considerar a la semiótica como metodología de investigación eficaz y rigurosa en el teatro, nos corresponde la tarea de ir proponiendo un **análisis semiológico-teatral de *Yerma***, como materia sustancial del tercer capítulo o sea de la parte práctica.

Empieza con el método semiótico, el placer estético al comprobar cómo se organizan las redes significativas que dan sentido a la obra, lo que nos lleva a una comprensión más completa y profunda de las formas y sentidos, enriquece la visión y

¹ Álvarez de Miranda, Á., *La metáfora y el mito*, op. cit., p. 12.

² *Ibíd.*, p. 13.

permite una interpretación objetiva y racional de mayor número de signos que configuran el drama.

Al elegir el método semiótico como modelo privilegiado de lectura, no ha sido inocente o arbitrario. Nuestra convicción ha sido basada sobre el hecho de que este método ofrece más posibilidades objetivas de estudio. Por lo tanto, leer semiológicamente un texto dramático no supone juzgarlo sino analizarlo. Es un método científico que nos aleja totalmente de cualquier planteamiento crítico tradicional que tiende a colocar los hechos artísticos en el éxito o en el fracaso. En este sentido los semiólogos anotan:

Pero no todo es semiología. La semiología es el estudio científico de las características y manifestaciones de la facultad semiótica del hombre (y de las restantes especies orgánicas). Científico; o sea, no literario ni ideológico. Científico en cuanto lograr dar razón adecuada de cada una de sus proposiciones, integrarlas en un sistema completo y no contradictorio y establecer explicaciones racionales de los fenómenos semióticos.¹

El objeto que hoy se propone la semiología literaria es la obra en sí, como producto de un autor y de una época, y la obra como signo que interviene en un proceso semiótico en el que concurren circunstancias muy complejas, que hay que tener en cuenta para la lectura con sentido. El proceso de creación del drama se apoya primordialmente en códigos sociales, éticos, religiosos, culturales y literarios. De hecho, las intenciones del autor están expuestas con claridad meridiana sobre el tema, la situación o las circunstancias, el desarrollo de los acontecimientos, el sentido profundo de la obra. En definitiva, es una invitación a la reflexión sobre la dinámica del signo teatral.

Al caminar, sufrimos la influencia de grandes teóricos del análisis semiótico cuyas obras críticas han sido considerablemente explotadas y cuyo pensamiento está a la base de la realización de nuestro trabajo, el repertorio es amplio de nombres. Las figuras señeras a las que aludimos son: el polaco de formación francesa Tadeusz Kowzan, ha sido autor de una excelente obra pionera en su género, sobre semiología teatral titulada:

¹ Magariños de Morentin, Juan, A., *El signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*, Argentina, Edit. Hachette, 1983, p. 13.

*Literatura y espectáculo*¹. A este nivel es justo reconocer el inmenso trabajo de este semiólogo, creador del mejor cuadro sinóptico de signos operativos en escena que sigue muy operativo en la actualidad.

La eminente teatróloga e investigadora francesa Anne Ubersfeld, cuya bibliografía de la semiótica general y de la semiótica teatral en particular, es abundantísima.

No obstante, desde una percepción histórica, la justa localización de la eclosión del método semiótico contemporáneo nos remite a la obra de dos pensadores de finales del XIX y principios del XX, Ferdinand de Saussure (1857-1913) y Charles Sanders Peirce (1839-1914), fundador del pragmatismo norteamericano, dedicó gran parte de su reflexión filosófica a la teoría de los signos. En ellos se sientan los fundamentos de una teoría sin los cuales la existencia y la progresión de la semiótica teatral sería imposible.

El famoso libro *Cours de linguistique générale*², del filólogo y lingüista suizo Ferdinand de Saussure, publicado póstumo por sus discípulos en 1913. Simultáneamente, Peirce, en Estados Unidos, concibe una teoría general de los signos bajo el nombre de semiótica. La importancia de los trabajos de Peirce estriba en el hecho de que los sujetos de la semiosis no son necesariamente sujetos humanos sino tres entidades semióticas abstractas referentes a su tríada: iconos, índices y símbolos.

Otra obra de tan enorme difusión y que posee auténtica originalidad: *Fundamentos de la teoría de los signos*³, es un texto clásico sobre la teoría de los signos escrito por Charles Morris en 1938. Es el primer proyecto completo y una de las mejores introducciones a la semiótica, un intento de sintetizar, sistematizar y formular operativamente una concepción teórica capaz de desarrollar la ciencia de los signos. En contraste con las posiciones de Greimas que se refiere en sus estudios a la semiótica de la significación. Morris llamó a la semiótica la ciencia de los signos. Para él, la semiótica se divide en tres ramas: la sintaxis, la semántica y la pragmática.

¹ Kowzan, T., *Littérature et spectacle*, París- Lahay, Edit. Mouton, 1975.

² Saussure, F., *Cours de linguistique générale*, París, Edit. Payot, 1965.

³ Morris, C., *Fundamentos de la teoría de los signos*, México, Edit. UNAM, 1958.

De todos modos, desde que Peirce y Saussure empezaron a hablar de nuestro área de estudio –la semiótica o la semiología– la consideración de que todo hecho cultural, dentro de la vida social, es un signo que comunica algo, ha ido consolidándose.

La semiología del teatro, se inicia en países centroeuropeos, Polonia y Checoslovaquia, entre las dos guerras mundiales, precisamente por los años 1930. Se presenta como la síntesis de varias corrientes metodológicas y epistemológicas: el formalismo de Círculo de Praga y la fenomenología alemana. De allí, nace y se afianza la semiótica del teatro de raíz estructuralista. Sus máximos representantes son: Veltrusky (1990), Mukarovsky (1977).

Con todo lo que precede, resulta incomprensible por qué queda planteada la controversia actual: ¿Semiótica del texto dramático o semiótica de la representación escénica? La polémica entre texto y representación ha sido el problema crucial que articula los debates que se producen cada vez que se reúnen autores dramáticos y directores escénicos. Para nuestro tema la cuestión es central aunque no podemos discutirlo extensamente porque es una discusión irresoluble.

Nosotros optamos por un análisis semiológico del texto de *Yerma* y prescindimos del análisis de la representación. Y por tanto, lamentamos el hecho de no poder prestar una atención de similar importancia y rigor a la representación teatral de *Yerma*. No se trata de ningún privilegio o exclusión, sino todo lo contrario, el estudio semiótico de la representación es a la vez difícil y complejo, en la medida que se debe asumir todos los signos teatrales de forma simultánea, sin hablar de su procedencia heterogénea (lenguaje verbal, visual, acústica, táctil, pintura, mímica, kinésica, etc.), al margen de esto, esta multitud de signos se presentan en el espectáculo durante un tiempo irreversible y fugaz.

No obstante, subrayamos la diferencia nítida que existe entre texto y representación basándonos en los estudios realizados por Rubio Jiménez sobre teatro. En palabras del catedrático, cuando se habla de teatro conviene no olvidar dos términos que remiten a dos aspectos posibles en el análisis teatral: texto y representación. Ambos se presentan con suficiente autonomía aunque existen entre ellos relaciones. Afirma

que, uno de los errores más frecuentes del análisis teatral es no diferenciarlos o privilegiar uno de ellos, ya sea el texto, ya sea la representación.

Por su parte, T. Kowzan, sintetiza así el tema de las relaciones entre el texto y la representación:

L'art du spectacle n'est pas un simple 'prolongement'. Il n'est pas un 'complément' de la littérature, et pourtant il se nourrit essentiellement de matière littéraire qui lui sert de support thématique.¹

Para Ubersfeld resulta difícil pensar que:

Une représentation sans texte puisse exister; même s'il n'y a pas de paroles (...). Un important et poétique texte didascalique est à base d'*Acte sans parole* de Beckett, et l'absence de paroles est la trace d'une parole antérieure ou intérieure.²

En definitiva, podemos afirmar con Roland Barthes que: “el teatro constituye un objeto semiológico privilegiado”³. Pues surge aquí el siguiente dilema: ¿Por dónde empezar? Es la pregunta clave que se ha planteado Roland Barthes para abrir camino a la investigación semiológica. A juicio de Jan Mukarovsky, un análisis estructural es un elemento primordial para una semiología teatral. Se trata, sin lugar a dudas, que el primer umbral que cruzamos en esta parte práctica sea el análisis estructural del texto dramático *Yerma*.

La respuesta a esta pregunta se da a partir de la teoría del análisis actancial que utilizamos como modo lúcido de lectura que ofrece una aproximación específica de la estructura profunda de la acción. El análisis actancial nos permite visualizar las fuerzas principales del drama y su papel en la acción, al desvelarnos las macroestructuras textuales.

La construcción de un esquema actancial según el modelo canónico de seis casillas que determina Greimas, estableciendo una serie de unidades jerarquizadas y articuladas: “El modelo actancial no es una forma, es una *sintaxis* capaz, en

¹ Kowzan, T., *Littérature et spectacle*, op. cit., p. 220.

² Ubersfeld, A., *L'école du spectateur. Lire le théâtre II*, Paris, Edit. Sociales, 1982, p. 13.

³ Barthes, R., *L'aventure sémiologique*, Paris, Edit. Seuil, 1985, pp. 309-310.

consecuencia, de generar un número infinito de posibilidades textuales”¹. Sentencia Anne Ubersfeld. Convencida de que la teatralidad está inscrita ya en el plano de las macroestructuras textuales. Ubersfeld hace pasar el modelo actancial (Greimas) y las funciones del relato (Propp, Bremond) por determinadas adaptaciones para adecuarlas a la estructura y al modelo teatral.

Un actante se identifica en una obra con un elemento lexicalizado o no, que asume en la frase básica del relato una función sintáctica: sujeto/objeto, destinador/destinatario, oponente/ayudante. Estos actantes se distribuyen por parejas oposicionales cuando se encuentren marcados por una fuerte oposición o divergencia, tales como el ayudante y el oponente; y en parejas posicionales cuando actúan en una misma configuración: sujeto/objeto, destinador/destinatario.

A pesar de estar de acuerdo de que este tipo de análisis (actancial) es particular al teatro porque nos permite hacer ahorro de otro análisis tan confuso, como el tradicional análisis psicológico de los personajes, no creemos que allí se encuentre la especificidad teatral, sino más bien un rasgo de esta. Es más, un texto dramático es un texto que se inscribe en una formación social y en un momento histórico determinado, pero limitarse a un análisis actancial sería una contextualización de ese texto. De hecho, proponemos un establecimiento de un movimiento dramático tomando en cuenta el elemento socio-cultural que caracteriza el universo teatral, tal y como lo expone Anne Ubersfeld en su teoría, a fin de estar compenetrados con el fondo cultural, social e histórico de la obra: “Si nous avons vu se desiner avec assez de clarté les lignes de force du drame hugolien, le modèle actantiel ne saurait à lui seul satisfaire”.² Dice Anne Ubersfeld.

En el apartado siguiente, nos centramos sobre los personajes principales de la obra según su posición en el modelo actancial y su evolución en el movimiento dramático para establecer una jerarquía piramidal. En este apartado nos basamos en los trabajos de Veltersky, Jan Mukarovsky y Charlotte Coulombeau.

¹ Ubersfeld, A., *Semiótica teatral*, Madrid, Edit. Cátedra, Universidad de Murcia, 1989, p. 48.

² Ubersfeld, A., *Le Roi et le Bouffon, Etude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, Edit. Librairie José Corti, 1974, p. 406.

Luego realizamos un análisis de los personajes principales y secundarios. Nos fijamos en los rasgos diferenciales y distintivos morales y físicos, sin olvidar de identificar las divisiones interiores de los personajes principales.

Incuestionablemente, la esencia de la obra poética de García Lorca que examinamos, está en el embelesamiento de su discurso. Una de las marcas del discurso teatral en la pieza de Lorca es su enorme variedad, densidad y riqueza expresiva. Diestramente colocadas y armoniosamente repartidas en prosa y verso se encuentran así las imágenes y los símbolos en el drama lorquiano.

Desde una aproximación semiótica intentamos analizar el discurso en *Yerma*. Dividimos este apartado en dos secciones bien definidas. En la primera se propone una serie de definiciones necesarias acerca de la noción del discurso. Para ello, nos basamos primordialmente en las teorías de importantes semiólogos, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis y Roman Ingarden (1971), como figura prominente de la escuela polaca.

Siempre en la misma sección incluimos un cotejo de los discursos de Yerma y Juan. Destacamos también la tipología de discursos atribuidos a cada uno de ellos.

En la segunda fase del discurso tratamos de realizar una lectura simbolista de *Yerma*, o sea, analizamos detalladamente las imágenes poéticas y símbolos que adornan el drama. Paralelamente, sería imperdonable no subrayar la importancia que ejerce la combinación de dos estilos forjados en armónica fusión: prosa y verso. En este apartado examinamos ambas partes, la dramática que abarca los diálogos y las acotaciones, y la lírica que incluye poemas y canciones.

En el último análisis, tratamos el espacio y el tiempo en el texto dramático *Yerma*. El análisis de la estructura espacial de la pieza nos permite precisar la relación existente entre los personajes y el espacio en que se insertan sus vidas. De hecho, el autor no sitúa a los seres que ocupan estos espacios caprichosamente aquí y allá, sino que se estudian rigurosamente, ya que, sobre los espacios dramáticos se hace un gran trabajo imaginativo. Es una recreación de espacios culturales que remiten a un momento dado de una sociedad determinada. *Yerma* reenvía a espacio bien localizado, España de los años 30. Caracterizado por la frustración, la soledad, la incomunicación, la

ignorancia, la intolerancia y la sumisión, que configuran los dos espacios derivados de la situación: el espacio cerrado, globalmente espacio de la opresión, y espacio abierto, mayoritariamente espacio de libertad y del amor.

En cuanto al tiempo, su configuración parte de las informaciones suministradas por las didascalias y los diálogos. El tiempo y el espacio son elementos fundamentales de la construcción de la pieza teatral. Funcionan, primero de modo referencial, porque remiten a una realidad extraliteraria en el mundo; luego, analizamos a partir de su tipología su funcionamiento dramático. En otras palabras, son el punto de anclaje con el mundo extra-textual de la historia narrada, al crear en el lector – espectador un efecto de realidad, puesto que el receptor puede reconocer el espacio representado en el escenario.

Al final, precisemos que las citas referentes de *Yerma*¹ se realizan con la edición de Mario Hernández de Alianza Editorial. Es una nueva edición revisada y aumentada e incluye las correcciones que se han efectuado en el texto dramático. Además, este volumen reproduce nuevos testimonios y contiene la música de canciones que formaron parte de la representación de la tragedia.

¹ García Lorca, F., *Yerma, Poema trágico en tres actos y seis cuadros*, Madrid, Edit. Alianza Editorial, S. A., Mario Hernández (ed.), 2008, Sexta reimpresión.

CAPÍTULO I.

FEDERICO GARCÍA LORCA: DE LA GÉNESIS AL ESTRENO DE *YERMA*.

CAPÍTULO I: FEDERICO GARCÍA LORCA: DE LA GÉNESIS AL ESTRENO DE *YERMA*

1. Semblanzas

- 1.1. Génesis, temas y antecedentes literarios de *Yerma***
- 1.2. Federico García Lorca: universalidad, españolidad e individualidad.**

2. Acontecimientos previos al estreno de *Yerma*

- 2.1. *Yerma*: obra de lucha ideológica**
- 2.2. La politización de *Yerma***
- 2.3. El problema contextual de la mujer y la cuestión femenina a la luz del estreno de *Yerma***
- 2.4. La valoración estética del espectáculo**

1. Semblanzas

1.1. Génesis, temas y antecedentes literarios de *Yerma*

El 11 de julio de 1933, en una entrevista publicada en el diario *Heraldo de Madrid*, Lorca declara refiriéndose a su obra aun sin acabar, *Yerma*, que estaba escribiendo la segunda parte de su trilogía dramática dedicada al medio rural español; ésta fue la segunda de sus obras elaboradas. Su primera obra trágica, *Bodas de Sangre*, se había estrenado cuatro meses antes de estas declaraciones y la tercera obra la tituló: *La destrucción de Sodoma* o *El drama de las hijas de Loth* quedó inacabada. Según Francisco García Lorca:

En aquel momento, Federico García Lorca tenía claro que quería escribir una tragedia, con la esterilidad como tema, un tema clásico y bíblico pero al que quería imprimir un desarrollo e intención nuevos; una tragedia de verdad, en expresión del dramaturgo, sin argumento¹.

Yerma es una obra teatral escrita en prosa y verso, dividida en tres actos de dos cuadros cada uno. La obra trata un conflicto interno entre la protagonista Yerma y Juan su marido, ambos desesperados por tener un hijo que nunca podrán lograr, un conflicto que se desarrolla a lo largo de la obra ya que desde el primer cuadro y a través del diálogo establecido entre los protagonistas y personajes vemos cómo todo y todos giran alrededor de un tema central: la esterilidad.

El subtítulo de la obra, *Poema trágico en tres actos y seis cuadros*, nos demuestra la suma importancia que en ella tiene la expresión de los sentimientos profundos de los personajes, y precisamente el de Yerma. De todas sus tragedias rurales es *Yerma* la que ha sido descrita como la obra más poética y la menos realista. A este respecto Francisco García Lorca apunta: “De la trilogía... *Yerma* es la obra con menos elementos directamente inspirados en la realidad”².

Toda la tragedia es una recurrencia, progresiva en torno al tema de la mujer estéril. La evolución del drama está marcada por el paso del tiempo, este elemento tiene

¹ García Lorca, F., *Federico y su mundo*, Madrid. Alianza Editorial, edición y prólogo de Mario Hernández, 1980, p. 349.

² *Ibíd.*, p. 351.

una función dramática decisiva en el transcurso de los acontecimientos, dado que él decanta a la protagonista hasta la culminación de la tragedia. Se puede afirmar que el tiempo en la obra lorquiana posee una dimensión sombría, destruye a los seres en vida, los va cambiando constantemente, haciéndoles perder, día a día, sus señas de identidad: “Yo no sé quién soy. Déjame andar y desahogarme”. Dice Yerma a Juan, (Acto II, cuadro segundo, p. 81). El paso de los años en la vida de Yerma sigue sin dar el fruto de un hijo.

Desde el primer cuadro la heroína trágica vive una esperanza angustiada, los seis cuadros de que consta la obra se caracterizan por una tensa espera. El tema central parece planteado desde el principio hasta el final, se trata de la esterilidad y su cara opuesta: la fecundidad. En *Yerma* ambas nociones adquieren mayor desarrollo.

En el cuadro inicial, apenas comenzada la acción, Yerma lleva dos años y veinte días de casada; en el cuadro II del mismo acto tres años y, finalmente, más de cinco en el cuadro segundo del acto II. A través de este lapso cronológico, se asiste al desarrollo de un carácter, la protagonista del drama vive en un conflicto permanente, se debate entre la esperanza y la desesperanza, o sea, la evolución del drama va desde la angustiada esperanza del acto I al desolador desenlace del acto III. En este período, el espíritu de Yerma se va deteriorando, la protagonista lucha por encontrar un culpable y se niega en aceptar su situación, hasta que la ineluctable evidencia se le impone y su esperanza se quiebra, esta situación desesperada la lleva a un final trágico.

Es cierto que el tema del anhelo de maternidad ocupa toda la obra, pero asimismo sobresalen otros subtemas como la frustración amorosa y sexual, la soledad, la incomunicación y el vacío de la vida misma. Yerma, va unida a través de su nombre a la tierra, a la naturaleza, y la relación de hombres y mujeres con el mundo natural, tema dominante en las otras tragedias rurales de García Lorca. La tragedia de Yerma es aquí la tragedia de una sola mujer, gravitando sobre ella hasta el extremo de que ante su sufrimiento los demás personajes parecen insignificantes. En este sentido, podemos decir que en la obra lorquiana concurre mayor influjo de Calderón de la Barca que de Lope de Vega, porque en muchas de las obras calderonianas predomina un único personaje central eje en torno al cual giran y se encuentran los demás personajes. Yerma

domina la obra de igual manera en que Segismundo domina *La vida es sueño* de Calderón.

La tragedia de *Yerma* surgirá precisamente de su creciente conciencia de formar parte ella misma de los procesos estériles e infértiles de la naturaleza y por tanto, de estar alejada de la satisfacción de la productividad. La esterilidad física de *Yerma* se convertirá en un vacío emocional y espiritual. Es la proyección de ese terrible vacío de la vida misma, del vacío de hombres y mujeres que se hallan abandonados, desesperados, yermos. Pues, *Yerma* nos transmite esa sensación del dolor del absurdo de la vida humana.

El tema de la maternidad frustrada en *Yerma* se manifiesta a través de las imágenes poéticas que envuelven la acción dramática de la obra. Más aún, las imágenes de este “poema trágico” son arquetípicas, como en *Bodas de sangre*. Sin embargo, en *Yerma* los arquetipos rebasan los símbolos individuales de la realidad física para alcanzar una dimensión humana.

Con todo, nos preguntamos: ¿cuál es la causa de la esterilidad de *Yerma*? García Lorca no explicita la respuesta. Juan no padece enfermedad alguna y *Yerma* tampoco. Entonces, deducimos que Lorca parece asociar la fecundidad al amor, de modo que su ausencia se convierta en maldición que esteriliza. Es cierto que se insiste en la idea de la frustración amorosa, pero el tema trasciende la individualidad del poeta y se objetiva en diversos personajes que proporcionan a dicha frustración un sentido de desolación existencial más general.

Yerma no se ha casado por amor y cree no sentir atracción sexual por su marido, al contrario de lo que ocurre con Víctor, el pastor. En una conversación con la Vieja *Yerma* dice: “Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Esta es la pura verdad. Pues el primer día que me puse novia con él ya pensé...en los hijos.” (Acto I, cuadro segundo, p. 50). Que la inexistencia del amor es causa obvia de su esterilidad, es lo que pone de manifiesto la Vieja: “Aunque debía haber Dios, aunque fuera pequeñito, para que mandara rayos contra los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos” (Acto I, cuadro segundo, p. 52). En cambio, cerca de Víctor, cree *Yerma* oír el llanto de un niño. Señalamos que *Yerma* en su lucha busca

un culpable y parece ser Juan la clave de su esterilidad y al mismo tiempo es víctima de una especie de malthusianismo¹: “Las cosas de la labor van bien, no tenemos hijos que gasten” (Acto I, cuadro primero, p. 33); “Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos. No tenemos culpa ninguna” (Acto III, cuadro último, p. 121).

En la obra existen pocos episodios exteriores toda la acción es sobre todo interior. En el espacio exterior el coro de las lavanderas comenta el conflicto y es aquí donde se pone en tela de juicio el honor de Yerma. Edwards Gwynne señala:

Otro de los grandes temas de *Yerma* es el del honor. Será la creencia en él lo que, en parte, impida a Yerma cometer adulterio y lo que a pesar de su deseo de tener un hijo, la mantenga fiel a su marido indiferente².

A este respecto se puede decir que el concepto del honor entendido de manera diferente para Juan y Yerma. El mismo crítico añade:

En el personaje de Yerma, Lorca personifica la idea del honor como virtud y rectitud moral y en Juan, la del honor como imagen pública, que son las dos facetas básicas del honor en el teatro de la Edad de Oro.³

En una de sus entrevistas Lorca explicó que Yerma es víctima, también, del código del honor, profundamente interiorizado, el cual, una vez cometido el error fatal de casarse con un hombre que no le despierta pasión alguna, le impide romper con él y buscarse otra pareja. En otras palabras, el sentimiento de vergüenza que la abruma sexualmente es resultado de las intransigencias del catolicismo en su específica vertiente española.

La importancia del honor y de la fama queda puesta de relieve a lo largo de toda la obra, y no sólo en la vida del personaje principal sino en la de los demás personajes.

El tema de la mujer estéril plantea la situación de opresión de la mujer en una sociedad rural donde prevalece el poder machista. Asimismo, se nos desvela la bárbara estructura de ésta. Para una mujer de su mentalidad y condicionamiento, el hijo ha de venir por el cauce del matrimonio. Todo ello sin olvidar la dimensión telúrica, cósmica

¹ Conjunto de las teorías económicas de Thomas Malthus, economista británico de fines del siglo XVIII, basadas en que, según él, la población tiende a crecer en progresión geométrica, mientras que los alimentos solo aumentan en progresión aritmética. *Diccionario esencial de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid, Edit. Espasa Calpe, 2006.

² Edwards, G., *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Gredos, 1983, p. 232.

³ Edwards, G., op. cit., p. 233.

de la obra, de la que pueden ser buen ejemplo el coro de las lavanderas y la danza del macho y la hembra. Los elementos poemáticos se encajan con justeza en el entramado dramático. Resulta así una tragedia rebosada de sentidos.

Yerma se presenta, pues, como la cristalización de un tema reiterado, insistente, en la obra lorquiana. La cadena que arranca de “Elegía” y desemboca en la tragedia pone de manifiesto la complejidad de los materiales reunidos y, como se verá más adelante, explica ciertas características de la obra misma.

Tratar la esterilidad como aspecto concreto de la frustración en la poesía y teatro lorquianos no es nada nuevo, porque es un tema reiterado en su poema “Elegía”, del *Libro de poemas* escrito en Granada en 1918. La protagonista es una mujer el primer ser estéril que aparece en el teatro lorquiano. Doña Rosita, es una trágica solterona, una “Mártir andaluza”. Pongamos unos versos en los que el poeta manifiesta su lamentación por las solteronas y alude al velo infecundo que cubre la entraña:

Llevas en la boca tu melancolía
De pureza muerta, y en la dionisiaca
Copa de tu vientre la araña que teje
El velo infecundo que cubre la entraña
Nunca florecida con las vivas rosas,
Fruto de los besos.

.....
Nadie te fecunda. Mártir andaluza,¹

De igual modo, existe una preocupación importante por el tema de la esterilidad. Hay entre las *Suites*, una que toca el tema de manera impresionante, “Arco de lunas”, en la que el poeta sobre un mar de muerte huye perseguido por los hijos que no tuvo:

Un arco de lunas negras
sobre el mar sin movimiento.

Mis hijos que no han nacido
me persiguen.

“¡Padre, no corras; espera!
El más chico viene muerto.”²

¹ García Lorca, F., “Elegía”, *Libro de poemas, Obras completas I*, Barcelona, Edit. RBA Coleccionables, 2005, pp. 62-63.

² García Lorca, F., “Arco de lunas”, *Suites, Obras Completas I*, op. cit, p. 255.

De este modo, no es raro que el primer llanto dramático por el hijo no nacido que se oye en el teatro lorquiano no sea llanto de mujer, sino de hombre. Se trata pues, del propio poeta, quien se enfrenta a su destino de esterilidad en la *Suite* “En el bosque de las toronjas de luna” fechada en el verano de 1923. Aquí, Lorca emprende un largo viaje en el jardín de las simientes no florecidas. En su peregrinación se encuentra con los hijos “que no han nacido” y lo persiguen angustiados. En “Arco de lunas”; oye la “Cancioncilla del niño que no nació” y mantiene un patético diálogo con la novia que no tuvo:

Yo
Sin abrir, oigo en la garganta
las blancas voces de mis hijos.

Ella
Tus hijos flotan en mis ojos
como diamantes amarillos.¹

La respuesta es un modo metafórico de decir que esos hijos no serán realidad nunca. Pues, ser infecundo es aquí un signo de maldición; el infecundo está muerto o excluido del orden natural del mundo. Desde los tiempos arcaicos la esterilidad ha sido sentida como una maldición. La relación entre sexo y la fecundidad representa un fenómeno central en las religiones naturalísticas. La fecundidad era, para el hombre primitivo, la forma de salvación.

En la “Canción del naranjo seco” de *Canciones* (1927), el tema de la esterilidad se entrelaza con el mito de Narciso: un naranjo que se refleja en los espejos cristalinos padece el dolor de verse estéril, sin toronjas, y le pide al leñador que le corte su sombra porque el reflejo de su cuerpo seco constituye un tormento para él:

Leñador
Córtame la sombra.
Líbrame del suplicio
De verme sin toronjas².

Sin embargo, Lorca alcanza su plenitud como poeta erótico, sólo a partir del período neoyorquino. La “Oda a Walt Whitman”, de *Poeta en Nueva York*, conlleva toda una filosofía amorosa. Lorca buscó un sentido a la esterilidad, al señalar que, si

¹ García Lorca, F., *Suites*, Barcelona, Edit. Ariel, S. A., edición de André Belamich, 1983, p. 205.

² García Lorca, F., “Canción del naranjo seco”, *Obras Completas I*, op. cit, p. 385.

después del amor sólo viene la muerte, o sea si la muerte es el destino de la vida y del amor entonces, poco importa su condición homosexual, infecunda, o heterosexual, germinativa. Una lógica implacable que lleva al poeta a renunciar a la perpetuación:

mañana los amores serán rocas y el Tiempo
una brisa que viene dormida por las ramas¹.

En estos versos el poeta exige una conducta digna hacia el amor homosexual. Ya que, la relación homosexual es considerada tan legítima como la heterosexual si está basada en el amor.

Del período de Nueva York (1929-1930) data asimismo el soneto “Adam”, que presenta dos clases de hombres. El varón fecundo y el varón estéril. El primero:

Adam sueña en la fiebre de la arcilla
un niño que se acerca galopando
por el doble latir de su mejilla.²

Y el segundo, en cambio, tiene un sueño opuesto:

Pero otro Adam oscuro está soñando
neutra luna de piedra sin semilla
donde el niño de luz se irá quemando.³

La conexión entre la infecundidad y la esterilidad de la relación no germinativa está perfectamente expresada en el soneto “Adam”, uno de los del *Amor oscuro*.

No es *Yerma* el primer texto dramático lorquiano en el que se oye el llanto por el hijo no nacido. El lamento aparece con fuerza en *Así que pasen cinco años* (acto II). Y es un llanto de hombre, no de mujer. Lo profiere el protagonista de la obra, el Joven, a dúo con el Maniquí del traje de la novia; es decir, lloran el padre que no fue y el traje de quien pudo llevar en su interior al hijo de aquél. El Joven lo acompaña en su llanto, en el común deseo del hijo imposible:

Mi niño canta en su cuna,
y como es niño de nieve
aguarda calor y ayuda⁴.

Hasta el acto III llega la imagen del hijo:

¹ García Lorca, F., “Oda a Walt Whitman”, *Obras Completas I*, op. cit., p. 540.

² García Lorca, F., “Adam”, *Obras Completas I*, op. cit., p. 611.

³ *Ibíd.*, p. 611.

⁴ García Lorca, F., “*Así que pasen cinco años*, Leyenda del Tiempo”, *Obras Completas II*, Barcelona, Edit. RBA Coleccionables, S. A., edición de Pérez Galdós, 2006, p. 339.

Joven

¡Sí, mi hijo! Corre por dentro de mí, como una hormiguita sola dentro de una caja cerrada. [...] ¡Un poco de luz para mi hijo! ¡Por favor! ¡Es tan pequeño! ¡Aplasta las naricillas en el cristal de mi corazón, y, sin embargo, no tiene aire!¹.

José Ángel Valente, opina que *Yerma* es una mera extrapolación argumental del llanto por el niño no engendrado. Tal como aparece en *Así que pasen cinco años*, la conexión entre ambos textos parece evidente. El mismo crítico considera que la otra faz del niño no engendrado es el niño muerto de la propia infancia, un niño que se niega a morir. Tal actitud se expresa con admirable concisión en primer poema de la “Suite del regreso”, núcleo posterior de *Así que pasen cinco años*, en que el sujeto lírico reclama las alas angelicales de la infancia:

Yo vuelvo
por mis alas.
¡Dejadme volver!²

La pérdida de la infancia es el tema que se repite obsesivamente en toda la obra lorquiana, y sin duda, tiene mucho que ver con la extensa teoría de los niños muertos, ahogados, enterrados, agonizantes. Según Ángel Álvarez de Miranda, la cosmovisión personal del poeta liga este tema de la esterilidad con el de la infancia. *Yerma* también se suma a ella:

“Yerma
Me había parecido que lloraba un niño. [...] Muy cerca. Y lloraba como ahogado. (Acto I, cuadro segundo, p. 60)”.

En este universo de frustración, la muerte desempeña un papel relevante. De modo insuperable, comenta su trascendencia al poeta en estas preciosas palabras de una declaración periodística en Buenos Aires en 1934:

La muerte... ¡Ah! ...En cada cosa hay una insinuación de muerte. La quietud, el silencio, la serenidad, son aprendizajes. La muerte está en todas partes. Es la dominadora.³

¹ García Lorca, F., “*Así que pasen cinco años*, Leyenda del Tiempo”, *Obras Completas II*, op. cit, p. 355.

² García Lorca, F., “El regreso”, *Suites*, op. cit, p. 103.

³ Chabás, J., *Luz*, Madrid, 3-VII-1934.

No existe ninguna atracción por la muerte en la obsesión lorquiana. Al contrario, es el amor apasionado a la vida el que suscita la oscura pesadilla. Como señaló, Salinas: “La visión de la vida y de lo humano que en Lorca luce y trasluce está fundada en la muerte. Lorca siente la vida por vía de la muerte”¹.

A la luz de lo expuesto, se rastrean sin dificultad las huellas del tema de la esterilidad a lo largo de la obra lorquiana. De hecho, queda claro que el tema que trata *Yerma* no es nuevo, la cuestión tiene una larga tradición culta. Recordemos que Lorca habló en algún momento de su intención de escribir una trilogía bíblica: “*Yerma* será la tragedia de la mujer estéril. El tema, como sabe usted, es clásico”², declaraba Lorca a Juan Chabás en julio de 1934. Lo es, en efecto, en la tradición bíblica: valgan los ejemplos de Sara, Rebeca, Raquel o Ana, la madre de Samuel. En el teatro europeo, llegan sus ecos hasta Julio César shakespeariano, por citar al dramaturgo predilecto de Lorca: “No olvidéis en la rapidez de vuestra carrera, Antonio, de tocar a Calpurnia –dice César a Antonio. (I, 2); pues al decir de nuestros antepasados, la infecunda tocaba en esta santa carrera se libera de la maldición de su esterilidad”³.

Dentro de la literatura española se ha invocado como antecedente la *Teresa* de Clarín, o *Jacinta* de Galdós. Esta última referencia es digna de tenerse en cuenta, dada la admiración de Lorca por el novelista canario. Podría también pensarse en la María Egipciaca de *La familia de León Roch*, cuya obsesión maternal es manifiesta. Con todo, el antecedente más inmediato lo representa la *Raquel encadenada* de Unamuno. Raquel es una mujer infecunda a causa del marido, que no quiere darle hijos. Tal carencia, que hace en ella obsesiva, en Simón, el marido de la heroína, concurren algunos rasgos que son coincidentes, en cierto sentido con Juan de Yerma. Raquel rompe las cadenas y se escapa con su amante y el hijo de este. Pero, al margen de las similitudes que tienen ambas obras, es poco probable que Lorca pudiera conocer a Unamuno directamente, al menos antes de escribir *Yerma*. En declaraciones a la prensa y ante el mismo autor granadino, Unamuno proclamó la superioridad de la obra lorquiana sobre la suya.

¹ Salinas, P., “García Lorca y la cultura de la muerte”, *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Edit. Aguilar, 1961, p. 371, (2.ª ed.).

² García Lorca, F., “Discursos y declaraciones 1934-1935”, *Yerma, poema trágico*, Madrid, Edit. Alianza Editorial, edición de Mario Hernández, 1984, p. 133, (2ª.ed.).

³ García Lorca, F., *Yerma*, Madrid, Edit. Espasa-Calpe, 1989, edición de Miguel García Posada, p. 14.

Hay un antecedente de conocimiento casi seguro por parte del poeta; el drama religioso de Lope de Vega, *La madre de la mejor*. Con toda certeza, García Lorca tomó contacto con la obra a través del volumen II de la antología poética lopesca preparada por Montesinos y publicada en 1926-27.

Del magnífico poema sobresale como tema central el contraste entre la fecundidad gloriosa de la naturaleza y la lastimosa esterilidad del anciano, una desgraciada excepción en el universo. Tal oposición es decisiva en *Yerma*, hasta el punto de que el autor lo llegó a señalar como el propósito central de la obra el 26 de diciembre de 1934: “Yo he querido hacer, he hecho, a través de la línea muerta de lo infecundo, el poema vivo de la fecundidad. Y es de ahí, del contraste de lo estéril y lo vivificante, de donde extraigo el perfil de la obra”¹. Por otra parte, y en relación con el mundo de la tragedia griega, Carlos Feal declaró:

Se han establecido comparaciones entre *Yerma* y *Las Bacantes* de Eurípides y se ha hablado también del parecido con la *Clitemnestra* de Esquilo, quien, tras matar a su esposo Agamenón, se enfrenta, altiva, con los miembros del coro sin el menor atisbo de dolor ni arrepentimiento².

En resumidas cuentas, sobre *Yerma* concurre la tradición de las religiones arcaicas de los ritos de la fecundidad que es una noción estrechamente ligada a la sacralidad de la vida, y la tradición judeocristiana, más todo el caudal emocional y simbólico que a la altura de los años treinta podía abarcar el propio discurso literario del autor.

En realidad, Lorca podía arrancar de sí mismo para la escritura de su obra. Ya que *Yerma*, no se basa en hechos reales, a diferencia de otras obras, por ejemplo, *Bodas de sangre* que partió de una noticia periodística y su punto de arranque fue un hecho real ocurrido en Almería en 1928 o *Mariana Pineda*, una heroína política que Lorca convirtió en heroína romántica. O *La Casa de Bernarda Alba*, cuyos espacios se sitúan en Valderrubio.

Al escribir *Yerma*, Lorca se inspiró en su entorno, en la realidad rural andaluza, de este modo sus figuras resultan reales; el modo de representar el drama de *Yerma* en la

¹ García Lorca, F., “En los umbrales del estreno de *Yerma*”, *Yerma, poema trágico*, op. cit., p. 142.

² Feal, C., *Lorca: Tragedia y mito*, Canadá, Ottawa, Dovehouse Editions, 1988, p. 76.

escena no es una técnica realista sino poética y trágica. Importa notar, que la simpatía y la comprensión que unieron a Lorca y su pueblo fueron mutuas y sinceras. El pueblo se lo hizo suyo inmediatamente, lo reconoció y se lo apropió. A este propósito, Aurora Marco, apuntó:

Sin el amor a su tierra no hubiese escrito sus tragedias rurales, porque en su vida había un complejo agrario. No se trata de la Andalucía de la maceta y la castañuela, sino de una sensibilidad autóctona que Allen Josephs y Juan Caballero definen como el fenómeno andaluz.¹

En este sentido, Manuel Duran, puntualizó: “Si se ha dicho de Juan Ramón Jiménez que era “el andaluz universal”, lo mismo, cabe decir, quizá con mayor justicia todavía de García Lorca”.²

En efecto, el origen de *Yerma* es lejano y se remonta a la infancia del poeta, cuando empezó a tomar conciencia de la famosa romería que cada año atrae a miles de personas desde toda Andalucía hacia el pueblo de Moclín, situado entre las montañas a unos doce kilómetros al norte de la Vega de Granada. El castillo de Moclín, fue construido por los árabes y tuvo un papel importante en la guerra de Granada, siendo tomado por los Reyes Católicos, después de ensangrentadas luchas en 1486. Allí estuvieron Fernando e Isabel largo tiempo con su corte hasta la caída de Granada seis años después. Y al final del setecientos el arzobispo de Granada fijó el día 5 de octubre para su celebración. Poco a poco la popularidad de la festividad anual fue en aumento, convirtiéndose en una peregrinación conocida en toda Andalucía. No se sabe muy bien por qué el santísimo Cristo del Paño se preocupaba sobre todo de la infertilidad femenina, pero así era, razón por la cual, el 5 de octubre de cada año, se encaminaba desde todas partes de Andalucía hacia Moclín las parejas que no lograban procrear.

Por otro lado, Lorca era totalmente consciente de su propia esterilidad, por ser homosexual, tal y como apreciamos en varias “Suites”, en algunos de sus poemas y en el soneto de “Adám”. Es una serie de indicios que anunciaba la aparición de *Yerma*, una tragedia centrada exclusivamente en el tema de la esterilidad. La famosa romería de Moclín le ofreció un marco real apropiado para ello. En abril de 1935, Lorca señaló:

¹ Marco, A., “*Yerma*, La tragedia de la mujer insatisfecha”, *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, Alicante, Edit. Caja de Ahorros del Mediterráneo y Editorial Aguaclara, 1998, p. 147.

² Duran, M., “García Lorca, poeta entre dos mundos”, *Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Taurus, edición de Ildefonso-Manuel Gil, 1988, p. 198-199.

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, 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.¹

A lo largo, pues, de los poemas y las obras que preceden a *Yerma*, el tema de la mujer frustrada es el tema central, como seguiría después siéndolo en las obras posteriores a *Yerma*: *Doña Rosita la soltera* y *La casa de Bernarda Alba*.

Todo el universo lorquiano se nutre de esta substancia última. Lorca esboza una larga teoría de mujeres frustradas. Sociológicamente, nuestro autor expresa la situación de la mujer en la cultura mediterránea; pero esa situación penetra el universo del poeta. Alumbró criaturas femeninas colmadas sexualmente: Belisa en *Amor de don Perlimplín*, la novia de *Así que pasen cinco años*, la criada de *Bodas de sangre*, las lavanderas de *Yerma* o la Rosita del *Retablillo de don Cristóbal*. Lo que seguramente ha captado Lorca con incomparable lucidez es que la España de su época era un cobijo de la frustración sexual, de la incisión de los sentidos que una ideología opresiva y dominante es capaz de implantar. Si la mujer, se destaca más que el hombre en la obra lorquiana, es porque el poeta se ha puesto al lado de los oprimidos, y entre ellos, se encuentra la mujer.

En conexión con el tema de la frustración sexual femenina se halla el de la fecundidad. *Yerma* es el ejemplo más acabado de esta temática, pero no el único según hemos visto antes. Y en ello han influido los condicionamientos sociológicos, que veremos más adelante, y el fondo social que está en la base de la frustración de la mujer.

En este análisis, aunque sumario, hemos tratado de reconstruir la génesis de *Yerma*. Hemos podido averiguar el entronque de esta cultura de la que surge *Yerma*, así que hemos corroborado que la obra de García Lorca mana de su mundo agrícola, de su cultura rural y por consiguiente, los temas que se cuestionan en este drama son muestras evidentes de una sociedad arcaica mediterránea en el cual reina un código moral cerrado. Asimismo, nos hemos referido a sus antecedentes literarios. Además, hemos pretendido resaltar, temas y subtemas que se entrelazan y encadenan en el universo

¹ Gibson, I., *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (Volumen II)*, Barcelona, Edit. Folio, S.A., 2003, p. 453.

lorquiano con una total coherencia. En resumidas cuentas, se puede observar una dualidad que provoca una tensión persistente en este mundo. Pero, el motor principal de esta tensión es el enfrentamiento de contrarios: vida / muerte, fecundidad / esterilidad, civilización / naturaleza, opresores / oprimidos.

Del mundo predominantemente masculino de su poesía, García Lorca pasa a otro mundo, primordialmente femenino, en su teatro, dando así a su creación artística un doble ángulo humano, que le otorga una dimensión universal. De ahí, el siguiente apartado trata de la universalidad de este poeta y dramaturgo español dotado de una singularísima personalidad.

1.2. Federico García Lorca: universalidad, españolidad e individualidad

Federico García Lorca vivió entre los años 1898 y 1936, ambos años representan fechas claves en la historia de España. Nació el año en que se demolía por completo lo que había sido el Imperio español, acontecimiento que se denominó también el desastre del 98.

A finales del XIX se produce el desastre de 1898, fecha en la que España, derrotada militarmente por Estados Unidos, pierde los restos dispersos de su antiguo imperio (Cuba, Puerto Rico, Filipinas y la isla de Guam). En 1931 en España se instaura la II República, época en la cual Federico desempeñó un papel activo en la sociedad: participó en diversas manifestaciones culturales, fundó compañías teatrales como La Barraca y el Club Anfístora. Ocupó el puesto de secretario del Ministerio de Instrucción Pública, Fernando de Ríos. Los años siguientes en España se vivieron momentos difíciles que dieron lugar al estallido de la Guerra Civil en el año 1936, año en que el poeta es detenido y fusilado.

Desde el punto de vista histórico, el primer tercio del siglo XX no fueron años fáciles para los españoles. En cambio, desde el punto de vista artístico fueron décadas de florecimiento, entre los que destacan diferentes generaciones de artistas; escritores, pintores, cineastas, etc. Por consiguiente, el primer tercio del siglo de la literatura española recibe el nombre de Edad de Plata, en la cual conviven diferentes generaciones

de intelectuales: la generación del 98, la generación del 14, la generación del 27, nuestro autor perteneció a esta última generación.

García Lorca es un autor español cuya fama universal es incontestable. Desde sus inicios hasta nuestros días, se cataloga como uno de los autores más leído y más presentes en el repertorio teatral internacional. Su éxito se apoya primordialmente en su profundo entendimiento del lenguaje popular y su ilimitada capacidad de penetrar el misterio del arte. García Lorca fue un autor que otorgó mucha importancia al público una realidad que se nos transparenta a través de sus actividades en La Barraca, cuya misión principal fue enseñar a aquel público rural. El granadino fue considerado el mejor de su generación por haber sabido abrazar innovación y tradición, y también fue nombrado autor del drama español contemporáneo.

Entre octubre de 1933 y marzo de 1934 Federico García Lorca estuvo en Buenos Aires y Montevideo. Durante los seis meses que pasó allí, Lorca dirigió el estreno de diferentes trabajos entre ellos *Bodas de sangre*, que tuvo gran éxito; fue representada por la compañía de Lola Membrives junto a *Mariana Pineda*, *La Zapatera prodigiosa*, *El Retablillo de don Cristóbal*, además el poeta hizo una adaptación de *la Dama boba* de Lope de Vega.

Tras el triunfo de estas obras, la popularidad del poeta aumentó entre el público bonaerense. Parece que, la obra y la figura lorquianas conquistaron la ciudad de Buenos Aires. En más de una ocasión en la prensa se escribió sobre Lorca y su éxito:

En enero de 1934, un periodista bonaerense había seguido a Federico en Montevideo, con la esperanza de entrevistarle. Este se sentía “secuestrado”, primero por la sociedad porteña, y luego por Lola Membrives, que le había encerrado en cuarto de hotel de aquella ciudad para que a marchas forzadas terminara *Yerma*, la obra que le había prometido para la siguiente temporada.¹

Después del gran éxito que tuvo García Lorca en Argentina, el 2 de marzo de 1934, el poeta quería despedirse del público bonaerense leyendo dos cuadros de *Yerma*; en esta ocasión, el poeta dijo:

¹ Maurer, Ch., *Artículos* “Una vida breve”, Fundación García Lorca, Publicado en <http://www.García.Lorca.org> / Federico/ Biografía. ASPX., p. 15.

Hoy yo quisiera que este enorme teatro tuviera la intimidad de una blanca habitación íntima para leer con cierta tranquilidad dos cuadros de la tragedia *Yerma*, que será estrenada en abril por la compañía de mi querida actriz Lola Membrives, y que yo ofrezco como primicia al público de Buenos Aires en modesta prueba de cariño¹.

Más adelante, el poeta cambió de opinión, y dio el estreno de *Yerma*, a la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás. Margarita Xirgu era la actriz catalana predilecta de Lorca, muy amiga suya, el mismo poeta declaró:

Margarita Xirgu es una mujer extraordinaria y de un raro instinto para apreciar e interpretar la belleza dramática, que sabe encontrarla donde está. Va a buscarla con una generosidad inigualable, haciendo caso omiso de toda consideración que pudiéramos llamar de orden comercial.²

Con motivo del estreno de *Yerma*, Plaza Chillón, dijo:

Y sería precisamente la obra de *Yerma*, la que definitivamente iba a consagrar a García Lorca como el dramaturgo más importante de su tiempo; pero a la vez fue la que más quebraderos de cabeza le iba a dar; y no precisamente desde el punto de vista intelectual, sino el político.³

Después de los logros que tuvo García Lorca en Buenos Aires y Montevideo, el poeta se dio cuenta de que con su talento como dramaturgo y poeta podría hacer una carrera en la dramaturgia y alcanzar la universalidad.

En Buenos Aires, con *Bodas de sangre*, el poeta alcanzó más de ciento cincuenta representaciones de la obra, lo que le permitió una independencia económica, y por fin logró una emancipación de los empresarios madrileños.

En abril de 1934, Lorca regresó a Buenos Aires, donde, terminó nuevas obras (*Doña Rosita la soltera*, *La casa de Bernarda Alba* y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*).

Entre 1934 y 1936 Lorca se dedicó a la renovación del teatro español, con sus obras dramáticas y a través de sus actividades en La Barraca. Durante todo este período, el poeta se ocupó también, de la organización de clubes teatrales, como por ejemplo, “El Anfístora”, fundado por Pura Maórtua de Ucelay. En sus declaraciones, siempre reclamó una vuelta a la tragedia y al teatro de contenidos sociales.

¹ Plaza Chillón, J. L., *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Granada. Edit. Manigua S.I., Fundación Caja de Granada, 1998, p. 361.

² Rodrigo, A., *García Lorca el amigo de Cataluña*, Barcelona, Edit. Edhasa, 1984, p. 57.

³ Plaza Chillón, J. L., op. cit, p. 362.

En una entrevista con Felipe Morales, en 1936, insistió Lorca más que nunca, en la responsabilidad social del artista, especialmente en la del dramaturgo. A este propósito, Lorca comentó:

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana (...) El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo se les vean los huesos, la sangre¹.

En los dos últimos años de su vida, Lorca estaba ocupado en grandes proyectos, casi había terminado su *Drama de sexualidad andaluza*, *La casa de Bernarda Alba*, la llevaba muy adelantada, otra comedia sobre temas políticos, llamada *Comedia sin título*, o *El sueño de la vida*. Estaba escribiendo una obra nueva llevaba como título, *Los sueños de mi prima Aurelia*. Además, el poeta tenía planeado su viaje a América, más bien a México, donde debía encontrarse con la gran actriz, Margarita Xirgu. En su pleno apogeo intelectual y cultural, Lorca aun se comportaba con modestia. El mismo poeta declaró:

Yo no he alcanzado un plano de madurez aún (...) Me considero todavía un auténtico novel. Estoy aprendiendo a manejarme en mi oficio (...) Hay que ascender por peldaños (...) Lo contrario es pedir a mi naturaleza y a mi desarrollo espiritual y mental lo que ningún autor da hasta mucho más tarde (...) Mi obra apenas está comenzada².

La última noche en Buenos Aires, Lorca se despidió de su público desde los micrófonos de radio Stentor; en esta ocasión el poeta dijo: “Yo sé que existe una nostalgia de la Argentina, de la cual no me veré libre, y de la cual no quiero librarme porque será buena y fecunda para mi espíritu”.³

Lorca logró una fama universal gracias a su intenso y duro trabajo, su genio cautivó a todo el mundo. En realidad, no se trata sólo de éxito y dinero que dan seguridad, sino, hacer realidad sus convicciones estéticas y eso lo había conseguido nuestro poeta. Federico se convirtió en el embajador de España y de su cultura en Argentina, Uruguay, Cuba y Nueva York.

¹ Bobes Naves, M^a. del Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, Madrid. Edit. Aceña y la Avispa, 1988, p. 156.

² Maurer, Ch., op. cit., p. 16.

³ García, J, J, y Ortega, J, “Si algo ocurre a mi sombrero: Federico García Lorca en Buenos Aires (1933-34)”, *Federico García Lorca, Clásico moderno (1898-1998)*, Congreso Internacional, Granada, Edit. Diputación de Granada, 2000, p. 675.

De vuelta a España, García Lorca es homenajeado por los miembros de La Barraca y poco después por los de la Federación Universitaria Española en el hotel Florida.

Aunque su vida fue corta pero su bagaje cultural y literario no pasó de expresar la voluntad de remover aguas estancadas. García Lorca dotado de una fuerza especial, que vino a representar las inquietudes del hombre mediante su compromiso social y político con el público y con los miembros de la izquierda. Con su pluma rotunda y clara pone vivamente de relieve su compromiso político y social primero con el pueblo español y segundo con la humanidad. El compromiso social que demostró García Lorca en sus años de vida se refleja también en su obra poética y dramática. La defensa de los pueblos perseguidos como los gitanos, los judíos, los negros y los marginados es frecuente en su obra. A través sus escritos reivindica los derechos de los indefensos: las mujeres y los niños, también son personajes protagonistas de sus obras. Esta defensa del indefenso va directamente relacionada con otro aspecto de la obra de Lorca: el sentimiento del “nosotros”. A través de “yo” individual alcanza una dimensión plural, incluso universal. Así, consigue llegar su eco al mundo entero.

Al final, debemos tener claro que en el transcurso de 1933 y 1934 habían sido varios los acontecimientos que anticiparon el estreno de *Yerma*. La fuerte aceleración de los hechos históricos y políticos fue punto de confluencia de las más diversas reacciones que se dieron a favor o en contra de *Yerma*. Con todo, hay que retrotraerse a los eventos previos al estreno para encontrar algunos indicios que explicaran el revuelo que causó esta obra.

2. Acontecimientos previos al estreno de *Yerma*

Antes del estreno de *Yerma*, Carlos Morla Lynch, que mantenía una muy honda y cómplice amistad con Federico García Lorca, nos relata la gran noche en que Lorca leyó *Yerma* en presencia de destacadas personalidades el 3 de diciembre de 1934. Morla Lynch, en su descripción del ambiente de aquella noche, dijo:

Entramos en el salón. Ya están todos reunidos allí. Se cierran las puertas y las ventanas, se bajan las cortinas, se suprimen luces, se desenchufan el teléfono y la radio. Federico toma asiento frente a la mesita preparada (...) Es cabeza de genio la

suya cuando esta serio y tranquilo: máscara de Balzac o de Beethoven en época de juventud. Cuando no lo está es demasiado risueño, demasiado chispeante, demasiado “niño” para tener figura de hombre célebre. Es entonces un prodigio andaluz de Granada, de amplia expresión gitana. Comienza la lectura en medio de un silencio imponente.¹

La fecha del estreno se acercaba; Lorca en compañía de Margarita Xirgu trabajaban dura e intensamente en sus ensayos. En estos momentos el gran poeta chileno Pablo Neruda estuvo cerca de Lorca en Madrid, el mismo poeta comentó:

La exasperación de Federico en medio de la tensión y nerviosismo de la fase final de los ensayos de *Yerma*, una obra que ya se sabía destinada a causar mucho revuelo, muchos aplausos pero también muchas reacciones desfavorables.

Cuando la obra se estrena, 29 de diciembre de 1934, todas las previsiones se cumplen. Acertaron los que habían anunciado que la obra sería un tremendo éxito. Que García Lorca y Margarita Xirgu se llenarían de aplausos y de gloria.

Acertaron también los que habían anticipado la reacción adversa de los sectores derechistas, de los que odiaban a Federico por su trabajo en La Barraca, de los que detestaban a Margarita Xirgu por sus vinculaciones con la izquierda y con algunas de sus principales figuras políticas².

El 29 de diciembre, o sea el mismo día del estreno, según Morla Lynch:

Federico ha estado receloso todo el día. Ha corrido el rumor de que existe un complot de manifestación hostil que podría determinar el fracaso de la obra; o su mayor éxito, pienso yo. Hay, desde luego, gente envidiosa a la que irrita el ascenso vertical de un muchacho joven cuyo talento derriba todas las resistencias que se le oponen. Luego Federico se ha declarado del partido de los pobres, estos es, de los infortunados, proclamación a la que se ha pretendido atribuir un sentido de carácter político mal intencionado³.

Desde los días de su estreno *Yerma* fue entendida como una alegoría de la España marchitada por causa de la reacción y el oscurantismo. Un sector importante de críticos vuelve a considerar el teatro lorquiano mal hecho absurdo e incómodo. Los ataques de la prensa conservadora contra la obra fueron crueles y las críticas muy brutales, sin que faltaron alusiones a la sexualidad del poeta. La agitación de las derechas era notoria. Carlos Morla, opina que el juicio depende de la ideología

¹ Morla Lynch, C., *En España con Federico García Lorca*, España, Edit. Renacimiento, 2008, pp. 439-440.

² Olivares Briones, E., *Pablo Neruda: Los caminos del mundo Tras las huellas del poeta itinerante II (1933-1939)*, Santiago. Edit. LOM, diciembre de 2001, pp. 183-184.

³ Morla Lynch, C., op. cit, pp. 445-446.

“derechista” o “izquierdista” del crítico que da su parecer sobre ella. La obra puede ser buena o muy mala según sea el autor amigo o no del señor Azaña. En este sentido, Levin Schüchling afirmó: “La recepción de *Yerma* demuestra perfectamente que el gusto estético es un fenómeno social movido por fuerzas de carácter material e ideológico”¹.

Intentemos esbozar las circunstancias en que se estrenó *Yerma*. Descubriendo así cómo y por qué suscitó reacciones bien dispares, desde el éxito más entusiasta hasta el rechazo más absoluto. Es cierto que el estreno de *Mariana Pineda*, y *Amor de don Perlimplín*, le acarrearón serios problemas a García Lorca. *Yerma*, sin embargo, presentaba un contexto bien distinto, de mayor incidencia de lo político que explicaría que ya antes del estreno, la obra contara con adversarios y defensores bien definidos. Durante la víspera del estreno, el 28 de diciembre, Manuel Azaña un ilustre político salía de la cárcel de Barcelona después de dos meses y medio de su detención y acababa de ser liberado tras quitarle los cargos que se habían atribuido por su presunta implicación meses antes en el movimiento revolucionario en la rebelión de Cataluña. Fue acogido en la casa de Margarita Xirgu, para que se viera con su mujer. Razón por la cual el público se puso nervioso el día del estreno contra la actriz. A este propósito, Mukarovsky advirtió:

Que la obra de arte no constituye en modo alguno una magnitud invariable. Cualquier modificación en el medio social hace cambiar la recepción de la obra, y bajo la impresión de estos cambios se transforma el objeto estético, aunque, en la conciencia de estos grupos dispares de receptores, su concreción sea la única que se corresponda con el objeto material, con la creación del autor. Así, a una misma obra, *Yerma*, en el mismo momento histórico, se le va a otorgar dimensiones estéticas diferentes, cuyo desplazamiento va a traer consigo, como suele ocurrir frecuentemente un cambio en su valor artístico.²

García Lorca no se excluía del descontento del público, ya que el poeta estaba implicado en este asunto y apoyaba a Azaña. A causa de su compromiso social y político con advenimiento de la II República, y la creación de “La Barraca”. Señalamos páginas atrás que La Barraca fue un proyecto republicano muy comprometido cuya misión fue la difusión del teatro clásico español por todas las partes de España, un teatro dirigido a un público analfabeto y de marcado carácter rural y popular. Gracias a sus

¹ Levin Schüchling, L., *El gusto literario*, México, Edit. F. C. E., 1996, p. 50.

² Mukarovsky, J., “Función, norma y valor estéticos como hechos sociales”, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Edit. Gustavo Gili S. A., 1977, pp. 44-121.

actividades en La Barraca Lorca logró crear fuertes relaciones y vínculos con la República, su fama aumenta en estos años. Desde el primer momento Lorca se asoció a políticos de la izquierda como Fernando de Los Ríos, uno de los grandes amigos y el principal protector del grupo.

Entre marzo de 1933 y diciembre de 1934, el momento crucial en que Lorca estrenó *Yerma*, la escena política española conoció grandes e importantes acontecimientos; el advenimiento del denominado “*Bienio negro*”¹, y la subida del poder de la “*C.E.D.A*”² de Gil Robles.

En noviembre de 1933, cuando las derechas ganaron las elecciones, las críticas arrojaron en contra de La Barraca, y los comentarios acerca del éxito lorquiano tanto en España como en América se condenan al silencio. La revista de la organización fascista dirigida por José Antonio Primo de Rivera, *FE*, difundía juicios ofensivos sobre los miembros de La Barraca. Además de sus preocupaciones culturales de la República, para los derechistas, La Barraca, representaba un símbolo de la libertad e inmoralidad sexual. Todo ello, despeja las incidencias del momento y explica el abismo ideológico que separa ambos grupos.

A todo lo dicho habría que sumar otro evento clave ocurrido en aquel año en el que Federico estrenó *Yerma*, fue la revolución de Asturias y su brutal represión; sucesos ocurridos en octubre de 1934, fecha muy cercana al estreno de *Yerma*, y que aumentó la tensión política y social de entonces.

Los resultados de estas represiones brutales, acompañaron al público la noche de la representación y contribuyeron en la agitación del código ideológico del público, quien asoció lo cultural con lo político.

García Lorca estaba comprometido en el asunto del preso político Manuel Azaña. El poeta se identifica explícitamente con los pobres del mundo y ofrece su

¹ Nombre con el que es conocido en España el período de la Segunda República iniciado tras la victoria de la derecha en las elecciones de noviembre de 1933 y concluido en febrero de 1936. Dominado por el Partido Radical de Lerroux y la CEDA de Gil Robles, el bienio negro se caracterizó por la anulación de la legislación promulgada en los dos primeros años de la República y por el deterioro del clima social como consecuencia de la rebelión de octubre de 1934. Diccionario de Materias www.google.fr

² La CEDA es el gran partido de masas de la derecha española en el marco de la II República. Desde el momento mismo de su constitución se presenta como la alternativa de derechas y de orden al gobierno "socializante" y a la República en general.

compromiso como artista y como hombre con su pueblo: “En este mundo soy y seré partidario de los pobres”¹, Dijo García Lorca. Un sector de derechas distribuyó esta declaración de Lorca atribuyéndole un carácter extremadamente político.

Lo cierto es que *Yerma* fue muy discutida y más polémica suscitó dentro de su producción. La batalla entre adversarios y defensores de la obra que se había iniciado la noche del estreno se extendió a la prensa durante un largo tiempo, entre dos bandos bien alineados, los que estaban a favor y los que estaban en contra.

En realidad, la prensa conservadora difundió crónicas y artículos en sentido político, y se agarraron a la moral para atacar a su autor, y dejaron lo puramente artístico. Mientras, que la prensa más progresista, también se auto-defendió aunque tuvo más en cuenta el arte teatral.

Efectivamente, no se había producido nada comparable con respecto a otras obras lorquianas, que aunque también fueron criticadas o alabadas pero no llegaron a la altura de *Yerma*. En 1934 *Yerma* arrebató al mismo tiempo un éxito y un fracaso esencialmente políticos.

En uno de los estrenos de *Yerma*, Díez-Canedo señaló en *La Voz* que: “se trataba de otro público, sin que falte el habitual; otro público en el que se advierte el cansancio de lo antiguo y el afán de lo nuevo; otro público para que los autores jóvenes lo estudien y lo atiendan”.²

El examen de los acontecimientos que precedieron al estreno de *Yerma* debe completarse con una referencia a la lucha ideológica que la representación de nuestra obra acar

2.1. *Yerma* obra de lucha ideológica

El estreno de *Yerma* tuvo lugar en el teatro Español de Madrid el sábado 29 de diciembre de 1934. El público era heterogéneo, asistieron ilustres diplomáticos y destacadas personalidades, como Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Pablo

¹ García Lorca citado por Plaza Chillón, op. cit. p. 366.

² Fernández Cifuentes, L., *García Lorca en el teatro: La norma y la diferencia*, Zaragoza, Edit. Prensas Universitarias, 1986, pp. 180-181.

Neruda, Luis Buñuel, y Jacinto Benavente; además, estaban presentes los detractores de Federico García Lorca, y Margarita Xirgu, la actriz que interpretó al personaje de Yerma.

Yerma, fue el lazo espiritual por el cual el poeta volvió a buscar la afectuosa amistad de la actriz Margarita Xirgu. Sobre el talento de esta actriz, García Lauces comentó:

Margarita Xirgu, fue uno de los mitos del teatro del siglo XX y su participación en las obras de Lorca, sobre todo en aquella primera, *Mariana Pineda*, había supuesto una inyección de popularidad para el dramaturgo. Xirgu venía del teatro catalán y había despuntado en Madrid con su encarnación de Marianela en la obra de Benito Pérez Galdós. Tras el éxito de *Mariana Pineda*, que contaba con escenarios diseñados por Salvador Dalí, Xirgu y Lorca colaborarían en la *Zapatera prodigiosa*, *Bodas de sangre* y *Yerma*. Con la guerra, la actriz se exiliará a Uruguay, donde dirigirá la Escuela de Arte Dramático de Montevideo. En 1936 Lorca y Xirgu representarían su último trabajo en común. Sería en Buenos Aires, en el Teatro Avenida, donde la actriz daría vida a otra heroína lorquiana en *La casa de Bernarda Alba*. Para el autor se trataría ya de una colaboración-póstuma.¹

Al levantarse el telón, en la sala se oyeron murmullos y bisbiseos, eran los adversarios que insultaron al poeta y a la actriz Margarita Xirgu, su objetivo era llevar la representación de la obra al fracaso. Más adelante vislumbraremos los verdaderos motivos de este intento. Afortunadamente, la interrupción del diálogo era corta, porque los alborotadores fueron expulsados de la sala inmediatamente por las fuerzas del orden.

Al caer el telón, el público expresó su gran entusiasmo y satisfacción por la excelente interpretación que hizo Xirgu del personaje de Yerma. Al final de la representación Lorca accedió al escenario, con la cabeza alta, para agradecer exclusivamente a Margarita Xirgu, el poeta solicitó del público un aplauso para ella sola, que merece su excepcional talento artístico. Al final, todos acudieron a felicitarla incluso los que tenían prejuicios antes del estreno, también los que participaron de una manera u otra en la provocación del alboroto. Carlos Morla Lynch, dijo:

¹ García Lauces, P., “1934: Federico García Lorca estrena su obra *Yerma*”, Libertad Digital, 29 de diciembre de 2010, (Publicación Digital). WWW.google.fr

La obra *Yerma* es, a mi juicio, un poema dramático. El poema sacrosanto de la divina llamada de la maternidad y el drama de su misión frustrada. El ansia de fructificación en pugna con el alto concepto de la honra: de ese honor pueblerino, tradicional e innato, que no admite razones circunstanciales; intransigente e inviolable. La acción se desenvuelve en una sola línea que sigue su curso inflexible y que va intensificándose en un crescendo de angustia desesperada hasta su tremendo desenlace final.¹

Para este primer estreno, Lorca tenía que enfrentarse y por primera vez a la prensa de Derecha e Izquierda; para la prensa progresista *Yerma* era como un paso decisivo e importante hacia la emancipación del teatro hispano del atraso y el yugo medieval, era una verdadera reforma del teatro español. En cambio, la prensa de derechas atacó *Yerma* y la tachó con muy malos calificativos; decían que era una obra “inmoral”, “antiespañola” y “pornográfica”.

Lorca, en su actividad política era liberal, también era el amigo del ministro socialista Fernando de los Ríos y de Margarita Xirgu, por consiguiente, el dramaturgo era víctima de frecuentes ataques y agresiones de los conservadores. En diferentes declaraciones a la prensa el poeta, denunció la injusticia y desigualdad sociales, de allí, y en los ojos de la derecha era considerado como un antipático. En una entrevista, Lorca, declaró:

El mundo está detenido ante el hambre que asola a los pueblos. Mientras haya desequilibrio económico, el mundo no piensa. Yo lo tengo visto. Van dos hombres por la orilla de un río. Uno es rico, otro es pobre. Uno lleva la barriga llena, y el otro pone sucio el aire con sus bostezos. Y el rico dice: ‘¡Oh, qué barca más linda se ve por el agua! Mire, mire usted el lirio que florece en la orilla’. Y el pobre reza: ‘Tengo hambre, no veo nada. Tengo hambre, mucha hambre’. Natural. El día que el hambre desaparezca, va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los hombres la alegría que estallará el día de la gran revolución. ¿Verdad que te estoy hablando en socialista puro?²

El estreno de *Yerma* provocó una serie de discusiones políticas y sociales que llevarían al poeta a distintos enfrentamientos con la prensa de derechas e izquierdas, Lorca se enfrentó a los críticos y a los espectadores al mismo tiempo. Lo cierto es que el poeta se encontró casi en la misma situación con otros estrenos que realizó en el

¹ Morla Lynch, C., op. cit., p. 448.

² Entrevista en *La Voz*, Madrid, 7 de abril de 1936.

pasado, por ejemplo en 1927 con la representación de su obra *Mariana Pineda*, esta última fue censurada por su simbología de la libertad, y, por consiguiente fue mal entendida por el régimen dictatorial de Primo de Rivera.

Ocurrió lo mismo también con la representación de *Amor de Don Perlimplín*, con esta obra el poeta tuvo muchos problemas.

Sin embargo, la representación de *Yerma*, era un poco particular, porque antes de su primer estreno, tenía ya defensores y detractores. A juicio de Casillo Lancha:

Será con el motivo del estreno de *Yerma*, cuando el factor ideológico adquirirá mayor preponderancia y su tragedia será juzgada con un terrible menosprecio por parte de la prensa conservadora, que sólo un año antes había mostrado su aprobación ante *Bodas de sangre*, su otro drama rural.¹

Esta obra, fue un pretexto para hacer una campaña que fue provocada por comportamientos extra-artísticos en contra de la intérprete del personaje de Yerma, la actriz Margarita Xirgu por sus adhesiones al régimen republicano, y del mismo autor García Lorca por sus compromisos sociales.

De allí, el juicio que tuvo la obra en la prensa, sea bueno o malo, dependía de la ideología del crítico, si este fuera en pro o en contra de Azaña. Hasta el punto de afirmar que las lecturas que se hicieron sobre *Yerma* eran lecturas ideologizadas.

A lo largo de meses, *Yerma* fue una obra muy discutida, representó una polémica para la prensa dentro y fuera de España.

Algunos críticos la compararon con la diatriba que años antes había supuesto para la moral reinante el estreno de *Casa de muñecas* de Ibsen. Incluso estuvo en una lista de obras que nunca debieron haberse representado, como apuntó algún crítico en la prensa más tradicionalista.²

En la noche del estreno, la gente de derechas había distribuido unas declaraciones de carácter político y comprometedor hechas por García Lorca en la prensa, en ellas, el poeta declaró:

Eso es lo grave de la situación. Yo sé poco, yo apenas sé -me acuerdo de esos versos de Pablo Neruda- pero en este mundo yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la

¹ Castillo Lancha, M., *El teatro de García Lorca y la crítica. Recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*, Málaga, Edit. Centro Cultural Generación del 27, 2008, p. 385.

² Conway, H., "Obras que no debieron nunca representarse", *Blanco y negro*, 13-1-1935. Este artículo contiene una fotografía de Margarita Xirgu y López-Seglar del estreno de *Yerma* en Madrid. Y aparece junto a las obras que dañaban la moral.

tranquilidad de la nada se les niega. Nosotros- me refiero a los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente de las clases que podemos llamar acomodadas estamos llamados al sacrificio. Aceptémoslo. En el mundo ya no luchan fuerzas humanas, sino telúricas. A mí me ponen una balanza el resultado de esta lucha: aquí, tu dolor y tu sacrificio, y aquí la justicia para todos, aun con la angustia del tránsito hacia un futuro que se presente, pero que se desconoce, y descargo el puño con toda mi furia en este último platillo.¹

Las distintas representaciones de *Yerma* se produjeron en un contexto histórico muy conflictivo y lleno de tensiones, donde los factores políticos, sociales e ideológicos jugaban un papel importante y decisivo en el juicio de la obra. Castillo Lancha, comentó:

Lo que nos parece absurdo y extraño al mismo tiempo es que el texto de *Yerma*, lógicamente, es el mismo, pero, inmersos en un contexto histórico de tensión y enfrentamientos, receptores de ideología bien diferentes aplicaron, en el acto interpretativo, sus respectivos códigos políticos, sociales, culturales (religiosos y sexuales). Estos criterios extra textuales fueron más que suficiente para cuestionar la “teatralidad” de *Yerma*: para unos “comedia francamente mala”, que no contiene en ella “la más leve brizna de verdadero teatro”².

A la hora de establecer un balance de la evolución ideológica que acompañó las distintas representaciones de *Yerma*, vale la pena comprobar hasta qué punto los factores políticos condenaron a la obra lorquiana.

2.2. La politización de *Yerma*

Como mencionamos antes, la obra lorquiana *Yerma*, se estrenó en circunstancias muy delicadas, lo que resultó que esta obra se convirtió en una polémica en la escena política española. En torno a esta obra las críticas de la prensa conservadora y progresista se enfrentaron durante largo tiempo. Respecto a las críticas dirigidas a García Lorca, Castillo Lancha declaró:

Toda crítica a Lorca, al igual que a cualquier autor, es política, aunque el público tiende a calificar así aquella concreción que esté en desacuerdo con su punto de vista...Después de haber

¹ García Lorca citado por Plaza Chillón, op. cit. p. 366.

² Castillo Lancha, M., op. cit, pp. 388-389.

obtenido el éxito con *Bodas de sangre* se produce un retroceso en las valoraciones de nuestro autor.¹

En pleno período de intensa agitación política que conoció España desde 1934, el estreno de *Yerma* provocó múltiples reacciones dentro y fuera de España, era una verdadera batalla entre adversarios y defensores de la obra en las páginas de la prensa. Los diarios se dividieron en dos bandos, los que estaban en “pro” y los que estaban en “contra”.

En 1930, Luis Araquistáin, en su libro *La batalla teatral*² explicó los rasgos esenciales de este método crítico:

La crítica contemporánea no suele ser independiente sino con rarísimas excepciones. Está condicionada por el mundo de afectos (simpatías y antipatías) que une o separa a los hombres. Muchas veces a juzgar una obra de arte, se juzga, en realidad, al autor por sus ideas políticas o filosóficas, por su temperamento, por su carácter (...) Se habla de lo que se ignora, claro que despectivamente, o se finge ignorar lo que se conoce, con el mismo propósito. Se prejuzga todo a los impulsos de la amistad o la enemistad, y, en ocasiones, se hace deliberada ostentación del menosprecio. En este ambiente se mueve el crítico, lo respira y lo alimenta. Hay críticos que dividen a los escritores contemporáneos en hombres de izquierda y de derecha³.

Las críticas en su mayoría eran negativas y muy subjetivas, especialmente las de la prensa conservadora.

Tanto como lo explicó bien Terry Eagleton en su libro *Una introducción a la teoría literaria*, “a las ideologías les gustan los límites muy estrictos entre lo aceptable y lo inaceptable, entre el yo y el no-yo, entre verdad y falsedad, entre el buen sentido y tontería, entre razón y locura, central y marginal, superficie y profundidad”.⁴

Los periodistas de la prensa de derecha atacaron la obra tachándola de antirreligiosa y obscena.

El 17 de septiembre de 1935, *Yerma*, fue estrenada en el teatro de Barcelona, con los mismos decorados de Manuel Fontanals. Allí, la representación tuvo un éxito muy grande, la reacción del público era distinta porque éste tenía un talante más liberal que

¹ Castillo Lancha, M., op. cit, p. 383.

² Araquistáin, L., *La batalla teatral*, Universidad de Michigan, Edit. Mundo Latino, 1930.

³ Araquistáin citado por Castillo Lancha, op. cit, p. 395.

⁴ Eagleton, T., op. cit, pp. 161-162.

en Madrid. Mario Hernández incluye una cita muy significativa de la recepción “izquierdista” con motivo de las representaciones barcelonesas de la obra (septiembre-octubre de 1935), atribuida al periodista Luis Burbano de *El Día Gráfico*, -escribía-: “El público aplaude cuando *Yerma* mata a su marido como si éste perteneciese a la C.E.D.A.”¹ Este comentario demuestra claramente hasta que punto *Yerma* y Lorca fueron grandes protagonistas de la situación política de España, en aquellos difíciles momentos.

“*Yerma* se mantuvo en cartel hasta el 20 de octubre, batiendo todos los records de taquilla y ovaciones”² y “representándose, con la misma acogida apoteósica, después en otras localidades catalanes y en Valencia”.³

En diferentes circunstancias sociales y políticas de aquel momento histórico en España, las representaciones de *Yerma*, a veces eran triunfales o grandes éxitos y en otras, eran un rechazo absoluto. Efectivamente, *Yerma* recibió distintas concreciones desde situaciones sociales variables.

En la misma noche del estreno de *Yerma* se produjeron en Madrid otros dos estrenos; *Estudiantina* de Luis Fernández de Sevilla y Rafael Sepúlveda en Lara y la opereta, *Siete colores*, en el teatro de la Zarzuela. El comentario crítico del que se hizo a *Siete de colores* satirizaba con palabras indirectamente dirigidas a *Yerma* diciendo lo siguiente:

Siete colores es una ópera que está bien.
-¿Nada más?
-¡Caramba! ¿Le parece a ustedes poco en estos tiempos?
Por lo menos es una cosa limpia, vamos una “anti-yerma”.
Oyéndola no se pone uno colorado, ni las señoras tienen que bajar la vista, o hacer como que no han oído⁴.

A *Yerma* le acusaba de inmoralidad y de blasfemia:

Es la fémina que anula con el instinto de la maternidad los deberes de esposa, la sanidad de la mente, la vida normal y serena, fundamento del matrimonio cristiano. Y el éxito de la

¹ Hernández, M., “Cronología y estreno de *Yerma*, poema trágico de Federico García Lorca, *Revista de Archivos, Biblioteca y Museos*, LXXXII, (núm. 2), enero-junio, 1979, p. 313.

² “En Barcelona. *El éxito de “Yerma”*. Próximo estreno de “Fuenteovejuna”, *La Jornada*, Barcelona, 4-X-1935, citado por Lancha Castillo Marta., op.cit., p. 385.

³ Mascarilla, “*Yerma*”, *El Mercantil Valenciano*, 6XI- 1935, p. 7, “Gacetillas teatrales. Principal. El estreno de “*Yerma*”, *Diario de Valencia*, 2-X- 2935, p. 2 y *El Mercantil Valenciano*, 30-X-1935, p. 4, citado por Castillo Lancha, op. cit, p. 385.

⁴ Martín García, E., “*Yerma* o la imperfecta casada”, *La Casa de Bernarda de Alba y el teatro de García Lorca*, Madrid, Edit. Cátedra, 1985, p. 96.

obra se limitó a un mínimo sector del público del Español, que aplaudió con vehemencia más por la curiosidad malsana que la inteligencia¹.

En cambio, *Estudiantina* es la obra digna de alabar: Obra simpática, autores simpáticos, teatro simpático². Para estos periodistas, toda obra de semejantes características como la obra lorquiana, podía recibir el calificativo de “Yerma”. Mientras que una obra que ellos consideraban limpia sería una “anti-yerma”.

Las críticas de la prensa conservadora sobre la obra *Yerma* se alejaban totalmente de lo puro artístico o teatral y se hundían en el plano de la política y la moral.

El día 29 de diciembre, los diarios de la prensa conservadora se pusieron a escribir artículos, todas las críticas trataban una serie de motivos negativos en torno a la moral. A continuación vemos unos extractos de estos artículos:

Se aborda el drama con una visión morbosa, que deshumaniza y disminuye al personaje... (...) Por caminos de extravagancia y con un deseo alucinante de originalidad ha venido el autor a caer en dos vejeces: la de la audacia y la del naturalismo viejo de Zola en una coincidencia de fecundidad (¿infecundidad?)³.

Lo único positivo son las alabanzas al escenógrafo Fontanals, por su puesta en escena, además en general, reitera en que fue una excelente representación⁴.

En comparación con otras críticas, ésta fue la más suave y la menos severa, el 3 de enero de 1935, cuatro días después de la primera, Gil Robles escribió unas líneas en el diario:

Odiosidad de la obra ante su inmoralidad, ante las blasfemias y ante todo el falso pastiche de arte fácil, y de audacia al alcance ante cualquier despreocupación, que son las notas salientes de la desdicha producción.⁵

Un crítico anunció:

No era público aficionado al teatro: abundaban en él los jóvenes que forman como una corte de García Lorca. (...) La comedia es francamente mala: el autor, ambiciosamente, la califica de tragedia porque le concede más importancia de la que realmente

¹ Castillo Lancha, M., op. cit, p. 406.

² Castillo Lancha, M., op. cit., p. 406.

³ Cueva, J., “Un buen éxito de Fernández Sevilla y Sepulveda “*Yerma en el Español*”, *El Debate*, 30-XII-1934, op. cit., p. 98.

⁴ *Ibíd.*, pp. 99-100.

⁵ Cueva, J., “Un buen éxito de Fernández Sevilla y Sepulveda “*Yerma en el Español*”, *El Debate*, 30-XII-1934, op. cit, p. 107.

tiene. Ni en el fondo, ni en la forma autorizan tal clasificación. La señora Xirgu ha dejado aparte su estilo propio para declamar los versos con énfasis de recitador (...) El señor Fontanals ha pintado unas decoraciones absurdas. El cuadro de las lavanderas parece hecho por un niño con tarugos de cajas de construcciones. Nada más ingenuo que el propósito de ingenuidad: aquel agua pintada ofende. Al final se tributó a la señora Xirgu una ovación marcadamente política.¹

En este artículo, notamos claramente que el crítico atacó todos los elementos de la representación, desde el autor al escenógrafo.

En *La Época*, se hizo una comparación entre *Yerma* y las obras clásicas:

No hay allí la más leve brizna de verdadero teatro. (...) Dentro de un espantoso materialismo al que no llegan de ordinario por las vías naturales ni la fantasía poética, ni la razón, ni siquiera el buen sentido de las gentes humildes, le falta aquella corriente de embriagadora poesía que da un vocablo primitivo y grosero formaba el mito de Venus, diosa de la hermosura y del amor. La falta de elegancia de Ovidio y de los elegiacos Catulo, Tíbulo y Propercio, los cuales conseguían dar expresiones nobles a bajos instintos.²

Los interminables ataques contra del poeta y la actriz Margarita Xirgu permanecían presentes en los periódicos durante largos días después de la representación de la obra. En *La Nación*, los críticos atacaron a la protagonista, tachándola de “obsesa” (sexual), y a *Yerma*, considerándola como obra inmoral:

La totalidad de la obra gira pesadamente alrededor del deseo frustrado de la obsesa (...) La expansión literaria de García Lorca debió buscar problemas más asequibles y propicios a la escenificación, y abstenerse de tratar estos, casi de derivación obstétrica, y más de psicosis que genuinamente espirituales y aptos a la teatralización³.

Las críticas dirigidas al poeta, a su obra y a la talentosa actriz Margarita Xirgu, estaban totalmente alejadas de los parámetros artísticos y propiamente profesionales, así pues las reacciones que tuvieron los periodistas de derecha eran ataques en el ámbito personal y privado.

¹ De la Cueva, J., “Español- *Yerma*.” *Informaciones*, 31-XII-1924, op. cit., pp. 99-100.

² Araujo Costa, L., “Español. Estreno del poema trágico en tres actos, dividido en dos cuadros cada uno, en prosa y verso, Federico García Lorca, *Yerma*”, *La Época*, 31-XII-1934, *Ibíd.*, pp. 101-102.

³ López Izquierdo, R., “El éxito de *Yerma*, de García Lorca, se circunscribió a un mínimo sector del público del Español”, *La Nación*, 31-XII-1934. *Ibíd.*, pp. 104-105.

Carlos Morla- Lynch respondió a los ataques que se han hecho a la obra

Yerma:

Nos parece inconcebible que, ante esa concepción tan noble y edificante con que Federico ha evocado la indomable probidad moral que impera en los campos de España (...) haya quien pueda haber pronunciado las palabras de “blasfemia” e “inmoralidad”. Criterios estrechos y rutinarios incapaces de pulsar los conceptos elevados que a veces encierran en este mundo ciertas violencias inevitables.

En definitiva, no hubo fiscal, ni inquisidor, no hubo prohibición posible para una obra que no era ni el error ni el horror que algunos querían hacer creer, y las mujeres siguieron asistiendo a las funciones de *Yerma*, obra que permanecería por largo tiempo en cartelera durante esta temporada, y que con el tiempo se convertiría en una pieza clásica del teatro español del siglo XX.

García Lorca estaba perfectamente consciente del riesgo que significaba montar *Yerma* (y protagonizada por Margarita Xirgu) en un momento tan conflictivo para la sociedad española. Lo hace porque no puede dejar de hacerlo. Es su destino. (...)

La Rebelión de Asturias y la consiguiente represión ha sido una de estas guerras. La guerra de críticas en pro y en contra de *Yerma* es otra. Aquella en el frente laboral, esta otra en el ámbito de la cultura. Ambas son el dramático reflejo de un choque de posiciones ideológicas que se tornan cada vez más irreductibles, cada vez más beligerantes.¹

En este período tan crítico de la historia de España, *Yerma* se convirtió en un debate político, todas las críticas anteriores se basaban en dos importantes calificativos: inmoralidad y blasfemia, sin embargo, el verdadero motivo de las reacciones negativas de los periódicos de derecha, era atacar al poeta Lorca y a Margarita Xirgu, por sus actividades comprometidas, ya que en varias ocasiones los dos artistas revelaron sus simpatías republicanas.

En cambio, *Yerma* tuvo reacciones favorables y gran éxito en el extranjero y precisamente en Italia, Mussolini, fue quien se sintió entusiasmado por las perspectivas natalistas que se derivaban de la obra. En noviembre de 1935, la actriz Xirgu fue solicitada para representar unas obras allí; *Fuenteovejuna* y *La Dama boba*, además de *Yerma*, cuya propagación en Italia la estaba haciendo el propio Pirandello.

Además, Mussolini había invitado a Federico García Lorca a Roma, pero los dos desistieron como protesta a la invasión que la Italia fascista estaba llevando a cabo en Abisinia. A este propósito, Plaza Chillón, apuntó:

¹ Morla Lynch Carlos citado por Olivares Briones Ed., op. cit., p. 186.

Puede parecernos extraño que una mentalidad como la de Mussolini alabara positivamente la obra de Lorca. Probablemente, desconocería la coyuntura que había rodeado al estreno de la obra en Madrid, o simplemente la omitió quedándose con lo que más le interesaba: la idea de natalidad.¹

Las reacciones que provocó el estreno de *Yerma* dentro de la prensa conservadora madrileña, en particular, y la prensa española, en general, fuera de lo político eran reacciones muy extremas, tal y como dijo Eutimio Martín, en cuanto a la obra de Lorca, *Yerma*: “era una reivindicación femenina perfectamente legítima dentro de la más estricta legalidad cristiana: el derecho a la sexualidad, abocada a la maternidad, de la mujer casada.”²

El reverso de la medalla, lo produjo la prensa progresista y la elite intelectual de la sociedad española, la puramente republicana, las personalidades más destacadas que estuvieron presentes la noche del 29 de diciembre de 1934, en el teatro Nacional de Madrid, como Marañón, Benavente, Unamuno y Valle-Inclán, estos que habían seguido la obra antes de su estreno.

Valle-Inclán, respondiendo a la pregunta de un periodista sobre si le gustó la obra dijo: “Sí, mucho. Sobre todo, cuando dice usted eso de que no cree en Dios”³. O más adelante, cuando Unamuno responde al reportero:

Yo también tengo una obra del mismo estilo; pero *Yerma* es mejor. (...) *Yerma* nos presenta a un Lorca cuajado del todo. El tema es propicio claro. El amor materno, el frustrado amor en este caso, siempre ha sido un tema muy teatral⁴.

El éxito de *Yerma* fue tan excepcional para este campo, hasta llegar a compararla con famosos estrenos anteriores, como el de *Electra* de Pérez Galdós obra representada en 1901, y con *Hernani*. Para el crítico Domenec Guansé: “*Yerma* era una interpretación poética de la más profunda realidad española, el reflejo de una España que después de

¹ Plaza Chillón, J. L., op. cit., p. 375.

² Martín, E., “*Yerma o la imperfecta...*” *La casa de Bernarda Alba y el teatro...* Ed. Ricardo Doménech., p. 120. Babin, M^a Teresa, “Narciso y la esterilidad en la obra de García Lorca”, *Revista hispánica moderna*, 11 (1945).

³ Valle-Inclán citado por Plaza Chillón., op. cit., p. 376.

⁴ Salado, J., “*Antes del estreno. Dialogo con tres barbas ilustres.*” *La Voz*, 29-XII-1934, en: Lorca... (A cargo de Andrés AMOROS), pp. 52-53.

dos años con las derechas en el poder, se mueve en un ambiente de asfixia, de estrangulación moral”¹.

El drama de *Yerma* gira en torno a un deseo de maternidad frustrado, Yerma la protagonista y después de dos años de matrimonio no logró responder a su instinto materno que es concebir un hijo. Juan su marido es un hombre frío e indiferente a quien no le importaba tener hijos. Yerma se debatía entre la esperanza y la desesperanza.

La protagonista está rodeada de un ambiente fértil que le recuerda siempre su incapacidad de procrear. Yerma se enfrentó a sí misma, a la naturaleza fértil y a las presiones de la sociedad. La protagonista acabó estrangulando a su marido, para poner fin a sus sufrimientos.

En realidad, en *Yerma* no se trataba sólo de una esterilidad fisiológica, sino que se quería denunciar otra esterilidad que es más grave y más profunda que la primera, en la obra se hacía referencia a los valores arcaicos de una sociedad ya caduca que había que cambiar o modificar, para salir adelante. *Yerma* representaba la España estéril de aquel tiempo, con su ambiente de asfixia y de estrangulación moral que las fuerzas conservadoras se empeñaban en mantener. En palabras de Lorca: “poner en evidencia morales viejas o equívocas”². Y no faltó quien anotó esta posible dimensión, como Corpus Barga:

La tragedia de *Yerma* es la tragedia de la sexualidad en España (...). En España las derechas se han escandalizado con *Yerma* y las izquierdas las han ensalzado como una obra de atrevimiento social.³

A partir de comentarios como estos, hechos por la intelectualidad republicana del momento, notamos dos formas distintas de sentir una obra de arte, y dos formas o interpretaciones opuestas ideológicamente. Lo cierto, es que *Yerma* se va a convertir, en un símbolo de las ideas progresistas e innovadoras de la época. Además, podemos decir que *Yerma* fue una obra revolucionaria por su contenido ideológico y político. Respecto a la polémica que provocó *Yerma*, José Varela, comentó:

Tal vez nunca la literatura, en este caso el teatro y la política habían estado tan unidos durante la II República, o si lo habían estado, ningún suceso como la puesta en escena de *Yerma*

¹ Guansé Domenec citado por Castillo Lancha., op. cit., p. 391.

² García Lorca citado por Castillo Lancha, op. cit., p. 397.

³ Corpus Barga citado por Castillo Lancha, op. cit., p. 392.

provocó una alteración superior en el mundo de las artes durante estos años¹.

Y se mantienen estas consideraciones en la crítica actual, García Posada advirtió:

“Es verdad que la obra pone de relieve una dimensión nueva, entre lo moral y lo religioso”². Es lo que le lleva a ser un elemento de debate de la crítica. Por su parte, Plaza Chillón explicó:

Podemos vislumbrar a modo premonitorio una situación histórica de una España real que comenzaba a complicarse, y de una división cada vez más pormenorizada de dos extremos y formas de entender la sociedad, y que acabarían trágicamente enfrentados en 1936.³

A finales de enero de 1935 y después de un mes de triunfales representaciones de *Yerma*, a teatro lleno, la gente de teatro Nacional de Madrid, hizo una petición en la cual se solicita que se hiciera una función especial de *Yerma*, dedicada a todas personas que no pudieron asistir a los anteriores estrenos en los horarios normales. Además, este estreno tan especial de *Yerma* representaba un respaldo y apoyo tanto para el poeta y dramaturgo García Lorca como para la actriz Xirgu; era una respuesta a los ataques y pseudo-críticas teñidas de odio político e intolerancia.

Gracias a la iniciativa de todas las compañías teatrales de Madrid, García Lorca se sintió feliz por este estreno muy especial para sus miembros.

Y en el discurso que Lorca pronunció claramente su felicidad y agradecimiento:

Yo no hablo esta noche como un autor ni como poeta, ni como estudiante sencillo del rico panorama de la vida del hombre, sino como ardiente apasionado del teatro de acción social. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza y su descenso. (...) Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, esta moribundo; 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 risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o

¹ Varela, José Luis citado por Plaza Chillón., op. cit., p. 366.

² Miguel García-Posada sostiene que hay un antecedente de conocimiento seguro por parte de Lorca, de un drama religioso de Lope de Vega: La madre de la mejor, y en la que, en cierta medida, se inspiró Federico, “Un estímulo lopesco en la creación de *Yerma*.” *Insula*, 476-477 (1986).

³ Plaza Chillón, J. L., op. cit., p. 377.

sitio para hacer esa horrible cosa que se llama “matar el tiempo”¹.

La función tuvo lugar el viernes 1 de febrero de 1935, al día siguiente, el diario *El Heraldo*, de Madrid publicó un artículo con encabezado por este título:

“UNA APOTEÓSICA FIESTA DE ARTE EN EL TEATRO ESPAÑOL”

“Margarita Xirgu ofrece una representación extraordinaria de *Yerma*, el magnífico poema dramático de Lorca, a sus compañeros los artistas de los teatros de Madrid”².

En este artículo, después de mencionar la presencia de las compañías de todos los teatros de Madrid, se habló también del entusiasmo y la acogida que tuvo la obra: “Las ovaciones prolongadas y entusiastas que durante la representación se sucedieron apoteósicas, demuestran como en aquel público de artistas se apreció y se comprendió el arte exquisito y el profundo cuidado con que se representó *Yerma*”³.

Para esta ocasión, Lorca ha preparado un largo discurso, (en este contexto señalamos que el fragmento citado anteriormente era un extracto sacado del mismo discurso pronunciado en la misma ocasión), que el mismo diario define como una proclama.

Al final del segundo acto Lorca leyó su discurso, un discurso publicado en *El Heraldo* el 2 de febrero de 1935:

A través de mi vida, si vivo, espero, queridos actores, que os encontraréis conmigo y yo con vosotros. Siempre me hallaréis con el mismo encendido amor al teatro y con la moral artística del ansia de una obra y una escena cada vez mejor. Espero luchar para seguir conservando la independencia que me salva, y para calumnias, horrores y sambenitos que empiecen a colgar sobre mi cuerpo tengo una lluvia de risas de campesino para mi uso particular.⁴

A través de este discurso el poeta granadino intenta transmitirnos unos mensajes e ideas muy importantes; el primer mensaje encaja la responsabilidad y el papel del dramaturgo en la sociedad. Para Lorca las piezas teatrales están destinadas para sentir el

¹ García Lorca, F., “Discursos y declaraciones (1934-1935)”, *Yerma, poema trágico*, op. cit., pp. 127-128.

² Olivares Briones, E., op. cit., p. 203.

³ *Ibíd.*, p. 204.

⁴ García Lorca, F., “Discursos y declaraciones (1934-1935)”, *Yerma, poema trágico*, op. cit., p. 130.

dolor de las personas, para reflejar sus padecimientos, sus sufrimientos y sus penas, también para curarlas, el poeta ve en el teatro como un barómetro que mide el ascenso o el descenso de una nación, de allí, el pueblo que no participa, o no fomenta el teatro es un pueblo que no tiene historia, un pueblo sin pasado ni futuro y por supuesto sin identidad ninguna.

El segundo mensaje es como una premonición de la muerte o como una carta de despedida muy conmovedora, a través de sus palabras sentimos como si el poeta se estuviera despidiendo de su público cuando dice: “A través de mi vida si vivo, espero...”¹.

El país estaba al borde de la guerra, los asesinatos se suceden con ritmo creciente, y en el caso concreto de Granada las confrontaciones entre falangistas y obreros hacen cada vez más tensa la vida de la ciudad. Lorca, decidió trasladarse a Granada, para unirse con su familia.

La Falange granadina trabaja en colaboración con los conspiradores militares de la guarnición, algunos de los cuales son “camisas viejas” del partido de José Antonio Primo de Rivera. Entre éstos el más destacado, es el comandante comisario de guerra José Valdés Guzmán, enemigo fanático de la República, lleva siete años en Granada y, además de ser jefe de las milicias falangistas en Granada, tiene fuertes vinculaciones con los representantes locales de la C.E.D.A.

La noche del 17 de julio se ha iniciado en el Marruecos español la revuelta antirrepublicana, y desde las emisoras de Canarias y de Marruecos el general Franco ha lanzado el llamamiento en el que anuncia el Movimiento Nacional y pide la colaboración de todos los “españoles patriotas”.

El centro de Granada estaba bajo las manos de los falangistas; durante la revuelta, el cuñado de Lorca fue fusilado por los rebeldes. Quedarse en la Huerta de San Vicente era un peligro para el poeta y su familia, por ello, intentaron alcanzar la zona republicana para refugiarse en una casa de sus amigos, eran los Rosales. La tarde del 16 de agosto, el poeta fue detenido en la misma casa por Ramón Luis Alonzo, un ex diputado de la C.E.D.A derechista fanático que odiaba a Fernando de los Ríos y al poeta Lorca.

¹ García Lorca, F., “Discursos y declaraciones (1934-1935)”, *Yerma, poema trágico*, op. cit, p. 130.

Este último fue trasladado al Gobierno Civil de Granada, después, el poeta fue llevado al pueblo de Viznar y en la carretera entre Viznar y Alfacar, lo fusilaron antes del amanecer. A este respecto Ramos Espejo, señaló:

Federico pensaba en la tercera muerte del final de una nueva obra. *La casa de Bernarda Alba*. La muerte en *Bodas de sangre*, la muerte en *Yerma*...y alguien iba ya proyectando devolver la ficción a la realidad, en preparar la muerte verdadera cerca de los escenarios de las yermas del señor del Paño con Granada, de protagonista también, gritando: ¡Yo misma he matado a mi hijo!¹

Superar la muerte trágica de García Lorca es muy difícil para nosotros. Pero, recordar el fusilamiento, la muerte del poeta a la edad de treinta y ocho años, aunque sea una cuestión ajena a la materia que nos ocupa, el recordatorio nos parece siempre oportuno, tal y como dijo Ricardo Doménech en su libro: *García Lorca y la tragedia española*.²

Pocos días antes de su muerte, García Lorca declaraba al caricaturista Bagaría, que era “hermano de todos los hombres” y que detestaba al español que no fuera más que español”.³

El examen de todo este conjunto de datos históricos, políticos e ideológicos que tenemos acerca del estreno de *Yerma* nos sirve, por otro lado, para profundizar algo más en la cuestión femenina y el problema contextual de la mujer en aquel momento. Una de las razones por las cuales fue mal interpretada *Yerma* fue el papel asignado a la mujer. En el imaginario de una ideología tradicional en coherencia con la mentalidad de una sociedad que pretendía una decidida vuelta atrás, la mujer fue vista exclusivamente como un ser dedicado a la procreación, de hecho, el único papel de la mujer era el de una ama de casa y madre de familia. A continuación sigue un análisis referente al problema contextual de la mujer y la cuestión femenina a la luz del estreno de *Yerma*.

¹ Ramos Espejo, A., *García Lorca en los dramas del pueblo*, Sevilla, Edit. Centro Andaluz del Libro, 1998, p. 86.

² Doménech, R., *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Edit. Editorial Fundamentos, 2008.

³ Duran, M., “García Lorca, poeta entre dos mundos”, *Federico García Lorca*, op. cit., p. 191.

2.3. El problema contextual de la mujer y la cuestión femenina a la luz del estreno de *Yerma*

En la década de los 20 y 30, hubo en España muchos escritos que trataban sobre el tema de la mujer y el feminismo, de allí, la imagen nueva de la mujer moderna (que llevaba faldas, con el pelo corto, con un comportamiento atrevido y que tenía los mismos derechos que el hombre). Esta nueva imagen de la mujer era totalmente opuesta al modelo tradicional de la mujer cristiana, sumisa, dócil y defensora de los antiguos valores familiares. Además se desarrollaron toda una serie de teorías sobre la mujer que no se cuestionaron hasta el siglo XX. Para ellos, la mujer es una virgen aunque se convierte en madre, sigue siéndolo. Según el mito mariano, es asexual, y sólo admite el sexo para procrear, jamás por placer. En cambio, el hombre, necesita el sexo constantemente y lo tiene que buscar fuera de su casa, para no manchar así la inocencia de su mujer. El matrimonio suponía para la mujer la obligación de obedecer al marido. La falta de obediencia por parte de la esposa podía ser castigada por la autoridad. En cambio, el marido para llegar a ser castigado por la autoridad debía maltratarla.

La opinión más generalizada es que la mujer es claramente inferior al hombre dada su naturaleza. Es decir, la mujer sugiere más bien una idea de debilidad y por ello no es considerada en ningún aspecto igual que el hombre. Por ejemplo, en la educación, las mujeres debían de ser educadas con miras al matrimonio, el cuidado de los hijos y la atención de sus esposos. O sea, la sociedad las limitaba a ejercer una única profesión la de esposa y madre. También hay que señalar que la idea con respecto al matrimonio que sigue predominando en la época es la de casarse con el consentimiento del padre.

Pero aunque esta era la idea central como siempre había versiones de todo tipo: La esposa perfecta debe respetar y cumplir los requisitos descritos en las páginas de *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León: sumisa y obediente acepta lo que el marido dicta como ley; callada jamás contestaría; modesta y honrada (es asexual y finge desconocer las aventuras del marido; sencilla, ignorante e inculta).

La Restauración de 1875 fue responsable del establecimiento del Código Civil en 1888, por el que la casada era posesión de su marido, y dueña de nada, ni siquiera de la herencia de su familia. El matrimonio o el convento eran las únicas alternativas a que podía aspirar la mujer decimonónica, porque lo mandaba la Iglesia.

Las dos líneas de opinión fundamentales; partidarios y detractores de los progresivos cambios en la imagen e identidad social de la mujer española que subyacían tras esta polémica podrían quedar perfectamente definidas con una breve revisión de los ensayos teóricos fundamentales: *Feminismo* (1899), del institucionalista Adolfo Posada, y *Un feminismo aceptable* (1908), del jesuita Julio Alarcón. Mientras que Posada se declara abiertamente a favor de un feminismo de corte anglosajón, que él mismo denominó radical, basado en la total igualdad entre sexos en el terreno civil, social y político de la educación y del derecho al voto de todas las españolas. El padre Alarcón ponía las bases de una moderna doctrina eclesial católica en relación con el problema del feminismo oponiéndose frontalmente a las reclamaciones básicas del feminismo progresista de los institucionalistas, definía los puntos fundamentales del feminismo católico conservador: enemigo de la escuela laica, de la educación y del matrimonio civil. Negaba a la mujer, en suma, la igualdad en la vida social, económica y política, e insistía en la situación femenina circunscrita al ámbito doméstico y familiar.

La reinención de la mujer subalterna en la clase burguesa decimonónica hizo realidad el hecho de que la mujer que buscara destacar en el mundo de los hombres fuera objeto de agresiones y burlas.

Madrid era un imán que las entregaba todas las oportunidades que no existían en las demás provincias. A fines de XIX y a principios del siglo XX, Madrid resultaba atractivo para inconformistas deseosas de vivir lejos de la soberanía de los padres, de los vecinos, del cura del pueblo y de los diferentes parientes de la familia que querrían influir en su formación. Tanto el anonimato que proporcionaba la capital como el clima cultural que reinaba en ella eran los principales atractivos para algunas mujeres de la inteligencia española finisecular. La represión cultural y económica de la mujer, especialmente en Madrid y Barcelona, movimiento que se llevaría a cabo en gran parte a través de la escritura y luego por medio del asociacionismo en Madrid.

Llegó el capitalismo a Madrid, aunque de forma tímida. A pesar de la dictadura, los años veinte gozaron de cierta magia cultural y social.

Se puede apreciar la prosperidad y los avances técnicos a través de la salud, los avances médicos y científicos sobre todo. La teoría de la relatividad de Einstein (c. 1915), los descubrimientos de Freud (1906) y las ideas revolucionarias de varios filósofos y sexólogos transformaron el mundo cultural radicalmente. Era la época de la

Residencia de Estudiantes, del experimentalismo de ciertos epígonos de la Generación del 98 y de los miembros del 27, de los *ismos* y sus innovaciones, de las tertulias. Ya se ha contado la historia de estos ilustres hombres que vivían en Madrid en esos años como Gómez de la Serna, Valle-Inclán, el triángulo surrealista; Buñuel-Dalí-Lorca, Aleixandre, Alberti.

Reflejo de la mujer que trabajaba o estudiaba, hacía deporte y rechazaba su papel designado de ángel del hogar era la moda de aquellos años. En 1929 había veintidós teatros y treinta y cuatro cines en Madrid. Los dramaturgos principalmente hombres, con una importante excepción, la de María Martínez Sierra, según aportando mensajes tradicionales sobre las mujeres, la misma actitud conservadora de los autores de la novela rosa. El teatro era aún el lugar donde acudían mujeres y hombres de la clase alta. Había teatros donde se representaban espectáculos sólo para hombres, como por ejemplo los “cafés cantantes”, donde jóvenes ligeramente vestidas bailaban y cantaban. Y junto a este tipo de espectáculos había también los teatros de variedades populares. Sin embargo, el teatro más amado por el pueblo, la burguesía y la aristocracia era la corrida de toros.

El mundo de las tertulias estaba prohibido a las mujeres antes de los años veinte, como dice Norah Borges, pintora argentina que residía en Madrid que en aquella época, las señoritas no iban al café. Pero esto cambió en los años veinte, como dice José María Kaydeda: “por fin entraban en los cafés y se sentaban en las terrazas con un cigarrillo encendido”¹. Kaydeda habla precisamente de su tía abuela Carmen, que trabajaba en el Ministerio de Gracia y Justicia, y que le llevaba al café Gijón en 1927, fue una de las mujeres pioneras en el café de Gijón, y sin compañía de marido, cosa que no era bien vista en aquellos años de principio de siglo, en el que si las mujeres entraban en algún café lo hacían acompañadas.

El tema de la emancipación de la mujer fue tratado en un amplio repertorio de obras. La escena teatral era el mejor lugar y un medio adecuado para abordar todas las cuestiones femeninas, o sea, la mujer y su relación con la familia, el matrimonio y la maternidad. Hasta el comienzo de la Guerra Civil el teatro se había convertido en

¹Mangini, Sh., *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Edit. Península, 2001, p. 32.

vehículo de expresión de las preocupaciones más actuales de la época, devolviendo a la sociedad una imagen de sí misma crítica, elogiosa o lúdicamente irónica. Según Pilar Nieva:

La cuestión femenina pasó a ser un punto casi inevitable de reflexión y debate en la prensa y los modelos intelectuales, así, la oleada de estrenos dedicados al tema de la mujer y el matrimonio tras la llegada de la Segunda República nos demuestra que la escena no estaba ajena a los conflictos ideológicos de la España de Azaña y Gil Robles”¹.

A la luz del estreno de *Yerma* vislumbremos las dos ideologías conflictivas. La polémica debatida en la escena teatral y en la escena política era el emergente tipo de la “nueva mujer” y el tradicional papel que ella desempeñaba “ángel del hogar”. Para las dos opiniones opuestas había defensores y detractores que estaban en contra de los cambios y la emancipación de la mujer. La cuestión planteada sobre la imagen e identidad de la mujer española tuvo gran repercusión en el estreno de *Yerma*.

Para los detractores el papel de la mujer residía únicamente en la procreación, ocuparse de las faenas domésticas, expresar su punto de vista solo dentro del hogar y no fuera. Entonces, ellos se empeñaban en conservar la desigualdad entre el hombre y la mujer. A este propósito, Fernández Cifuentes, explicó:

Los códigos de lo masculino y lo femenino imponían así al teatro una serie de convenciones aparentemente obvias, pero de hecho imperceptibles para un espectador de la época, cegado por el hábito: se trataba acaso del código más familiar y del código de lo familiar menos perturbado por alteraciones y trastornos².

Una proliferación de obras teatrales protagonizadas por el personaje femenino, se han llevado a la escena. Respecto a la obra que nos ocupa *Yerma*, un crítico adelantaba, en su reseña al estreno de *Yerma*, el debate sobre la cuestión femenina: “Aquí tenemos el personaje central: una mujer, Yerma. Casada hace años, toda su aspiración es hacia el hijo. Casada con marido bueno, es decir, según la norma usual”³.

En la primera recepción de la obra, se planteaba una polémica sobre ¿Quién es el protagonista del drama trágico, ¿Juan o Yerma?

En los ojos del público Juan, era considerado a la vez como víctima y el verdadero héroe de la tragedia. En *Informaciones*, Cueva escribió:

¹ Pilar Nieva de la Paz citada por Castillo Lancha, op. cit, p. 402.

² Fernández Cifuentes, L., *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia.*, op. cit., p. 23.

³ Díez- Canedo, citado por Castillo Lancha, op. cit, p. 405.

Solo consigue que la simpatía del espectador derive hacia el pobre marido, la víctima de aquel drama, más víctima que cuando muere a manos de la pobre desquiciada (...). Él cumple con todos sus deberes: se afana, lucha, trabaja (...) Mientras que Yerma, pasa a ser la anti-heroína, porque atenta contra el código cultural, social y religioso de este público¹.

Luis Araujo Costa, en su artículo en *La Época*, supo responder a los duros ataques y a la desmesurada condena realizada por la prensa de derechas en contra de la obra lorquiana y en contra de su heroína Yerma:

Pero si se prescinde (...) de veinte siglos de cristianismo, si se quita de la humanidad toda la ley de gracia y la tendencia de los nacidos a los horizontes sobrenaturales, si se admite que el matrimonio no es un sacramento y que la unión del hombre y la mujer no difiere, ni en orden ni en grado, de la acordada por la naturaleza a los animales y a las plantas; si se rechaza la ley moral, el pudor, lo que existe de más sagrado y respetable en el espíritu; si la educación y la mera urbanidad se relegan al sobrado de lo inservible, de lo caduco, de lo que ya no se lleva en el mundo, por construir prejuicios y trabas a la libre expansión de pasiones y de instintos; si no ha de existir norma que contraría las palabras, acciones y pensamientos más vergonzosos ; (...) si la poesía, el arte y la belleza pudieran descender por bajo del diafragma (...) con todo esto concedido ¿Qué le falta todavía a la *Yerma* de García Lorca para ser un poema gala de una literatura, de un pueblo, de un idioma, acaso de la humanidad?².

Para la ideología conservadora, el tratamiento del código de lo femenino, el matrimonio, la sexualidad, el amor, el honor y la religión como lo hizo Lorca en su obra *Yerma* era considerado como acto transgresor, inmoral y blasfemia. En cambio, para otros, tratar estos temas significaba superar todos los tabúes y alcanzar una subversión social. En otras palabras, para ellos, *Yerma*, representaba la condena de un sistema inmerso de viejos y arcaicos valores morales caducos que estaban arraigados en España.

Los mensajes e ideas que transmitía Lorca a través de su creación dramática *Yerma* eran bastante revolucionarios para la época, y, aun más los que se referían al sexo y a la religión. En el comienzo del Tercer Acto, Dolores pregunta a Yerma:

Dolores. ¿Tu marido es bueno?

Yerma. (*Se levanta*) ¡Es bueno! (...) Cuando me cubre, cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el

¹ De la Cueva Jorge citado por Castillo Lancha, op. cit, p. 413.

² Araujo Costa, L., citado por Castillo Lancha, op. cit, pp. 413-414.

cuerpo muerto, y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego.

(Acto III, cuadro primero, p. 98).

Estas palabras podían ser interpretadas por estos receptores como una ofensa al sacramento del matrimonio debido a la reivindicación que hace Yerma de la satisfacción sexual de ambos conyugues, que para el machismo que invadía la mentalidad burguesa conservadora, esta revelación abiertamente pronunciada por Yerma era inconcebible sobre todo por parte de una mujer. En otra ocasión, aparece la Vieja pagana con Yerma:

Yerma. Entonces, que Dios me ampare.

Vieja. Dios, no. A mí no me ha gustado nunca Dios. ¿Cuándo os vais a dar cuenta de que Dios no existe? Son los hombres los que te tienen que amparar.

(Acto I, cuadro segundo, p. 52)

Esta última réplica de la vieja a Yerma le gustó a Valle-Inclán, el poeta asistió al estreno de *Yerma*:

Para este público, *Yerma* era una denuncia de la fuerza, psíquicamente interiorizada, que a la voz de la honra puede llegar a ejercer en un español de formación católica. Si Yerma, que no siente pasión erótica por su marido, no creyera en el código del honor, sería libre para buscarse otra pareja. Pero, producto de la sociedad en que le ha tocado nacer, acepta aquel dogma al igual que otros muchos. Por ello está irremediabilmente perdida.¹

Lorca con su obra logró hacernos una interpretación concreta de la realidad. El poeta intentó desenmascarar un código social tan arcaico impuesto por las clases dominantes y que por desgracia condena la vida y la libertad de las personas. Con respecto al argumento de la obra, Carlos Morla Lynch, nos explicó:

El drama de la aridez va unido, en la concepción de Federico, a la conciencia del deber y del honor que tienen arraigadas, muy adentro del alma, las campesinas y aldeanas de España. Si es el marido el culpable de la infecundidad de sus entrañas, la mujer morirá estéril, agobiada por la visión del hijo que no ha concebido².

Un crítico actual escribe:

Desde esta otra concreción no es Yerma la que ofende a la moral sino la moral la que encarcela al individuo y aniquila su libertad, convirtiendo su existencia en una angustiada tragedia. La anti

¹ Valle-Inclán citado por Castillo Lancha, op. cit., p. 414.

² Morla Lynch, C., op. cit., p. 349.

heroína de antes se ha convertido ahora en bandera “sublime” del cambio y la subversión social.¹

En este apartado, hemos tenido como propósito perfilar, en primer lugar, una visión global del ambiente social y cultural de la época en que se encontraba la mujer. Basándonos en los ensayos teóricos de dos ideologías conflictivas; del institucionista Adolfo Posada, y del padre Alarcón. En segundo lugar, hemos realizado una valoración concreta sobre la recepción de *Yerma* apoyándonos en las reseñas de la prensa de aquel período. En último lugar, cabe apuntar, la enorme distancia que media entre las dos ideologías de la España de la época; la conservadora y la progresista. Hay que tomar en consideración que el país, como sociedad tradicional que era, tuvo más dificultades a la hora de empezar a caminar en el nuevo sendero.

García Lorca con *Yerma*, estaba intentando cambiar el panorama teatral español, muy contaminado por la mentalidad tradicionalista y conservadora. Lorca, como casi todos los intelectuales de este período, siente mucha preocupación y ansiedad por su sociedad desde una perspectiva cultural e intelectual, de ahí, que intenta encontrar medios para volver al pueblo y educarlo. Ante esta situación, considera el teatro como el mejor medio para conseguir su meta.

El poeta manifestó su intención renovadora, para poner fin al predominio del teatro comercial. La emancipación de la mujer, y la corrupción de la sociedad caduca burguesa, respectivamente, formaban el núcleo de sus obras. No conviene olvidar que la derecha captó el mensaje interior de las réplicas de la Vieja pagana y *Yerma* acerca de la existencia de Dios y de la vida sexual de esta última. Desde luego son una muestra de los pensamientos renovadores de Lorca en que explica su postura atrevida para cambiar las normas burguesas del teatro español, y para reformar el teatro atrasado que llena la escena.

Era perceptible, que el panorama teatral español de la época no muestra interés alguno por la renovación, sino todo lo contrario, parece ser que las obras existentes, saciaban las exigencias del público mayoritariamente muy conservador. Con sus

¹ Castillo Lancha, M., op. cit., p. 415.

mensajes, el poeta, busca la salvación del pueblo e intenta despertar las almas adormecidas de la gente e impulsarlas a revolucionar ante las viejas leyes caducas.

Al final, concluimos que este estudio nos ha permitido detectar los rasgos que marcaron el ambiente intelectual, social, cultural, político e histórico de la época, momento en que tuvieron lugar varios acontecimientos de índole ideológica y política que influyeron de forma decisiva en el arte. Por tanto, nos hemos detenido ante dispares lecturas e interpretaciones desproporcionadas que tuvo *Yerma*, y que han dividido a la crítica y al público españoles hasta extremos puntos.

Con el motivo del estreno de *Yerma*, Lorca se convierte en una de las primeras figuras que ponen al descubierto la poca receptividad del público español hacia las novedades emergentes. No puede extrañar, en consecuencia, que una de las preocupaciones fundamentales de García Lorca ha sido la renovación estética.

García Lorca es un artista completo, aunque complejo, como hemos podido constatar, dotado de una fuerza de creación inusual y lucidez constante del hecho creador, ambas hacen que en sus obras conviven poesía, música y dibujos, así que en su poesía se articula la plasticidad. Para él, “un teatro es, ante todo, un buen director”¹. Con las palabras del poeta pasemos al apartado siguiente y que consideramos de enorme interés: La valoración estética del espectáculo.

¹ Soria Olmedo, A., *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Aguilar, 1989, p. 84.

2.4. La valoración estética del espectáculo

Varios artistas, sean escritores, pintores, poetas, o intelectuales que, afiliados a una de las artes, han afirmado que no existen fronteras entre ellas, al menos para describir una con el código de otra, por ejemplo la poesía en la pintura o viceversa. Los casos más indicados son de Rejón de Silva o de Rafael Alberti, el primero es un estudio didáctico de la pintura, *La pintura, poema didáctico en tres cantos*¹, y el segundo relativo a una obra poética evocadora de pintores, elementos plásticos, técnicas y recursos pictóricos (*A la pintura*²). De igual modo, es interesante el caso de García Lorca. Su producción poética es un verdadero cuadro repleto de colores, sensaciones visuales, descripciones ópticas, iluminaciones, claroscuros, definiciones cromáticas y versificación de pinturas.

Granada, por ejemplo, es para el poeta “más plástica que filosófica”. Reunir paralelismos entre pintura y poesía como voces de pensamiento y expresión de la cultura, utilizando la poética para mostrar la visualidad, los colores ha sido siempre una preocupación fundamental de García Lorca. Muchos son los poemas lorquianos que muestran una relación estrecha entre el arte y pintura y sus múltiples intertextualidades.

La meta que nos proponemos aquí, es tener una mirada de percepción poético-visual, a fin de demostrar que Lorca nunca utiliza el texto como pretexto. La poesía y las artes visuales en García Lorca forman una globalidad y al mismo tiempo plantean una profunda reflexión alrededor de relaciones polémicas en el contexto donde se desarrollan. Tratar de realizar un análisis plástico-poético, en la obra lorquiana, resulta de enorme interés. El reconocimiento del artista plástico en Lorca ha sido puesto de relieve por García-Posada:

Tampoco la plástica le resultó indiferente: con lápices de colores o con la pluma Lorca dibujó toda su vida, a veces como un naif que se divertía simplemente, pero otras con una madurez y un sentido de la línea que acreditan cualidades poco habituales.³

¹ Rejón de Silva, D. A., *La pintura, poema didáctico en tres cantos*, Murcia, Edit. Concepción de la Peña Velasco, Colegio de Aparejadores y Librería Yerba, 1985.

² Alberti, R., *A la pintura*, Buenos Aires, Edit. Losada, 1976.

³ Federico García Lorca, *Obras Completas, I, Poesía*, Barcelona, Edit. Círculo de Lectores, Ediciones de Miguel García-Posada, 1996, pp. 16 - 17.

Al abordar un estudio sobre una personalidad tan compleja y una sensibilidad tan exuberante como la de García Lorca, nos topamos con una gran sensibilidad plástica que se nos transmite a través de distintos medios de expresión artística: poesía, plástica y musical. Cuando estos elementos se fusionan, dan una concepción de que el arte, sea cual sea su manifestación, es el reflejo de la personalidad y expresión de la emoción del artista.

Al respecto, Jorge Guillén, al referirse a Federico como poeta-pintor, que éste “donde introduce de verdad valores plásticos es en los propios versos”¹. Pedro Guerrero Ruiz y Verónica Dean Thacher afirman:

Las vivificaciones, los calificativos cromáticos, los desplazamientos de espejos, toda la atmósfera vivificante de una vegetalización interior donde los verdes, los vientos, los blancos y los ángeles, la vida y la muerte, los colores y las imágenes del dramatismo de la paleta de García Lorca fluyen en un devenir casi erupcionante, que conforma una mayor estructura metafórica por su peculiar alternativa de sensaciones revitalizadas en imágenes de un espejo personal: tragedia y poesía, descodificando los materiales que utiliza en expresiones naturales, unas veces diáfanos y otras de una tremenda penumbra, de una enorme dificultad de visualización para el comentario, el estudio y el análisis que se pretende, en el que aparece, como modo de visualización, la metáfora².

Y por su parte, Pedro Salinas dice:

Lorca emplea como utensilio luminoso, que se hace uno con la mano y el alma que lo usan, el proyector de la metáfora. Y como es cada imagen un haz de luz distinto y de su color, y como vienen de varios ángulos, se cruzan y se oponen, se confunden sobre lo que alumbran y le prestan esas entonaciones discordantes, típicas del romance lorquiano³.

Gregorio Prieto sentencia: “Queda demostrada plenamente la existencia de un verdadero pintor en Federico García Lorca, pintor que empleaba la imagen en vez de los pinceles. [...] Sus pinturas resultan más de poeta que de pintor”⁴.

¹ Guillén, J., “Federico en persona”, *Federico García Lorca, Obras Completas*, Madrid, Edit. Aguilar, Edición de Arturo del Hoyo, p. 233.

² Guerrero Ruiz Pedro y Verónica Dean Thacher, “Tratadismo pictórico en la poesía de García Lorca”, en *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, Alicante, Edit. Caja de Ahorros del Mediterráneo y Editorial Aguilar, Edición de Pedro Guerrero Ruiz, 1998, p. 227.

³ Salinas, P., *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Edit. Aguilar, 1961, p. 351.

⁴ Prieto, G., *Federico García Lorca y la generación del 27*, Madrid, Edit. Biblioteca Nueva, 1977, p. 33.

Por ello es necesario desde un plano más simbólico tratar de penetrar en su obra gráfica como manifestación de su particular visión de la vida humana en la que aparece expresado un dualismo: muerte y vida; hombre-mujer; vigila y sueño; fertilidad y sequedad, entre otros.

Yerma, es una obra llena de imágenes líricas, encadenadas y potentes que parecen reflejar el sufrimiento interior de la protagonista. Al leer las páginas de la obra lorquiana, el lector siente la necesidad de visualizar el texto porque al fin y al cabo la obra teatral ha sido escrita para ser llevada a escena y representada ante un público. Según apunta Tina Pereda:

La obra, *Yerma*, poema en tres actos, cumple con su cometido cuando en escena, y bajo la batuta del director, empieza a cobrar vida ante un espectador abierto y dispuesto a asimilar lo que de algún modo ya había imaginado al leer las páginas del texto. Lo visual plástico, la combinación acertada de colores (o falta de colores), la música, el vestuario, los gestos, lo estético, y lo estático, empiezan a producir un impacto que ayuda a comprender mejor la pasión incontrolable de Yerma para concebir un hijo.¹

Pongamos una serie de versos donde la protagonista expresa su dolor de una manera muy significativa:

Yerma
(*Como soñando*)
Pero tú has de venir, amor, mi niño,
porque el agua da sal, la tierra fruta,
y nuestro vientre guarda tiernos hijos
como la nube lleva dulce lluvia.
(Acto II, cuadro segundo, p. 83).

El último verso de la cita anterior es un sintagma de gran intensidad significativa, este verso contiene un elemento importante que va a ser uno de los objetivos principales en el montaje de la obra que se realizó en la primavera de 1997 en el teatro Cervantes de Málaga. Nos referimos al “agua” mencionada junto al adjetivo “dulce”. El objetivo del director de escena Miguel Narros, consistió en plasmar la idea lorquiana en la representación escénica de *Yerma*. Según Tina Pereda:

La *Yerma* de Narros es sin duda la más joven que haya pisado nunca los escenarios españoles. Una *Yerma* limpia, con colores, sobre un espacio abierto, en el que tienen extrema importancia el

¹ Pereda, T., “*La Yerma* de Miguel Narros”, *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, op. cit., p. 158.

agua, (2.000 litros según la ficha técnica) como elemento fertilizador, y la tierra con su efecto contrario. Una *Yerma* andaluza, con la libertad de hablar en andaluz, en cualquier acento de Andalucía¹.

Bajo la dirección de Miguel Narros, *Yerma* fue estrenada en Sevilla el 25 de febrero de 1997 en el Teatro Central. Se estrenó luego, en el Gran Teatro de Huelva, permaneció en la cartelera hasta finales de agosto. La obra lorquiana contó con muchísimas representaciones por todas las provincias de la Junta de Andalucía.

Fue por primera vez que la obra lorquiana se montaba con actores andaluces, excepto su director Miguel Narros que era madrileño, la coreógrafa (María Pagés) y el escenógrafo (Juan Ruesga) eran sevillanos, el músico (Enrique Morente) granadino y el resto de los actores eran de diferentes provincias de Andalucía.

Existen muchas características que diferencian la *Yerma* del “*CAT*”² de las otras representadas anteriormente, según Narros:

Esta nueva versión tiene la música de Morente. Las composiciones de la representación son unas readaptaciones de unos temas que Morente compuso para celebrar el 50 aniversario de *Yerma* en 1989 en el Teatro Español y que sonaban en las voces de unos, entonces, casi desconocidos Ketama y Carmen Linares³.

Para esta representación Morente realiza una composición de una nana, otros temas nuevos para la escena de las lavanderas, para la escena de la romería final y para los que sirven de fondo a los recitales de *Yerma*. En cuanto al escenógrafo Juan Ruesga, éste se niega a utilizar el blanco y el negro, colores tan repetidos en los estrenos anteriores de *Yerma*, sustituyéndolos por otros colores lorquianos:

La nueva adaptación de *Yerma*, realizada bajo la dirección de Narros, cuenta también con otras características, además de los personajes, los matices y escasos elementos: una cama de hierro, una alacena o una vieja máquina de coser. Una tarima donde los artistas se encuentran bien y que permita al espectador situarse en primer plano⁴.

¹ Pereda, T., “*La Yerma* de Miguel Narros”, *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, op. cit., p. 159.

² Centro Andaluz de Teatro.

³ Pereda, T., “*La Yerma* de Miguel Narros”, *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, op. cit., p. 159.

⁴ *Ibíd.*, p. 160.

Antes señalamos que los 17 actores que interpretaban los personajes de la *Yerma* de Narros eran andaluces, estos últimos tuvieron que simplificar el andaluz ya que los diferentes acentos de los actores multiplicaban la gama hasta un punto que Narros se vio obligado a homologar y presentar una cierta unidad dentro de la variedad.

A este propósito Tina Pereda comentó:

Al contemplar la incomparable armonía de la *Yerma* de Narros, uno no puede por menos de preguntarse de dónde viene tan elevado nivel artístico, llegando a la conclusión de que se debe sin duda a una orquestación bien sincronizada donde todos los variados elementos se van mezclando acertadamente bajo la experta batuta del veterano director de escena¹.

En 1973, el director Víctor García hizo una versión de *Yerma*, Esta representación era polémica y controvertida porque la protagonista que interpretó al personaje Yerma Nuria Espert aparecía en la escena con el cuerpo semidesnudo tendido en una lona tensa.

Otra versión libre y más reciente de *Yerma* es producida bajo la dirección de Tatiana de la Ossa, fue criticada por William Venegas en *La Nación*: “Como oropel grandilocuente, con parecida actitud a la de Steven Spielberg cuando escenificaba sus parques jurásicos”². No tenemos que olvidar que el drama de *Yerma* es un conflicto interior y psicológico que crece hacia dentro. Entonces lo físico-escénico que la rodee es innecesario o circunstancial.

Tatiana de la Ossa, sigue comentando William Venegas, ha querido enmendarle la plana nada menos que a García Lorca, incluso inventándose un nuevo personaje (la Diosa).³ Para acertar en las representaciones de las obras lorquianas hace falta entender bien al autor, su entorno cultural y sobre todo, el texto.

Hacia 1960, en Spoleto, partiendo de la idea de promocionar un Festival Internacional de Dos Mundos -la clásica Europa y la innovadora América- iluminó a Giancarlo Menotti para llevar hasta la ciudad italiana a *Yerma*, dirigida por Luis Escobar, con bocetos de José Caballero, decorado de Libero Petrassi y Anna e Italo

¹ Pereda, T., “*La Yerma* de Miguel Narros”, *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, op. cit., p. 160.

² *Ibíd.*, p. 160.

³ De la Ossa, T., citada por Pereda, T., “*La Yerma* de Miguel de Narros”, *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, op. cit., p. 160.

Valentini, canciones interpretadas por Nati Mistral y acompañamientos de guitarra por Regino Sáinz de la Maza.

Los actores principales fueron Aurora Bautista y Enrique Dioslado, interpretadores de los personajes Yerma y Juan. Según las críticas de aquella época las representaciones de la obra lorquiana tuvieron un éxito fenomenal:

A la gran expectación del público, que Roma se ha trasladado en estos días a Spoleto para presenciar las representaciones de *Yerma* en su propio lenguaje por una gran compañía española --- -expectación coronada triunfalmente por ovaciones y llamadas a escena por más de diez minutos- la prensa italiana en su totalidad ha dedicado columnas y comentarios amplísimos y elogiosos, como rara y difícilmente sucede con una obra extranjera y una versión original. (...) Esto quiere decir que el espectáculo por excelencia del magnífico Tercer Festival de Dos Mundos, de Spoleto 1960, ha sido un drama español de primera calidad, de un español universal como García Lorca¹.

Dos años más tarde, después del éxito que tuvo *Yerma* en Italia, bajo la misma dirección y decorados, interpretada por Aurora Bautista, la obra lorquiana se estrenó en el Teatro Eslava de Madrid.

En 1963, *Yerma*, se estrenó en el Teatro san Martín de Buenos Aires, en esta versión Margarita Xirgu fue la directora, dejando el papel de Yerma a una actriz exiliada: María Casares.

En 1991, se representó *Yerma*, en árabe, bajo la dirección de Pepe Monleón, director del Instituto Internacional de teatro Mediterráneo. En 1992 coincidían en la cartelera madrileña dos montajes distintos de *Yerma*, uno del Teatro del Norte y otro de la Cuarta Pared, estas dos representaciones consideradas poco respetuosas con el texto lorquiano: en una de ellas la acción transcurría en un manicomio y el director, Etelvino Vázquez, interpretaba el papel de Yerma. Más adelante, hubo otra representación de *Yerma*, que según Tina Pereda:

La primavera de 1997 fue una de las más revitalizantes para Andalucía. Las últimas lluvias, ordinariamente escasas en esa región, habían caído abundantes durante los meses de enero, febrero, y marzo cubriendo milagrosamente de verde el agreste campo andaluz. Los ríos discurrían pletóricos por cauces asombrados de tanta abundancia. Los pantanos rebosaban y las campiñas se dejaban fertilizar y fecundar preparándose para la

¹ ABC, 22-7-60.

primavera exuberante. En consonancia con este retoñar pletórico de vida se planteaba el estreno de este nuevo montaje de García Lorca, la *Yerma* de Narros: fértil, visual y colorista para ser representado por el sur de España¹.

En el poema trágico lorquiano, los protagonistas Yerma y Juan se enfrentan porque Yerma sabe que viene de buena casta. Al final del Tercer acto, primer cuadro Yerma (A gritos), dice:

Maldito sea mi padre, que me dejó su sangre de padre de cien hijos. Maldita sea mi sangre, que los busca golpeando por las paredes. (Acto III, cuadro primero, 104).

Yerma no acepta su situación como estéril, busca por todas maneras de ser fecundada, pero no encuentra el remedio para lograrlo. La protagonista está en constante enfrentamiento con su marido Juan, a él sólo le preocupa juntar dinero y no le importa tener hijos. En una conversación entre Víctor y Yerma, Víctor le dice a Yerma:

Pues adelante. Dile a tu marido que piense menos en el trabajo. Quiere juntar dinero y lo juntará, pero ¿a quién lo va a dejar cuando se muera? (Acto I, cuadro primero, p. 45).

Yerma se queja también de la frustración sexual de que padece, ella dice:

Cada noche, cuando me acuesto, encuentro mi cama más nueva, más reluciente, como si estuviera recién traída de la ciudad. (Acto II, cuadro segundo, p. 78).

Miguel Narros, en su representación de *Yerma* se basa sobre un elemento importante que es el agua. En su montaje vemos en el escenario una cortina de agua que se precipita constante y refrescante. De todos los elementos de la naturaleza, es el agua la que representa mejor lo vivo y lo fructífero:

En la antigüedad el agua era considerada como símbolo de la resurrección y la vida. El agua de lluvia era considerada como purificante de naturaleza haciéndola renacer. Para muchos psicoanalistas -Jung, Baudouin- el agua es símbolo materno, femenino, intrauterino.²

La versión de la *Yerma* de Narros, desde el punto de vista estético es una de las más acertadas. Según Tina Pereda:

¹ Pereda, T., “La *Yerma* de Miguel Narros”, en *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, op. cit., p. 161.

² *Ibíd.*, p. 162.

La propuesta de Narros impacta por su plasticidad, esmero y visualización de elementos alegóricos. Las sábanas, en la escena de las lavanderas, están colgadas en tres niveles diferentes, produciendo un impacto abrumador. En proscenio, se oye el agua del arroyo donde las muchachas lavan y golpean la ropa sobre auténticas tablas artesanas de madera; al fondo, tres caños de agua arrojan sendos chorros del vivificante elemento y, entre los dos planos indicados, las mujeres del pueblo se sitúan siempre en diferentes niveles. Las más jóvenes aparecen descalzas con los pies en el arroyo mientras otras, en medio del escenario, cantan y ríen. Las más alejadas parecen estar colgando sábanas mientras siguen la conversación participando en el coro. Las voces de las mujeres se mezclan con las salpicaduras del agua¹.

(Los siguientes ejemplos están tomados del texto: Acto II, cuadro primero):
Canto a telón corrido. Torrente donde lavan las mujeres del pueblo. Las lavanderas están situadas en varios planos. Cantan:

En el arroyo claro
lavo tu cinta.
Como un jazmín caliente
tienes la risa.
(...)
Lavandera 1ª.
A mí no me gusta hablar.
Lavandera 3ª.
Pero aquí se habla.
Lavandera 4ª.
Y no hay mal en ello.
Lavandera 5ª.
La que quiera honra, que la gane.
Lavandera 4ª.
Yo planté un tomillo,
yo lo vi crecer.
El que quiera honra,
que se porte bien.
(*Ríen.*).
(Acto II, cuadro primero, pp. 63-64).

A cerca de las canciones de las lavanderas Tina Pereda opina:

En sus canciones las lavanderas hacen alusiones sensuales y eróticas se suceden en contraste con la imagen de Yerma, vestida de pardo sayal, como las hojas secas de otoño o las cañas vacías a punto de quebrarse. Yerma interpretada por el joven Amparo Marín, flaca y enjuta, se acaricia sus pechos secos, se

¹ Pereda, T., “La Yerma de Miguel Narros”, *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, op. cit., p. 162.

agarra su vientre de arena y con sus labios de ceniza refleja la desnudez clásica del pensamiento lorquiano¹.

El papel que desempeña la música en *Yerma* revela el estado de ánimo del personaje: “para mí lo más interesante de mi drama es el proceso obsesivo de la mujer, que habla igual desde que sale hasta que desaparece, y que he cuidado de acompañarla de una musicalidad monótona”². Dice Lorca.

Para García Lorca el ritmo en el movimiento personal de cada actor era otra de sus preocupaciones. El director confiesa que procura valorizar:

el cuerpo humano, tan olvidado en el teatro. Hay que presentar la fiesta del cuerpo desde la punta de los pies, en danza, hasta la punta de los cabellos, todo presidido por la mirada, intérprete de lo que va por dentro. El cuerpo, su armonía, su ritmo, han sido olvidados (...). Hay que revalorizar el cuerpo en el espectáculo. A eso tiendo³.

Otra escena que consideramos muy lograda, es la escena de *Yerma* en la casa de Dolores, (Acto III, cuadro I), podemos decir que es una verdadera obra de arte realizada por el escenógrafo Juan Ruesga:

El acto III se abre en la casa de la conjuradora, está amaneciendo. *Yerma* entra con Dolores quien se prepara para sus rezos y plegarias. El tema de la conversación se va entrelazando con el tema del río, el agua viva, el arroyo de leche tibia, la acequia. Una suave lluvia cae ancha y segura entre la escena y el espectador. Cae el agua con lentitud a una acequia colocada paralelamente a la primera fila del patio de butacas⁴.

En la *Yerma* de Narros, se pone de relieve otro elemento natural que se considera tan importante como el agua: el aire.

En la mitología griega fue considerado como dios bienhechor, esposo de la Luna y padre del Rocío. Asociado el aire con el hábito vital, con el viento de la tempestad y con el espacio atmosférico, posee en diversas mitologías antiguas y en la simbología general un sentido masculino, activo y creador⁵.

¹ Pereda, T., “*La Yerma* de Miguel Narros”, *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, op. cit., p. 162.

² Ucelay, M., “La problemática teatral: testimonios directos de Federico García Lorca”, *FGL*, Boletín de la Fundación Federico García Lorca, número 6, Madrid, Edit. Fundación Federico García Lorca, diciembre de 1989, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ Pereda, T., “*La Yerma* de Miguel Narros”, *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, op. cit., pp. 162-163.

⁵ Pérez Rioja, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, Edit. Tecnos, 1984, p. 52.

Representar el aire en la escena y proyectar éste elemento de la naturaleza ante un público, ha sido siempre una tarea difícil para los directores. Sin embargo, para ésta representación andaluza de *Yerma*, se logró juntar el agua y el aire produciendo un efecto de frescor por esta agua que no deja de fluir y correr como si fuera real en el escenario.

Conviene mencionar la escena del coro de las mujeres lavando en el torrente que también es una de las más acertadas de la obra. A este propósito, Tina Pereda comenta:

Por un lado, la disposición de las sábanas agitándose; por otro, la ligereza de la acción, el gracejo andaluz de las mujeres, impregnando de picardía y gracia las conversaciones de las jóvenes que no dejan, sin embargo, de marcar un compás de fatalismo que presagia tormenta. No aparece ningún hombre en todo el cuadro, pero las alusiones son constantes y agudas¹.

Al respecto, pongamos un ejemplo sacado de *Yerma*:

Lavandera 5^a.
Dime si tu marido
guarda semilla
para que el agua cante
por tu camisa.
(...)
Lavandera 3^a.
Hay que juntar flor con flor
cuando el verano seca la sangre al segador.
(Acto II, cuadro primero, pp. 71-72).

Las imágenes del erotismo y de fecundación se entrelazan líricamente hasta el final de este cuadro.

El tercer elemento natural de que consta la *Yerma* de Narros es la tierra. La tierra madre, dispuesta siempre a producir pero que necesita el agua para ser fértil:

En la representación de *Yerma*, la tierra, la madre tierra, está representada por una gran moqueta de esparto sobre la que se enclavan personajes y mobiliario. Los colores ocres, a veces morados, dan la impresión de una tierra dura sin rotular, sedienta y aterronada, que pide agua a voces para poder hacer germinar².

¹ Pereda, T., “*La Yerma* de Miguel Narros”, *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, op. cit., p. 163.

² *Ibíd.*, p. 164.

En una entrevista Miguel Narros confiesa que se preparó detenidamente para lograr esta representación. Consultando libros y dialogando con amigos personales como Miguel García-Posada.

Otro elemento que jugó a favor de esta representación era la participación de los actores andaluces, que entendían a la perfección la cultura y el texto lorquiano.

Para Miguel Narros, *Yerma* siempre fue una obra querida y muy especial, por haber participado de joven, en 1960, como ayudante y actor en la obra dirigida por Luis Escobar, interpretada por Aurora Bautista, y Pepe Caballero en el montaje.

Gracias a su larga trayectoria como director de teatro desde 1957, Narros se considera como un clásico de la escena, porque dirigió obras maestras como por ejemplo: *Fedra* de Unamuno, *La vida que te di*, de Pirandello, y *El Rey Lear* que se estrenó en Valencia en diciembre de 1997.

Al fin, Tina Pereda concluye diciendo:

En la escenificación de *Yerma* de 1997, el espectador tuvo la oportunidad de visualizar lo que el mismo Federico afirmaba en 1935 en una charla sobre el teatro: es preciso que los personajes que vayan a aparecer en escena se revistan de un traje poético sin dejar de traslucir los huesos, la sangre (...) la pasión de la realidad que se representa. La desnudez de la escena, lo escueto del mobiliario, la intensidad de los personajes, junto con los tres elementos naturales -agua, tierra y aire- nos permiten captar la imagen lorquiana a través de los apretados y poéticos diálogos, no como símbolos sino como ideas reales, permanentes que trascienden el tiempo y el espacio¹.

Yerma es una obra que conserva una actualísima vigencia, tanto en lo que se refiere al conflicto que plantea como a su concepción dramática. El teatro con imágenes poéticas, es algo que siempre está de actualidad. La mejor prueba que tenemos se dio por el mismo director Miguel Narros que ha realizado un recién montaje de *Yerma* y que presenciamos durante nuestro curso de investigación en 2012, la función ha tenido lugar en El Teatro Principal de Zaragoza.

La *Yerma* de este montaje supone una vuelta al principio, a la *Yerma* más desnuda, a la esencia de la obra: el drama de una mujer que cree que ha nacido fértil y

¹ Pereda, T., “*La Yerma* de Miguel Narros”, *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, op. cit, p. 165.

no logra ser madre. Y también el drama de la tierra en que vive, en la Andalucía más áspera, mal repartida y mal cultivada, que tiene que pasar por largos períodos de sequía.

Es un montaje pensado a partir de todo lo que Lorca nos proporciona para representar esta tragedia y en el que se han potenciado muchos símbolos: el agua como elemento fecundador y la tierra como madre, junto al aire que encierra los sonidos lejanos y el fuego que arde en el interior de los personajes, manteniendo la estructura clásica de la tragedia que Lorca quiso dar a su obra. Un personaje central, Yerma, rodeado de otros varios personajes y los coros que giran en torno a la protagonista. Es una obra esencialmente femenina, un canto a la maternidad y un llanto por la maternidad.

Yerma se siente frustrada por no poder tener hijos con Juan, un hombre con el que se casó años atrás como consecuencia de un matrimonio pactado por conveniencia y no por amor. A partir de esa situación que, sin duda, atormenta, preocupa y angustia a cualquier mujer que ve irrealizable su deseo de ser madre, Lorca trata el tema de la esterilidad poniendo de relieve las consecuencias fatales que acarrea este problema en la psicología y realidad femeninas.

Al margen del deseo personal que Yerma busca desesperadamente satisfacer y que consiste en tener descendencia, la protagonista resulta víctima de la sociedad del siglo XX, para la cual las mujeres estaban obligadas de realizar las tareas domésticas y cumplir con sus compromisos femeninos, donde la procreación era un requisito indispensable.

Con el paso de los años, este deber implantado por las normas sociales termina por destruir la vida de Yerma, quien no renuncia a la lucha en contra de su realidad y reacciona frente a ello de forma conflictiva y muy violenta. La imposibilidad de realizarse, la frustración amorosa, y el incumplimiento de su afán de maternidad la llevan a un destino trágico.

En definitiva, hemos podido examinar las conversiones estético-artísticas que afectaron distintas representaciones de *Yerma* en tiempos y espacios remotos y próximos a la vez. Federico García Lorca se inserta en la categoría de autores o poetas directores de escena. Un director que se formó de manera autodidáctica, gracias a varios

años que llevaba montando comedias y grandes obras clásicas en La Barraca e incluso dirigiendo sus propias obras dramáticas en Buenos Aires. Dice que, “ser director de escena es alegre. Fatiga, pero con gozo. Y además, a la vuelta de ensayar y experiencias, yo siento que me voy formando como director de escena, formación difícil y lenta”¹.

También este director de escena tan particular aparece en zonas propias de la escritura dramática, como por ejemplo en las acotaciones. Cualquiera de sus indicaciones escénicas revela un incomparable gusto por la plástica, que a veces se traducen en consejos prácticos. Para el Lorca director “el problema de la novedad del teatro está enlazado en gran parte a la plástica. La mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía”².

Margarita Ucelay afirma:

Todos los posibles juegos de ritmos combinados, música, canto, verso, voces, movimiento, baile, eran básicos. No olvidemos que antes que poeta y dramaturgo el entrenamiento de Federico García Lorca fue la música. Pero a la indudable importancia del factor rítmico y musical hay que añadir el pictórico con todo el peso que luz, color y decorado aportaron a sus puestas en escena. Indudablemente trataba de conseguir un total integralismo dramático³.

Con todo lo expuesto, se aprecia en García Lorca la múltiple personalidad artística; poeta, dramaturgo y director asimismo, se perfilan los pasos de este hombre de teatro en la creación artística; una idea, un texto, y luego un estreno.

A lo largo de este análisis referente al primer capítulo hemos intentado retratar de forma certera la evolución de *Yerma* desde su aparición en 1933-34 hasta su estreno más reciente al que asistimos en 2012.

No cabe la menor duda, de que *Yerma* fue la creación artística que despertó mayor interés en los medios populares y políticos. A partir de su eclosión, protagonizó, una actitud crítica y de ruptura con el panorama del arte español de la época, sin embargo, tuvo el suficiente grado de cosmopolitismo como para obtener éxito más allá de las fronteras españolas. Por otra parte, la política oficial rechazó estas muestras de

¹ Oliva, C., “Federico, poeta y director”, *El teatro en España, entre tradición y la vanguardia 1918-1939*, Madrid, Edit. Tabapress, (eds. Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos), 1992, p. 147.

² Ucelay, M., “La problemática teatral: testimonios directos de Federico García Lorca”, *F G L*, Boletín de la Fundación Federico García Lorca, op. cit., p. 46.

³ *Ibíd.*, p. 47.

renovación. Resulta posible también percibir en este apartado los elementos críticos de la realidad circundante que rodearon los distintos estrenos de *Yerma*. No debe soslayarse que una obra de incomparable valor artístico como la de García Lorca sea un espejo fiel de su tiempo porque nuestro poeta es uno de los escritores más representativos de un mundo histórico español. Por consiguiente, su obra es la entraña espiritual de una época histórica.

En conclusión, en este hombre de teatro, García Lorca, se puede apreciar la clarividente posición de activo compromiso que mantuvo con su público sobre todo en los años 30, gracias a su condición de ser autor dramático, creador de obras maestras e innovadoras de la dramaturgia española del siglo XX. De su acertada percepción de la situación vulnerable del teatro español del momento, de sus propuestas renovadoras, de su incuestionable labor al frente de grupos de vanguardia, como La Barraca o el Club Teatral Anfistora, su protagonismo en la revista *Gallo*, como su moderna concepción del espectáculo teatral y de su trabajo constante como director de escena con su total dedicación a los montajes de las obras. El hallazgo de esta polifacética actividad en este autor granadino, se ve reflejada en sus creaciones artísticas que explican su universalidad. A todo ello, debemos remitir la existencia de una auténtica avalancha bibliográfica que tenemos actualmente sobre este autor.

Probablemente, uno de los aspectos más decisivos que caracterizan su carrera y su arte escénico sea su trabajo con los clásicos del teatro español. Sus distintos montajes, adaptaciones, versiones escenográficas y musicales, sus atrevidísimas propuestas como director de escena, su intenso y duro trabajo, en definitiva, de su recuperación de una dramaturgia que para él, representaba la relación entre una tradición irrenunciable y una modernidad imprescindible.

Renovar a fondo el teatro español fue una de las preocupaciones básicas de la historia de la dramaturgia española desde comienzos del siglo, pero sobre todo en los años veinte y treinta se consideró como el reto más importante de los críticos, creadores y directores más avisados y vanguardistas. La recuperación del teatro clásico español fue un requisito para afrontar con garantías y sin riesgos tal modernización, ya que su dramaturgia y sus recursos expresivos coincidían considerablemente con las innovaciones que defendían las corrientes europeas más vanguardistas.

Quizá lo más significativo en toda la obra lorquiana fue el retorno a lo clásico, en efecto, en el segundo capítulo indagamos en esta tradición clásica que emparentaba a Lorca y *Yerma* con los modernistas y los vanguardistas.

CAPÍTULO II.

YERMA Y LA TRADICIÓN

CAPÍTULO II: YERMA Y LA TRADICIÓN

1. El teatro poético

1.1. Acercamiento al teatro poético en España

1.2. Tendencias del teatro poético en España : 1915-1930

2. Lorca y su tradición poética

2.1. Acercamiento al drama poético en el teatro de Federico García Lorca

2.2. Combinación de prosa-verso en el teatro lorquiano

2.3. *Yerma*, titulada “poema trágico”

2.4. Estructura dramática y lenguaje poético en *Yerma*

3. Las tragedias de García Lorca y los griegos

3.1. *Yerma*, una vuelta a la raíz trágica-griega

3.2. Paralelo Lorca / Esquilo

3.3. Paralelo Lorca / Eurípides

4. Indagación en el mundo mítico-simbólico lorquiano

4.1. La poética de Federico García Lorca homóloga de la religiosidad arcaica

4.1.1. El tema de la fecundidad y sus conexos

4.1.2. El tema de la sangre

4.1.3. El tema de la muerte

1. El teatro poético

En la parte anterior se ha visto como concurrieron en *Yerma* diferentes asuntos temáticos y formales que fueron señalados por la crítica, que aún se van a fundamentar con el estudio de la tradición en que se inserta la justificación de esto: Federico García Lorca escribe siguiendo esta tradición que potencia los elementos poéticos en el drama.

De hecho, en esta parte del trabajo intentemos en primer lugar, aclarar cómo se llegó a producir una aproximación del teatro a la poesía en el cambio de siglo. Así que, contestemos a una cuestión fundamental: ¿Qué se entiende por *teatro poético*?, definimos primero el concepto *Teatro poético*, para ello, nos basamos en unas cuantas publicaciones, análisis, artículos y ensayos publicados entre 1900 y 1914 cuyo tema central era el *Teatro poético*. Lo cual nos permite entender un poco mejor el origen de esta expresión.

1.1. Acercamiento al teatro poético en España

El llamado *teatro poético* es una de las manifestaciones artísticas del *modernismo*. En la historia del teatro, resulta difícil comprobar la procedencia de estos conceptos literarios, porque el propio origen de estas denominaciones es confuso. La introducción de la denominación surgió rodeada por una gran polémica que no llevó a ningún acuerdo entre los partidos adversarios.

Los críticos utilizan la expresión de *teatro poético* para referirse a productos teatrales muy diversos, y a veces, hasta contrarios. Durante largo tiempo los manuales literarios y las historias del teatro siguen utilizando estos términos sin mayores precisiones. Se puede afirmar que hasta hoy el uso del término *teatro poético* sigue empleado sin saber realmente su correspondiente contenido.

Para reconstruir la génesis y la evolución de este concepto hace falta una vuelta al principio. Por consiguiente, nos apoyamos en los análisis de una serie de artículos, ensayos y opiniones publicados entre 1900 y 1914, el tema central de estas producciones gira en torno al *teatro poético*.

Para los escritores de aquellos años el *teatro poético*, llegó a ser un tema de moda. A fin de determinar en qué consiste exactamente esta expresión, sería imprescindible recurrir al estudio de las críticas de estrenos, análisis de dramas y traducciones, etc. Este análisis tiene su punto de partida en la renovación teatral desde el modernismo a las vanguardias.

La primera publicación de obras críticas de considerable importancia es la de Peter Szondi, titulada, "*Das Lyrische Drama des fin de siècle*". A este respecto, Daniel HÜBNER, en su tesis explicó:

Va siendo hora de aclimatar en el lenguaje de la crítica literaria española el concepto de *drama lírico* como se ha hecho ya con el de *novela lírica*, para referirse a la aproximación del teatro a la poesía en el cambio de siglo¹.

En 1900, Martínez Espada dedicó por primera vez en su libro *Teatro contemporáneo* un capítulo entero al "Modernismo teatral". Al comienzo, el autor expresaba su felicidad de realizarlo y mientras tanto manifestaba su disgusto a quienes se empeñaban en rechazarlo. Precisemos aquí, que Martínez Espada era un defensor del teatro nuevo que identificaba con el modernismo teatral, en este capítulo comentó:

Voy a hablar en él de la juventud literaria de nuestro país, de esa juventud que ha visto discutida en varios artículos insertos en los periódicos y revistas más populares, y, en algunos de ellos hasta negada por (...) por quienes sean, que sus nombres no hacen al caso.

Discutirla, pase; negarla es el colmo de la ceguera o de la mala fe; producto de ruines egoísmos, de envidias malditas, aullidos de la importancia al consumirse en una inacción obligada, y a veces del excepticismo (sic) en boga, puesto en moda por media docena de pobres de espíritu, que, en las postrimerías de su decadencia no encontraron cosa mejor para disculpar sus vicios y sus deseos impotentes que emular malamente, al viejo Schopenhauer.

Preguntad por esa juventud, preguntad por ella en los círculos y en las academias, en las redacciones de los diarios y de los seminarios ilustrados, en el Ateneo, en las librerías, y sus obras os contestarán por ellos mismos, argumento o razón la más convincente de que existe, de que trabaja con asiduidad por el engrandecimiento de nuestra literatura, sin perder de vista,

¹ Szondi, P., *Das Lyrische Drama des Fin de siècle*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1975. Véase Hubner, Daniel F., *El drama lírico español (1900-1916)*, Universidad de Zaragoza (tesis de licenciatura), 1992, donde se exponen sus ideas y se aplican al teatro español.

siguiendo y estudiando con verdadero afán el movimiento literario que viene de fuera, para marchar con él según el progreso constante
(...) hay que creer en esa juventud, hay que esperarlo todo de ella. Si nos engañamos, tanto peor para nosotros y para ella¹.

En aquellas fechas España vivía en un ambiente conflictivo que enfrentó a los dos bandos; la *gente nueva* que abarca a los jóvenes defensores del teatro nuevo y la *gente vieja*. En medio del gran debate entre la España vieja y los distintos planteamientos regeneracionistas emergentes como consecuencia del reciente desastre colonial. Según declaró Rubio Jiménez:

No había posibilidad de plantear discusión alguna al margen de la constatación de la decadencia nacional. El teatro no podía quedar al margen de estas discusiones y si ya desde años antes se detecta un goteo constante de ensayos aludiendo a su decadencia ahora su número creció, asociando decadencia nacional y decadencia teatral. Pero también, por el lado opuesto, defensores de una regeneración nacional a la que el teatro podía y debía contribuir. Martínez Espada era una de estas voces defensoras conjuntamente de la recuperación política y estética².

Los jóvenes defensores del teatro nuevo eran distinguidos por sus ideas y por las nuevas formas teatrales que difundían. Entre ellos destacamos el autor Jacinto Benavente. En opinión de Martínez Espada:

Jacinto Benavente es modernista a la manera que lo son Lavedan y Donnay, de quienes él es ferviente admirador, y no porque imite a los autores de *Prince d'Aurec* y *La Dolorosa*, sino porque su teatro es completamente nuevo en España³

Este es el verdadero modernismo teatral, dirá, y no el de *El pedestal*, de Ruiz Contreras o *La muralla*, de Federico Oliver, que abusan de fórmulas viejas. La esperanza está en los jóvenes, cuando se les abran las puertas y puedan cultivar el teatro no sólo como traductores, que es lo que están pudiendo hacer:
De literatos como Valle-Inclán, Jurado de la Parra, cadenas, Eduardo Zamacois, Luis Terán...y tantos otros podemos esperar mucho a favor de nuestro teatro decadente.

Así pues el libro de Martínez Espada se convierte en una referencia gracias a su gran apoyo al *teatro nuevo* que identificaba con el *modernismo teatral*.

¹ Martínez Espada, M., *Teatro contemporáneo: apuntes para un libro de crítica*, Madrid, Editorial, Imprenta-Ducazcal, 1900, pp. 101-102-103.

² Rubio Jiménez, J., *El teatro poético en España. Del modernismo a la vanguardias*, op. cit., p. 14.

³ Martínez Espada, M., op. cit., p. 112.

A continuación, damos un ejemplo con algunos comentarios irónicos o acusaciones promovidas por *gente vieja* que suele siempre mencionar al teatro modernista de manera repulsiva:

Pero donde más se nota la decadencia y corrupción del gusto es en el teatro. Aquí no se trata de tal escuela, ni de este o del otro procedimiento artístico (...) Se trata de obras descaradamente inmorales (...) Proclamamos, por el contrario, la absoluta libertad del arte; pero ¿es que esta libertad implica necesariamente la proscripción de la escena de todo elemento, no ya moralizador, sino todo elemento de discreción, de cultura, de buen gusto? ¿Es que la libertad del arte consiste en proclamar como bueno y como artístico lo feo, lo inmoral y lo nauseabundo”¹.

Semejantes comentarios se repetían frecuentemente en aquellos años por parte de la crítica conservadora. El ejemplo más indicado aquí es la encuesta concurso lanzada por *Gente Vieja*, cuyos participantes aludían al *teatro modernista* de modo repelente. Nuestro objetivo no consiste en hacer un estudio detallado sobre las encuestas realizadas por *Gente Vieja*, sino más bien, despejar el terreno a fin de detectar cual era el estado de opinión respecto al *teatro modernista* en aquella época. Globalmente, se puede decir que lo referente al teatro era planteado de manera muy general, sin embargo, la encuesta se refirió a una serie de actitudes y aspiraciones así que, cómo se infiltraban a la vida cultural española muchísimas lecturas nuevas.

Eduardo Chavarrí, en una de las entregas más apreciadas, manifestaba su confianza en el modernismo, para este autor, era la única forma de sacar al teatro de su decadencia. Asimismo, Gonzalo Guasp, hizo un excelente análisis, en el que explica lo que significaba en aquel momento el modernismo en el teatro:

Arte tan trascendental como el dramático, no había de permanecer ajeno no se puede por menos al tratar, aunque sea con ligereza, de estas notas, del teatro de ideas creando para contrarrestar la nefasta influencia del teatro de efectos, de evocar la gloriosa figura de Ibsen, su promotor. La más alta originalidad y la cualidad primordial de este hombre de genio, consiste, a nuestro modo de ver, en la absoluta necesidad de verdad que agita sin cesar su espíritu (...) ¡Cuándo podremos conocer en España toda la extensión de la obra admirable de Ibsen! ¿No son *Brand*, *Peer Gynt* y *Solness*, creaciones universalmente sancionadas? ¿Qué se espera entonces para dar a conocer a nuestro público estos dramas que tan extraordinaria

¹ González Aurioles, N., *La literatura y las desgracias de España*, La ilustración Española y Americana 15-X-1900, pp. 283-286.

influencia ejercen en todas las literaturas septentrionales y que terminarán por imponer el simbolismo en el teatro ¹.

El texto de Gonzalo Guasp, tiene mucho interés, porque por un lado, pone de relieve la importancia renovadora del genio Ibsen o Maeterlinck. Asimismo, alude a la escasa difusión y poca influencia que tuvieron estos autores en España. Regaña a los autores españoles Echegaray y Galdós, por su poca influencia por estas grandes figuras.

Otra observación muy importante que se pone de relieve, es la identificación que hace Guasp del *teatro modernista* con *teatro simbolista*.

Por otro lado, Gonzalo Guasp, en su texto, propone un cambio del sistema de producción teatral con la creación de un *teatro libre español* idéntico al teatro de Antoine. En el mismo sentido, remite a las actividades del *Teatro Artístico*, emprendido por Benavente y Valle-Inclán, en 1899, le entusiasma tanto la idea, e incita a seguir el mismo ejemplo. Guasp, hace referencia a otro obstáculo que impide la promoción del *modernismo teatral* español que es la inexistencia de teatros en los que se acogieran las nuevas propuestas y la carencia de obras.

En definitiva, y en términos de Rubio Jiménez, la verdadera batalla teatral del modernismo en aquel momento se estaba librando en un terreno falso: el libro, las publicaciones periódicas y en las traducciones en lugar de los escenarios.

Sánchez Ramón en “El teatro contemporáneo” trata esta misma cuestión. Allí explicó que debido a la mejora de las comunicaciones el teatro llegaba de unos lugares a otros con una rapidez inexistente anteriormente; señalaba la influencia de Ibsen, Bjornson, Suderman, Hauptmann; o las más recientes de los italianos Bracco, Giocosa o D`Annunzio; pero para terminar preguntándose: ¿quién llevará este teatro a la escena? ¿Está condenado a ser sólo leído?

La misma batalla se estaba dando también, en las traducciones. A título de ejemplo, Como traductores tenemos a Benavente (Molière, Shakespeare...), Valle-Inclán (Eça de Queiroz, Maeterlinck), Manuel Buero (Praga), Martínez Sierra (Maeterlinck), etc.

¹ *Gente vieja*, 30-VI-1902, arti. cit., *El teatro poético en España, del modernismo a las vanguardias*, op. cit, p. 20.

Infortunadamente, la producción dramática de estos escritores no podía franquear la barrera de *teatro para lectura*.

Sólo había que esperar hasta 1907, fecha clave en que se introdujo un importante cambio como el de la discusión teórica acerca del *teatro poético*. A este respecto, Rubio Jiménez comentó:

Se equivocó Ángel Guerra en su diagnóstico de que el teatro modernista no sería nunca mayoritario, porque continuaron publicándose textos y paulatinamente se fueron estrenando cada vez más dramas, manteniéndose relativamente estable la situación hasta 1907 en que la aparición de *Renacimiento* o *El Nuevo Mercurio* cambiaron las cosas¹.

Si en los años precedentes no se atrevía a plantear abiertamente la cuestión del *teatro poético*, tampoco eran frecuentes los artículos y ensayos destinados totalmente a ello. No obstante, 1907, fue año que supuso un cambio radical a todos los niveles. Jesús Rubio, advierte:

Los iniciadores de la polémica parecen haber sido Gómez Carrillo desde las páginas de *El Imparcial* y Benavente desde las de *Heraldo de Madrid*. El primero, que desde hacía unos meses tenía una sección llamada “El teatro de París”, publicó un par de artículos indicando que la actualidad teatral parisiense era el teatro en verso². Benavente simultáneamente abrió el debate en los círculos literarios madrileños, demostrando una vez más que era el dramaturgo español más y mejor informado del devenir escénico europeo³.

En su artículo, “El teatro de los poetas”, Benavente hace un llamamiento a los poetas en el que dice:

Si queremos que el teatro no acabe por ser, como lleva camino, un competidor, con desventaja, del cinematógrafo, en donde todo entra por los ojos de la cara sin que voluntad ni entendimiento ni imaginación del espectador tengan que poner nada, es preciso que pidamos al público algún esfuerzo mental, siquiera de imaginación, que es el menos penoso; no sea sólo el Teatro la realidad y su prosa: vengan también la fantasía y los ensueños y hasta el delirar de la poesía. El teatro necesita poetas⁴.

¹ Ángel Guerra citado por Rubio Jiménez, J., *El teatro poético en España. Del modernismo a la vanguardias*, op. cit., p. 24.

² Gómez Carrillo, E., “El teatro en París. Comedias en verso”, *El Imparcial*, 10-VI-1907, citado, “El teatro en París. El Renacimiento poético”, 29-VII-1907.

³ Se desconoce la fecha de su publicación, pero ya Miguel de Val, Mariano en “Los poetas en el teatro”, *Ateneo*, II, julio 1907, pp. 166-172, se hace eco del artículo de Benavente y de los de Gómez Carrillo.

⁴ Benavente citado por Rubio Jiménez, op. cit., p. 27.

Benavente, añade: Por su cultura, por su dominio de la técnica, por la variedad de estilos, quizás no hubo nunca en España tal número de excelentes poetas como ahora. Entre ellos los hay que triunfarían en el teatro con la sola magia de su poesía. Sí; todos los poetas modernos de España nos deben un teatro.

(...) ¡Poetas de España, yo, que daría todas mis obras por un solo soneto de los vuestros, os los digo con toda la verdad de mi amor a la poesía: venid al teatro!

Os necesitamos para despertar la imaginación del público, tan cerrada, tan dormida, que ya hasta la misma realidad le parece falsa si no es tan insignificante como lo es la vida, para el que sólo lleva en los ojos una lente de máquina fotográfica sin un alma dentro¹.

Por su parte, Rubio Jiménez, declaró:

Benavente se colocaba una vez más en la vanguardia de la renovación teatral como lo hiciera antes con su teatro fantástico (1892), (...) Como lo indica el mismo Rubio Jiménez, fue el suyo ante todo un ensayo catalizador del ambiente, porque desde un tiempo antes venían goteando propuestas teóricas y textos dramáticos orientados a la creación de un teatro poético, lírico si se prefiere. Que fue oportuno lo prueban los comentarios que suscitó y el creciente número de dramas estrenados que fueron calificados como poéticos, convirtiéndose en pocos meses en una verdadera moda².

En resumidas cuentas, podemos decir, según la historiografía literaria y teatral española, el *teatro poético*, pasó por dos grandes fases:

La primera fase se denomina el período del modernismo polémico entre (1894, celebración de la primera *Festa modernista de Sitges*) y (1904, final de la revista *Helios*).

La segunda fase se llama período de apogeo, es el momento de la aceptación social del modernismo y su domesticación, éste abarca desde (1904 a 1914), justo aquí aparece el ensayo benaventino.

Efectivamente, tanto como señalamos antes, que en los años (1904-1914), el *teatro poético* era una moda para los escritores de esta época.

¹ Benavente citado por Rubio Jiménez, J., *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, op. cit., p. 28.

² *Ibíd.*, pp. 28-29.

Revistas como *Renacimiento*, *Blanco y Negro*, *La Lectura*, *Por esos mundos* y algunas otras convirtieron el nuevo movimiento en objeto de consumo. Martínez Cachero explicó:

No estaba lejana la primera gran antología de poesía modernista, preparada por Emilio Carrere: *La corte de los poetas* (1904), eran las fechas de la encuesta de *El Nuevo Mercurio* (1907), de la aparición de *La Musa Nueva* (1908), otra notable antología poética, preparada por Edmundo de Ory, el editor Pueyo anunciaba la publicación de un catálogo de literatura modernista y Martínez Sierra convertía en rentable la editorial *Renacimiento*. Se estaba a un paso, en fin, de la creación de la Academia de la Poesía Española, patrocinada por los Reyes y en la que figuraron personajes antaño muy rebeldes como Manuel Machado o Villaespesa. En lo que al teatro se refiere había verdadera exaltación con cerca de treinta teatros abiertos en Madrid¹.

En aquel entonces, el *teatro poético* ocupaba un lugar indiscutible en la vida literaria y teatral, el ejemplo más ilustrativo que podemos dar es la iniciativa que tomó la Academia de la Poesía Española, que organizó un concurso de poemas dramáticos en 1911, al que concurrieron 58 obras.

En esta convocatoria del concurso asistieron los Reyes. En cuanto a los miembros del jurado había extranjeros como Nervo y Pichardo; y españoles, Jurado, Manuel Machado, Martínez Sierra, Val, Villaespesa y Zayas, o sea, poetas modernistas ya incorporados y distinguidos por su rango en la sociedad.

Posteriormente, apareció Andrenio, con una nueva teoría, éste se opuso a la idea de que el *teatro poético* español es un teatro nuevo. En su libro, advertía que el *teatro poético* español era ante todo una resucitación:

El teatro en verso no es una novedad, sino una reaparición. Es una forma antigua que retoña. El verso dominó en la escena hasta la aparición del realismo y la invasión de las cuestiones morales y sociales de nuestro tiempo en el teatro.

(...) El nuevo teatro poético viene a continuar más que nuestra dramática clásica del siglo de Oro, el teatro romántico del siglo XIX.

(...) Al teatro poético no le basta con ser poético, es menester ante todo, que sea teatro. De lo contrario queda reducido a una

¹ Martínez Cachero, J. M., citado por Rubio Jiménez, *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, op. cit., pp. 29-30.

colección de piezas líricas tendidas sobre un andamiaje escénico¹.

Quedó establecido el “teatro poético” con sus distintas modalidades, que evolucionaron en los años siguientes.

1.2. Tendencias del *teatro poético* en España: 1915-1930

Quedó claro que entre 1907 y 1914 se produjo un acogimiento social por el teatro poético, pero hacia 1914, se observa cierta apatía de esta moda que ha sido provocada por los llamamientos de Gómez Carrillo y Benavente a los poetas para que escribieran para la escena. Sin embargo, críticos conscientes como Alejandro Miquis o Andrenio advirtieron que se trataba de una operación política y dijeron que se escribía para fines comerciales o materiales que por convicciones estéticas. Denunciaron también la injusta marginación de un teatro más digno y valioso como es el del Valle-Inclán. Ahora es conveniente decir cuál era la polémica que caracterizó el tema del “teatro poético”, y quiénes eran sus partidarios y sus opositores. Según, sentencia Rubio Jiménez:

En ese debate, se enfrentaban visiones de la cultura muy diferentes tendentes unas a abrir España hacia movimientos ideológicos y culturales cosmopolitas mientras en otras se evidenció cada vez más un repliegue casticista. Como se ha visto, estos últimos en particular reivindicaron una vuelta a la tradición teatral española en nombre de una supuesta regeneración nacional. Contaron con un gran apoyo de partido conservador de Maura y de la monarquía sobre todo a través de la Academia de la Poesía Española. En la práctica teatral, la compañía Díaz de Mendoza- Guerrero en el Teatro de la Princesa puso en escena estos dramas de autores como Marquina, Villaespesa o Linares Rivas. Quedaron fuera, por contra, otros como Valle-Inclán tanto por relaciones personales conflictivas como por divergencias estéticas. Y se logró si no silenciar del todo sí atenuar la presencia del teatro poético simbolista en los escenarios españoles².

¹ Andrenio, “El teatro poético”, *Mundo gráfico*, 7-II-1912. Similar balance hacia G. Candamo, B., “El año teatral”, *El Mundo*, 6-I-1913.

² Rubio Jiménez, J., *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, op. cit., p. 54.

No obstante, mayor producción del teatro poético creado en España entre 1915-1930 fue resultado de las discusiones existentes en aquel momento. Por una parte, el de dramaturgos *adaptables* o conformes. Y por otra, el escrito por dramaturgos *rebeldes* que abrazaban las propuestas de la tradición española de modo distinto y que aprobaron las novedades del exterior. A los primeros era inadmisibles aceptar estas novedades, en cambio, para los otros, era un transcurso natural de la radical renovación del arte escénico que se había puesto en marcha por el simbolismo.

Durante este período la representación ocupaba los primeros lugares, mientras la literatura se encontraba en segundo lugar, esta situación se vivió tensamente. Lo más significativo fue la diferenciación que se hizo entre teatro poético con teatro en verso, o sea, el verso se liberó de su tradicional identificación con la poesía y adquirió una nueva funcionalidad. Su uso debía responder a exigencias de la teatralidad de la obra. A juicio de Rubio Jiménez:

Sobre el teatro poético español posible en aquellos años gravitaban múltiples modelos que fueron tenidos en cuenta y que van desde la tradición áurea al legado de los simbolistas y el inicio de la fundamentación de nuevas formas de teatro poético nacidas de la poesía vanguardista donde la imagen poética fue de nuevo redefinida¹.

El mismo autor agregó:

En aquellos años se produjo una revolución en la escritura dramática una de cuyas manifestaciones son los teatros poéticos, pero estos no forman sino una hijuela aneja del arte escénico. Ocurrió en Europa y ocurrió en España².

Dicho de otro modo, la concepción del arte escénico era igual tanto en España como en el resto de Europa, y eso gracias a la fluidez de la información que marca a la cultura de nuestro siglo. Los intelectuales y los hombres de teatro se trasladaban con sus compañías, se intercambiaban las novedades. Los periodistas enviaban crónicas telegráficas o telefónicas de los estrenos más triunfantes. La propagación de la fotografía en las publicaciones permitía captar mejor las nuevas técnicas que se utilizaban en el teatro.

¹ Rubio Jiménez, J., *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, op. cit., p. 62.

² *Ibíd.*, p. 63.

Ya en 1902, Sánchez Román, veía con meridiana claridad esta nueva situación y se hacía la pregunta pertinente: los nuevos modelos no podían quedar sólo en información o lectura, pero, ¿cómo llevarlos al teatro?¹.

A continuación, intentemos explicar ¿qué se entiende por la expresión de la “*reteatralización*” del teatro?, que es un concepto teórico nuevo que tuvo gran difusión en Europa y en España en los años diez. Nuestro objetivo consiste en usar este término para entender con más precisión lo que ocurrió en el arte escénico de aquella época.

La difusión del concepto *reteatralización* en Europa y en España representaba una gran novedad en el arte escénico. *Reteatralización* fue un término decisivo empleado en el cambio de siglo para organizar y clasificar las búsquedas y experimentaciones efectuadas al dejar el realismo escénico. Se cobró conciencia del convencionalismo del arte escénico y se reconoció que el teatro era un arte como todos.

Se puede afirmar que hacia los años 1905-1910, el término *reteatralización* se había ya promovido en toda Europa, y en este último año, apareció un libro en el que se hizo un diagnóstico de la situación del teatro europeo del momento y que tuvo una gran difusión internacional. El libro se titula: *L'art Théâtral Moderne*², de Jacques Rouché, consta de una introducción y unos capítulos sobre el teatro en Alemania, en Rusia, las ideas teatrales de Gordon Craig y Appia. En su libro, Rouché insistió más que nunca sobre la importancia de *reteatralizar* el teatro, en otras palabras, hay que destacar su convencionalismo.

Libros como el de Rouché y muchos otros semejantes, se difundieron por toda España. El gran crítico teatral Pérez de Ayala, en su definición de la *reteatralización*, dijo:

Esta palabra significa la unión estrecha en un todo de seis elementos que andaban separados; y son: la obra teatral, la manera de poner la escena, la manera de representarla los actores, la decoración o elemento decorativo (color y línea), la música y el espectador. En otras palabras, la resolución de seis individualidades- autor, director, actor, decorador, compositor y espectador- en una sola individualidad, la del espectador ideal. La esencia de este movimiento de *reteatralización* la constituye el descubrimiento moderno de verdad muy vieja, como esta

¹ Sánchez Román, “El teatro contemporáneo”, *La Ilustración Española y Americana*, 30-IX-1902, citado por Rubio Jiménez en, op. cit., p, 63.

² ROUCHÉ, J., *L'Art Théâtral Moderne*, Paris, Edit. Collection de la “Grande Revue”, 1910.

verdad engendró el arte teatral, que de ella vivió en sus orígenes¹.

De este modo, Pérez de Ayala propuso una nueva reflexión sobre el arte escénico, en su análisis, distinguía entre literatura y el arte teatral. Para él, la participación de todos los componentes de la representación es un factor decisivo en la creación del producto definitivo. Así, pues, el estudio del teatro poético debe ir más allá de los textos poéticos, y extenderse en los espectáculos.

En los años veinte se hizo una nueva valoración del teatro clásico español, se publicaron muchos artículos al respecto. A fin de anunciar las distintas tendencias del “teatro poético” es conveniente aducir algunos artículos como por ejemplo, una serie de artículos que se publicó en la Página de *ABC*. Entre junio y septiembre de 1927, Blanca de los Ríos publicó un artículo titulado: “Calderón, precursor de Wagner y del teatro moderno”², en este artículo Doña Blanca puntualizó:

Lo que acerca a los innovadores al teatro de Calderón es la tendencia antinaturalista y el anhelo de reteatralizar el teatro, la aspiración a un teatro integral³.

Pocos años antes, en 1922 Díez-Canedo, publicó en España una serie de artículos, en sus escritos, Díez-Canedo, se quejaba del olvido y abandono del teatro de Calderón y del teatro áureo de modo general. Además, lamentaba las escasas ediciones acerca del extraordinario teatro calderoniano en España. El mismo crítico hizo referencia al prestigio que tenía Calderón entre los grandes dramaturgos y directores europeos quienes valoraran su excepcional teatralidad.

Muchos otros críticos, exigían más consideración hacia el teatro clásico de Calderón, como Valbuena. Al respecto, hay que citar la publicación de su tesis referente a los autos en la *Revue Hispanique* en 1924 y las pocas representaciones modernas que se hacían. Asimismo, es oportuno hacer referencia a la representación de *El Gran*

¹ Pérez de Ayala, R., “Las máscaras. La reteatralización”, España, 44, 25-XI-1915. Para un análisis de las ideas teatrales de Pérez de Ayala, véase el ensayo de Rubio Jiménez, J., “Ramón Pérez de Ayala y el teatro. Entre Momo y Talía”, *España Contemporánea*, I, 1988, pp. 27-53.

² De los Ríos, Blanca, “Calderón, precursor de Wagner y del teatro moderno”, *ABC* (2-VI-1927; 09-VI-1927; 30-VI-1927; 25-VIII-1927; 22-IX-1927), *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, op. cit., p. 70.

³ De Los Ríos, B., *ABC*, 9-VI-1927, op. cit., p. 70.

Teatro del Mundo en Granada en 1927 con ilustraciones musicales de Falla y decorados de Hermenegildo Lanz. Todo ello lleva a Franco Meregalli a sentenciar:

Que era el desarrollo general de las ideas literarias y teatrales lo que exigía una recuperación de Calderón. Es más bien sorprendente que ésta haya venido con tanto retraso y tantas reservas. En realidad, cada paso que nos aleja de la concepción naturalista de la literatura y el teatro nos acerca a Calderón.¹

Por su lado, Estévez-Ortega en tres ensayos de *Nuevo escenario*, escribe:

“Un retorno a lo clásico: Calderón dentro y fuera de España; “*Los Autos Sacramentales*” y “*Los misterios*”².

En sus ensayos, Estévez Ortega reclamó la integración de las obras clásicas calderonianas dentro de la reateatralización. En definitiva, lo más importante de la situación es la nueva consideración del teatro áureo español, que permite ahora a destacar su *teatralidad*. Valga de ejemplo ilustrativo este texto sacado de “*Los Autos Sacramentales*”:

Señalase la época actual por un atisbo de retorno hacia las representaciones clásicas, a los *misterios*, a los *autos* en los que se advierten cualidades escénicas de primer orden.

(...) Son muchos los que hoy piensan que en los *autos* y *misterios* hay una fuente inagotable de recursos dramáticos y unas normas y fórmulas indispensables para el logro de una estricta teatralidad primigenia, esencial en la ficción escénica.³

Se había alcanzado una demostración muy convincente del potencial teatral que conlleva esta tradición y de allí se hubiera lanzado una corriente de búsqueda partiendo de sus antecedentes que relacionaban curiosa pero paradójicamente con algunas de las que sobrevienen en la mejor literatura simbolista: la penetración del misterio. Esta búsqueda unifica en ventajosa alianza tradición y vanguardia.

Al hacer referencia a la recepción del teatro áureo se pretende enunciar la primera tendencia que sirve para delimitar el estudio del teatro poético en aquellos años. Precisemos que la primera tendencia del teatro poético no se limita al *auto sacramental* y al drama calderoniano, sino se extiende también a otros autores como Dru Dougherty que realizó una admirable contribución sobre Tirso: “El legado vanguardista de Tirso de

¹ Meregalli Franco citado por Rubio Jiménez, J., *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, op. cit., p. 71.

² Estévez Ortega, E., *Nuevo escenario*, Barcelona, 1928, pp. 83-91.

³ *Ibíd.*, pp. 89 y 91.

Molina”. Y géneros, a aspectos precisos como la introducción de canciones y fragmentos líricos o la escritura de dramas inspirándose de temas sacados de esta tradición. Este entusiasmo reclama la reivindicación de otro autor importante: Lope de Vega.

La farsa poética representa una segunda tendencia del teatro poético.

Sobre este género, podemos decir que es el menos analizado por la crítica, pero al mismo tiempo es muy significativo.

Para Antonio Espina: “la farsa es un género adecuado para expresar la vida contemporánea, donde advertía un movimiento hacia lo primitivo, una vuelta a lo elemental, con lo que las limitaciones de la farsa se convierten en su mejor virtud”¹.

Danza y pantomima, eran manifestaciones artísticas que representaron la tercera tendencia del teatro poético. Estas artes, tuvieron una influencia decisiva en la puesta en escena, su medio expresivo era la música y el gesto.

Martínez Sierra, fue quien introdujo este género en España, en su “Teatro de Arte”, del Eslava, “donde procuró imitar los bailes pantomímicos de los ballets rusos. Allí se estrenaron pantomimas como “*El sapo enamorado*”, de T. Borrás, con música del maestro Luna, o “*El corregidor y la molinera*”, del propio Martínez Sierra y el maestro Falla”².

Pérez de Ayala, que ya había puesto de relieve la importancia de la pantomima en la “reteatralización”, volvió otra vez, sobre el tema en “La pantomima en el Eslava” donde presenta una corta historia del género y de su poética.

En esta índole, Rubio Jiménez, estableció un paralelismo entre pantomima de Tomás Borrás, “*El sapo enamorado*” y las obras de García Lorca y del Valle-Inclán, dijo:

Lo curioso de pantomima como *El sapo enamorado*, de Borrás, es que nos coloca a un paso del joven García Lorca autor de *El maleficio de la mariposa*, con su historia de amor imposible y fatalista; y también a un paso del Valle-Inclán autor de *Ligazón*, *auto para siluetas*, con sus inolvidables efectos de sombras

¹ Espina, A., “Las dramáticas del momento”, *Revista de Occidente*, art. cit., p. 324.

² Reyero Hermosilla, C., *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, Madrid, fundación Juan March, 1980, *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, op. cit., p. 86.

chinescas dibujadas en el cuadro de luz de la puerta y ventana iluminadas, pero que ya están en la obra citada¹.

Resulta un poco difícil afirmar la existencia de un teatro de vanguardia en los años veinte y eso debido a las diversas opiniones que tenemos a cerca de qué se podía clasificarse como vanguardia teatral.

De un lado, tenemos a Marquina o Estévez-Ortega, éstos opinan que, a finales de los años veinte la vanguardia teatral la representaban Martínez Sierra con su “Teatro de Arte” o Adrià Gual en Cataluña. Y de otro, en 1931, tenemos a Felipe Sassone, se quejaba de que ciertas vanguardias, “no se dieron por satisfechos con lo que nosotros aceptamos; querían más, quieren más, y así han acabado por desquiciar el teatro”².

En los años veinte, había muchos textos que anunciaban un nuevo teatro. Entre 1927-1928, hubo meses de debate intenso sobre los escritos y las obras dramáticas de Azorín. Según, las críticas:

Eran pocos los que realmente calibraban el alcance de movimientos como el surrealismo y su virtual desarrollo en el teatro. Entre éstos, un vacilante Pérez de Ayala o Guillermo de Torre, que identificaron con el surrealismo francés, excluyendo de éste último sin paliativos a Azorín y señalando los hitos significativos. Son éstos los años que habría que reconstruir con más atención³. Después se pasó a formulaciones positivas, y en los años treinta se produjeron propuestas teatrales realmente vanguardistas, con nuevos usos de la imagen poética y de la estructuración de los dramas. El ejemplo más indicado aquí, es el estudio de Antonio F. Cao, *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*, donde explica la modernidad de su teatro basándose en el uso que hace de la imagen y estructura polivalentes sobre todo en su teatro de madurez⁴.

García Lorca superó las formas teatrales poéticas de su juventud como en “*El maleficio de la mariposa*” o en “*Mariana Pineda*” y dio un gran paso al nuevo teatro, primero con sus obras; “*El público*” y “*Así que pasen cinco años*”, y después con sus maestras obras trágicas. Pues, con su teatro de madurez, Lorca fomentó un nuevo teatro

¹ Rubio Jiménez, J., *El teatro poético en España. Del modernismo a la vanguardias*, op. cit., p. 88.

² Sassone, F., *El teatro, espectáculo literario*, Edit. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, 1930, p. 53.

³ ABC, 31-III-1927, art. cit., *El teatro poético en España, del modernismo a las vanguardias*, op. cit., p. 99.

⁴ F.Cao, A., *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*, London, Edit. Tamesis Books, 1984, p. 68.

poético. En definitiva, le debemos a Federico García Lorca, un considerable aporte al nuevo teatro poético.

A través, de las diversas formas de *teatro poético* que hemos enunciado, vimos como evolucionaron lo literario y lo espectacular a lo largo de muchos años. Hemos subrayado aquello que más nos interesa destacar ahora hay un punto que no queremos pasar por alto es: Lorca y su tradición poética.

De decisiva importancia para el análisis de *Yerma* indagar en la tradición que nutre la producción poética y dramática lorquiana.

2. Lorca y su tradición poética

Resulta clave en la trayectoria poética de Lorca aludir a una serie de referencias y cánones literarios, españoles, pero también extranjeros. La importancia de la obra lorquiana se inscribe en una España abierta al resto de Europa y América con el fomento del cinematógrafo. Su mérito trasciende fronteras lingüísticas y culturales, y sólo se le hace justicia a la posición estética de Lorca considerándola dentro de un ámbito europeo. Junto a Lorca, coexistieron otros grandes creadores y poetas del siglo XX se dedicaron al teatro entre tantos: Yeats, Eliot, Claudel. Y, sin embargo, García Lorca se ha destacado en el repertorio teatral internacional.

En España permaneció vigente la tradición del teatro versificado, no forzosamente poético, más que en ningún otro país europeo. En la escena española se hizo eco la obra de Adelardo López de Ayala, o de Francisco Villaespesa, obras conocidas por los accidentes de ritmo y rima. Un teatro que podemos clasificar dentro de una tradición de versificación prosaica. Estos autores aludían a una realidad dramática, semejante a la del teatro realista o histórico, excepto que expresada en verso.

Sin embargo, para componer un verdadero teatro poético, es fundamental crear una nueva realidad ajena a las nombradas variantes dramáticas. A partir del siglo XIX aparecen muchas tentativas con pretensión de cultivar de este nuevo teatro. Destaquemos a título de ejemplo las piezas simbolistas de Mallarmé y Maeterlinck, Asimismo, *Peer Gynt*, es un drama del escritor noruego Henrik Ibsen. En lo que se refiere a nuestro siglo, remitimos a los movimientos vanguardistas; el expresionismo, el dadaísmo y el surrealismo, se empeñaron en insertar nuevas realidades escénicas.

La capital renovación de la poesía dramática radica en el lenguaje poético, particularmente la imagen. Tanto el simbolismo francés como las corrientes literarias vanguardistas –en España de modo particular el ultraísmo y el creacionismo y luego el surrealismo- atribuyeron gran importancia a la imagen. La contribución de estas corrientes literarias – la fascinante resonancia del simbolismo, el descubrimiento visual del creacionismo y la recuperación del inconsciente, de los sueños del surrealismo- tuvo gran repercusión sobre la imagen poética, que pasa a ser el núcleo de la poesía vanguardista.

Aunque en la poesía lírica todos estos movimientos dieron buenos resultados, -baste al respecto citar a Mallarmé, Rimbaud, Huidobro, Reverdy, Breton- mientras tanto

no ocurre lo mismo con el género dramático, de los poetas mencionados sólo Mallarmé intentó cultivar del teatro, sin haber conseguido el éxito esperado.

Tanto el dadaísmo como el surrealismo se enfocan temáticamente en un teatro en el que predomina lo absurdo. Su afán nihilista y subconsciente crea un universo irracional que por consiguiente resulta inaccesible a la razón. Es una trampa que lleva a un callejón sin salida, y que sólo se puede superar mediante una poesía dramática que sea capaz de reunir a lo consciente y subconsciente, a lo lógico y lo absurdo, a lo racional y lo emocional. Desgraciadamente, ninguno de los dramaturgos surrealistas poseía dotes excepcionales de poeta. Con anterioridad, de los autores simbolistas se excluye a Mallarmé “que trató de alcanzar idéntica meta, sustituyendo la música por la poesía como arte hegemónica”¹. –Según puntualizó Haskell Block- Pero, no lo logró; su *Hérodiade* consta de dos fragmentos magníficos, sin embargo, están lejos de mantener el interés dramático característico de una obra realmente teatral. No obstante, Maeterlinck estuvo más cerca de alcanzar este objetivo. En su teatro pretende recrear un ambiente de ensueño cargado de emociones y sensaciones para reflejar un conflicto interior. Quizá, le falta, un dominio idóneo de lo poético.

En medio de este contexto, García Lorca se refugia en las formas menos usuales; el teatro poético, las marionetas, las farsas, las comedias “irrepresentables”, las tragedias y los dramas. Nuestro poeta se apodera y capta perfectamente las novedades sustanciales que aportan los movimientos literarios de vanguardia que le sirvieron de punto de partida en su trayectoria hacia la iniciación de un nuevo teatro. La infrecuente armonía que distingue a la obra lírica y dramática lorquianas la lleva a derrotar todas las limitaciones asociadas al teatro vanguardista y le permite también traspasar la imagen y estructura de la poesía lírica al teatro. Así saca García Lorca mayor provecho particularmente de las poéticas del creacionismo y del surrealismo mediante las cuales crea una imagen que alterna y fusiona características de ambas corrientes literarias con lo popular. Esta complejísima imagen se manifiesta a nivel de la estructura del poema con un doble sentido: la ilusión y realidad, la objetividad y la subjetividad, además de la presencia de saltos temporales y de una multiplicidad y simultaneidad de puntos de vista lo que suscita al final la inaccesibilidad y pluralidad interpretativas. En otras palabras, cada poema sugiere múltiples significados a diversos niveles de ascendente complejidad.

¹ Block Haskell, *Mallarmé and the Symbolist Drama*, Detroit, Edit. Wayne State University Press, 1963, pp. 69-72.

El itinerario que emprendió García Lorca hacia el nuevo teatro, pasando por vía de la poesía lírica, es accidentado y a veces impenetrable, exige rastreo de otras poéticas y resalto de su correspondiente filiación en la obra lorquiana. Lorca emerge en un contexto cultural, en que ni la tradición poética anterior ni las corrientes de vanguardia le son ajenas. Para seguir adelante en esta descripción de la poética dramática lorquiana, debemos ocuparnos de algunos antecedentes que la caracterizan de manera muy reveladora. Las influencias que marcan el teatro lorquiano son de naturaleza y procedencia diversa; nos referimos, por supuesto, a la huella del teatro modernista y al teatro popular de títeres. Intentemos sistematizarlos empezando por el teatro modernista.

Se ha señalado la huella modernista que se halla en el teatro lorquiano, ya que, Federico se inicia en él. Es evidente, la deuda que nuestro autor le debe a Lope de Vega. Al respecto, Andrés Soria Olmedo en su introducción referente a *Mariana Pineda*, explica que Lorca se refiere a sus modelos clásicos con gran admiración –Shakespeare, Lope, Góngora-, a los que sitúa en un nivel más profundo que el teatro romántico o la retórica de vanguardia: “la línea dramática de mi obra busca el sentido clásico a Lope, y la poética el sentido clásico –en sus dos direcciones: culta y popular-, a lo Góngora”¹.

Las dos primeras obras modernistas de García Lorca son *El maleficio de la mariposa* y *Mariana Pineda*. Esta última escrita en 1927, es un drama romántico, subtítulo, “Romance popular en tres estampas”. Esta obra se inscribe en el llamado “teatro poético” modernista, promovido entonces por Eduardo Marquina. Tras el fracaso de *El maleficio de la mariposa* (1920), que había sido dirigida por Gregorio Martínez Sierra, impulsor de revistas y editoriales (*Renacimiento*). Martínez Sierra es igualmente, personaje cardinal en el modernismo español.

Mariana Pineda, es un drama dedicado a la heroína del siglo XIX, narra la historia de una mártir andaluza, es encarcelada en 1831 por haber mandado bordar una bandera que serviría de símbolo a una protesta liberal. Le prometen la libertad en cambio de su denuncia a sus jefes, pero la joven refuta, entonces la condenan a muerte. Respecto a su drama, dice García Lorca:

Mariana Pineda venía pidiendo justicia por boca de poeta. En otra ocasión agrega: Yo he intentado que MARIANA PINEDA, mujer de profunda raigambre española, cante el amor y a la libertad la estrofa de su vida en forma que adquiriera el concepto de universalidad de aquellos dos grandes sentimientos².

¹ García Lorca, F., *Mariana Pineda*, Madrid, Edit. Espasa-Calpe, 1990, p. 18.

² García Lorca, F., *Mariana Pineda*, op. cit., la portada.

Mariana Pineda, es un drama modernista por su temática histórica y por la disposición de su estructura en estampas, se caracteriza por exceso uso del verso y elementos líricos. Esta última característica proviene del teatro modernista, concretamente, del teatro musical y su función es semejante al aria, al inculcar un elemento extra-dramático, que frena la acción dramática en un sentido elegíaco. –Suerte de monólogo lírico- y el descriptivo. Estas rupturas se realizan mediante el desarrollo lírico de un suceso ajeno al proceso dramático. Al primer tipo pertenece el lamento de la protagonista cuando espera a su amante:

Si toda la tarde fuera
como un gran pájaro.¹

Y al segundo, el romance de la corrida de toros en Ronda. Importa saber que en gran parte del teatro lorquiano tienen hallazgo los dos tipos, que representan un rasgo estructural de mayor importancia, como la alternancia de verso y prosa. Aria elegíaca, es el poema que Yerma recita en el II acto:

¡Ay, qué prado de pena!
¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosura,...
(Acto II, cuadro segundo, p. 81).

Al tipo descriptivo, pertenece el romance “Granada, calle de Elvira”, que recita doña Rosita en la escena de las manolas.

Según puntualiza, Lázaro Carreter, aprende Lorca el uso estratégico de la canción popular o popularizante de Lope de Vega. La canción ilustra el drama: alba nupcial de *Bodas de sangre* y canciones de *Peribáñez*, su función en el escenario consiste en crear un clima dramático: es la canción de muerte que oye don Alonso el caballero de Olmedo y la que penetra la celda de Mariana, cantada por unos niños, poco antes de ser ejecutada. Más adelante pondremos los versos de la canción.

El tipo de canciones al que aludimos se halla en toda la obra lorquiana, y su función consiste –como apunta Lázaro- en una especie de “Gegenverfrendungs-effekt”, un efecto de alucinación, de captación de espectador por vías irracionales. Posteriormente volveremos con más detalles y aclaraciones sobre este punto.

Todo un conjunto de elementos que no llegan a Lorca por vía de la literatura se los alcanza por vía del folklore. Su profundo conocimiento de determinadas formas

¹ García-Posada, M., *García Lorca*, Madrid, Edit. EDAF, 1970, p. 121.

populares le permite entrar en contacto con antiquísimos motivos culturales casi desaparecidos. Lo que nos importa saber ahora es que en esta propulsión de fondos viejísimos radica una de las causas mayores de la difusión y la universalidad de García Lorca. Desde otro ángulo, basta una lectura medianamente profunda de los textos lorquianos, para palpar un cúmulo impresionante de referencias literarias, artísticas, plásticas y populares.

Junto al teatro modernista, el teatro de títeres también influye sobre el lorquiano en doble sentido, procuró al poeta el goce por el lenguaje popular. Lorca ha incorporado a su obra hipérboles y contundencia expresiva de origen popular. Para él, el teatro de títeres significa el reencuentro con una de las esenciales fuentes primarias del drama. Al respecto, conviene aludir a la experiencia de La Barraca que con sus magistrales representaciones arrebató al público rural.

Asimismo, es elocuente remitir al magnífico prólogo con que se abre la tragicomedia de *don Cristóbal*. En una de las funciones de títeres que se realizaron en Buenos Aires, el poeta insiste en el retorno a las fuentes que representan los títeres, relacionándolos a Shakespeare que fue uno de sus mayores admiraciones:

POETA. –Usted es un puntal del teatro, don Cristóbal. Todo el teatro nace con usted. Hubo una vez un poeta en Inglaterra, que se llamaba Shakespeare, que hizo un personaje que se llamaba Falstaff, que es hijo suyo... Yo creo que el teatro tiene que volver a usted¹.

Además de su profundo arraigamiento en la tradición más vieja de la literatura y cultura patrimoniales, el teatro lorquiano se destaca por su función didáctica y pedagógica, es lo que explica su amplitud de visiones. Lorca penetra los mundos que va a poetizar, o dramatizar. Desde muy temprana fecha Federico cultiva ambos géneros; el poético y el dramático. El poeta granadino sueña con hacer del teatro una escuela del pueblo. En resumidas cuentas, a la función artística del teatro lorquiano se suma la función educativa.

Para Lorca la misión primordial del teatro es la de promover el cambio de la sensibilidad ciudadana. Su función no es el compromiso político sino la transformación de los espíritus sin la cual no puede haber progreso político, social o cultural. De ello, y de manera más detallada nos ocupamos a continuación.

¹ García-Posada, M., *García Lorca*, op. cit., p. 123.

2.1. Acercamiento al drama poético en el teatro de Federico García Lorca

García Lorca estaba muy convencido de su voluntad en escribir un teatro poético. En diferentes ocasiones el poeta hizo unas declaraciones muy explícitas acerca de su intención en crear un teatro poético, en una de ellas, el poeta confesó:

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que le vean los huesos, la sangre. He abrazado el teatro porque siento la necesidad de la expresión en forma dramática¹.

En otro momento agregó: “El teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas. Siempre ha estado el teatro en manos de los poetas”².

En su ensayo “Las tragedias de García Lorca y los griegos” Rodríguez Adrados nos explicó por qué García Lorca sentía la necesidad de escribir un teatro poético:

García Lorca, reaccionó contra el teatro burgués, teatro prosaico que desvalorizaba la representación; y contra el teatro modernista, por otra parte su punto de partida: el de Marquina, que era dramatización de un texto poético más que una síntesis de poesía y representación.

Lorca buscaba, desde sus primeras obras a las últimas, un teatro total. Un teatro en el cual la escenografía, el movimiento de los cuerpos, el canto y la danza, el lenguaje, se unían en un lado. Un teatro, de otra parte, centrado en los grandes temas humanos, un teatro que fuera una ejemplificación y una enseñanza para el pueblo en general³.

Adrados continua explicando:

Este teatro poético maneja un lenguaje literario, está muy lejos del costumbrismo, del dialecto popular y del folklore: universaliza elementos que pueden ser locales en el origen, pero que son en realidad simplemente humanos. Sigue y maneja modelos literarios, de los griegos a los clásicos españoles (Lope, Calderón) e ingleses (Shakespeare) y a los españoles modernos (Marquina, Valle-Inclán, Benavente); pero une a ellos modelos absolutamente populares, como las representaciones de títeres de su Andalucía natal que él coloca, justamente, en los orígenes del teatro, orígenes a los que hay que volver. Integra todo esto con los elementos escénicos, coreográficos, con la monodia y con los coros. Y como decimos pone todo esto al servicio de las

¹ Rodríguez Adrados, F., “Las tragedias de García Lorca y los griegos”, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada. Edit. Editorial Universidad de Granada, 2006, p. 357.

² *Ibíd.*, p. 357.

³ *Ibíd.*, pp. 357-358.

grandes ideas, de los grandes conflictos y de la enseñanza del pueblo¹.

Acerca del teatro poético lorquiano, Rodríguez Adrados dijo: “Es muy consciente Lorca de que el poeta dramático ha de atacar los grandes temas: ha de tener valor para hacerlo, dice una y otra vez”².

La obra lorquiana nació con intenciones sociales muy definidas, un teatro de puro carácter didáctico, asentado en función del pensamiento y de la tradición del pueblo español sin embargo, al principio nuestro poeta no pudo desarrollarlas tal y como aspiraba a causa del oscurantismo del momento. En 1973 Lázaro Carreter escribió un excelente artículo sobre el teatro de Lorca, en el mismo sentido dijo:

Se representó muy poco en su patria, y ha ingresado en el museo del arte nacional, sin dejar casi huella sobre el público, los actores ni el gusto; mucho menos, sobre la moral o el sentido de la ciudadanía, a los que derechamente apuntaba. El teatro de Federico García Lorca es, pues, un episodio estético para nuestro país. Un hermoso episodio; pero le falta, por desgracia, toda dimensión social, sin la que el teatro queda manco, en mayor medida que cualquier otro arte.³

Los escenarios mundiales han abierto sus puertas al teatro lorquiano. Federico García Lorca escribe sus obras en plena decadencia literaria europea. No obstante, la literatura española, está avanzando a grandes pasos. Muchos factores, le abrieron camino a García Lorca al mundo de la creación artística. Era muy talentoso, distinguido por su genialidad, imaginación, sensibilidad y por su gran inspiración estética. Era dotado en diferentes artes, en la música, en la pintura y en la literatura.

A partir del verano de 1932, García Lorca representó obras del teatro clásico español en diversos pueblos de España. Durante su estancia en Nueva York, mientras vivió en la Universidad de Columbia, el poeta había tenido la oportunidad de observar una vigorosa tradición de teatro no profesional; de ahí, quizás, proviene la idea de dar un nuevo impulso al teatro universitario que había florecido en España siglos antes. Su objetivo, era salvar al teatro español de la burguesía materializada de Madrid. Y con el

¹ Rodríguez Adrados, F., “Las tragedias de García Lorca y los griegos”, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, op. cit., p. 358.

² *Ibíd.*, p. 358.

³ Lázaro Carreter, F., “Apuntes sobre el teatro de García Lorca”, citado en *Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Taurus, 1973, p. 271.

fin de poner el teatro español al alcance del pueblo, tuvo la idea de crear una agrupación teatral llamada La Barraca. -Páginas atrás hablamos de La Barraca, nuestra intención no reside en repetirnos sino acentuando aún más esta línea-. Su experiencia incesante y múltiple con La Barraca, le permitió aprender el oficio de director de escena y le expuso a un público nuevo ajeno al público urbano. En sus viajes al campo, Lorca soñó con representar el teatro clásico ante el público rural.

Aludimos a la intención didáctica que caracterizó el teatro lorquiano, pues ésta era una de las misiones de La Barraca. Acercar la cultura y el teatro en particular, a la gente del pueblo en la que se inspiraba nuestro poeta, se puede decir que era una de sus mayores preocupaciones.

Lorca estaba convencido de que el teatro era el medio más eficaz para la construcción de un país. A su juicio, el teatro era algo muy serio, si el teatro está en decadencia, para volver a adquirir su fuerza debe volver al pueblo del que se ha apartado. Para él, el pueblo es el origen y el destino de la cultura.

Compañías teatrales como La Barraca y bajo la dirección de Lorca, montaron piezas de los grandes autores del siglo de Oro. Las obras de Calderón de la Barca, de Lope de Vega, y comedias de Miguel de Cervantes fueron representadas en pueblos lejanos y ante un público rural. Acerca de los propósitos del teatro de Lorca, Lázaro Carreter explicó:

Lorca continúa una línea muy definida entre los pedagogos y los sociólogos españoles, desde finales del siglo XIX, que propende a edificar la sociedad española sobre bases previas a su diversificación política, mediante la dignificación de las condiciones espirituales y materiales de su existencia. Era éste el ambiente intelectual que rodeaba a Lorca, y al que él mismo contribuyó con sus empresas de teatro popular, y con su propia creación artística. Se trataba más de educar que de enseñar, de afinar y refinar los espíritus, de favorecer formas de convivencia anteriores a la acción, como garantías del orden, del éxito y de la templanza de esa acción.¹

Ruiz Ramón explicó breve y claramente la concepción teatral de Lorca -en su análisis puntualizó- que todo el teatro de Lorca está basado en un conflicto entre autoridad y libertad, en una subversión de la norma establecida. Y se articula siempre en torno a una situación única, que es profundizada y enriquecida continuamente,

¹ Lázaro Carreter, F., op. cit., p. 275.

agudizando su dramatismo en el transcurso de la obra. Con todo, lo más decisivo es la multiplicidad de planos sobre la que se proyecta, la pluralidad temática simultánea que el conflicto dramático básico alimenta. Para el citado crítico:

El universo dramático de Lorca, como totalidad y en cada una de sus piezas, está estructurado sobre una sola situación básica, resultante del enfrentamiento conflictivo de dos series de fuerzas que, por reducción a su esencia, podemos designar principio de autoridad y principio de libertad. Cada uno de estos principios básicos de la dramaturgia lorquiana, o cualquiera que sea su encarnación dramática –orden, tradición, realidad, colectividad, de un lado, frente a instinto, deseo, imaginación, individualidad, de otro- Son siempre los dos polos fundamentales de la estructura dramática¹.

La meta que nos proponemos ahora es hacer una clasificación de la producción teatral de Lorca. Según sus características estructurales la obra lorquiana puede ser agrupada en cuatro grandes conjuntos:

1. Las farsas, subdivididas en dos partes, de acuerdo con Ruiz Ramón; a) para guiñol: Tragicomedia de *don Cristóbal* y *Retablillo de don Cristóbal*; b) para personas: *La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlínplin*.
2. Las comedias “irrepresentables”; *El público* y *Así que pasen cinco años*; se agrega a ellas el acto de la *Comedia sin título*, conectada con *El público*.
3. Las tragedias incluyen *Bodas de sangre* y *Yerma*. Según declaraba el poeta en 1933, su intención era escribir “una trilogía dramática de la tierra española”, la tercera obra habría sido *La destrucción de Sodoma*, o *La sangre no tiene voz*, ambas de tema incestuoso. En cierto modo, resulta inadecuado incorporar *La casa de Bernarda Alba* en esta inacabada trilogía trágica, aunque sea probable por cierta semejanza temática.
4. Los dramas abarcan *Doña Rosita la soltera* y *La casa de Bernarda Alba*, se puede añadir a *Mariana Pineda* y *El maleficio de la mariposa* a pesar de las distancias que las separan.

En resumidas cuentas, basta realizar una lectura más o menos profunda de los textos lorquianos para entender que este autor evoluciona en distintas direcciones, de acuerdo con las necesidades de cada nuevo planteamiento. No puede extrañar, en consecuencia, que una de las características fundamentales de la obra lorquiana ha sido

¹ Ruiz Ramón, F., *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 191.

la convivencia de prosa y verso. De ello, y de manera más detallada nos ocupamos a continuación.

2.2. Combinación de prosa-verso en el teatro lorquiano

En nuestro intento de trazar un camino que permita reconocer la evolución de las ideas, los criterios y los recursos líricos que conforman la escritura dramática lorquiana, hace falta entrar en un análisis parcial de sus obras teatrales. Recordemos aquí, que el teatro lorquiano se nutrió de la tradición española, pues, sería conveniente investigar sus antecedentes en el teatro clásico.

Este teatro comprende en su fase inicial dos primeras piezas, *El maleficio de la mariposa* y *Mariana Pineda*, ambas obras están escritas en verso mientras que *La casa de Bernarda Alba* está escrita en prosa. Y tenemos también, otras obras lorquianas tales como: *La zapatera prodigiosa* (1930), *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *Doña Rosita la soltera* (1935) alternan el verso y prosa. En dichas obras, Federico intercala pasajes de poesía. Lázaro Carreter explicó:

Nuestro gran poeta procede, en el teatro y en la lírica, del modernismo. Los sonoros, los episódicos dramas de Villaespesa y de Marquina nutrieron literariamente su adolescencia (...) El influjo de Marquina y del teatro modernista en Lorca afectó, principalmente, a aquella parte de la obra en que la innovación es más difícil y a la que quizá el artista, atraído por otros problemas, concede una importancia menor: la estructura.¹

Existe bastante confusión entre las formas finales del último romanticismo y el teatro modernista. Las dos tendencias coinciden en el uso masivo del verso. Las características propias al teatro modernista son las siguientes: el adorno en el verso, la repartición de la materia dramática en “estampas”, así llamadas, por el empleo constante del verso y el uso excesivo de elementos líricos.

Los elementos líricos, cuajan en auténticas arias, que en el seno del drama, ejercen la misma función que la romanza en la ópera. Según lo que explicó Lázaro Carreter:

¹ Lázaro Carreter, F., op. cit., p. 276.

Son instantes en que el poeta- como el libretista y el músico- detienen el proceso argumental, para concentrar en una pieza anormalmente desarrollada a expensas del drama, su inspiración, su capacidad elegíaca, descriptiva o de cualquier otra naturaleza, pero siempre de carácter lírico; insisto: extra dramático.

Esta homología que apunto entre el aria melódica y el recitado del drama modernista, se debe, con toda probabilidad, a una razón genética. Creo, en efecto, que el drama recibió este extraño injerto del teatro musical. De este modo, la romanza recitada permitía al actor, a la actriz de fama, esa efímera gloria del cantante cuando, en medio de la escena, se convierte en centro de gravedad del espectáculo. Recuérdese la divertida sátira que, en *Troteras y danzaderas*, hizo Pérez de Ayala de este tipo de recitados, centrándola en uno especialmente famoso de *En Flandes se ha puesto el sol*.¹

Señalamos que *Mariana Pineda*, es un drama romántico que se inscribe en el llamado “teatro poético” modernista, así llamado por Eduardo Marquina. Responde exactamente a los criterios de la escuela. Es un romance popular repartido en tres estampas. Temáticamente hablando, Lorca escribió *Mariana Pineda*, basándose más en la tradición popular y literaria del personaje que en la fidelidad histórica. *Mariana Pineda* se estrenó el 24 de junio de 1927 en el teatro Goya de Barcelona y el 12 de octubre del mismo año en el teatro Fontalba de Madrid.

En esta obra, Lorca utilizó dos géneros de romanzas distintas y que son típicos del teatro modernista. Nos referimos aquí, al primer tipo que es el elegíaco, por el cual el personaje comunica al público sus sentimientos íntimos, una técnica que tiene sus orígenes en el teatro clásico.

El aria descriptiva, es el segundo tipo de romanzas que emplea García Lorca en su obra. Este tipo, desarrolla líricamente un suceso totalmente ajeno al proceso dramático. Estos dos tipos de romanzas, el elegíaco y el descriptivo, caracterizan toda la obra de García Lorca, excepto su última tragedia; *La casa de Bernarda Alba*.

En seguida, examinemos otros motivos del uso lírico masivo en el teatro lorquiano. Quedó claro que García Lorca, aprendió de Lope de Vega el empleo estratégico de la canción popular. Muchas veces, Lope monta sus dramas sobre una canción. También, Santillana, edificaba un poema sobre un villancico, o bien, los poetas árabes y judíos montaban una muwashaha sobre una jarcha. Precisemos aquí, que el

¹ Lázaro Carreter, F., op. cit., p. 277.

drama de Lorca nunca arranca de la canción, pero ésta desempeña en él, el mismo papel que en el drama lopesco. A juicio de Lázaro Carreter:

Unas veces, se trata de una ilustración plástica y casi orquestal; compárense las canciones de boda que abren *Peribáñez*, con la hermosa alba nupcial de *Bodas de sangre*. En otras ocasiones, la copla, no cantada en la escena, penetra en ella para crear un clima dramático o colaborar en él¹.

Justamente, es ésta la función que desempeña la canción de muerte que oye don Alonso, el caballero de Olmedo, momentos antes de su asesinato. Cuando Mariana Pineda, va a ser juzgada, por las ventanas de la celda invadida de luz, entra la canción popular que cantan unos niños:

¡Oh, qué día tan triste en Granada,
que a las piedras hacía llorar,
al ver que Marianita se muere
en cadalso por no declarar².

El citado crítico afirma:

Cuando el telón no se ha levantado aún para dar comienzo al cuadro de la romería de *Yerma*, una canción llega al público, con una carga sensual que tiene el efecto de impregnar la sala de una vibración armónica con las escenas que van a sucederse. Es un golpe de diapasón, que temple y concuerda los ánimos en una misma nota³:

Fijémonos tan sólo en algunas notables intuiciones del dramaturgo sobre el erotismo que descargan los versos de la canción:

No te pude ver
cuando eras soltera,
Mas de casada te encontraré.
(...)
Te desnudaré,
casada y romera,
cuando en lo oscuro las doce den.
(Acto III, cuadro último, p. 107).

Sobre el papel que desempeñan las canciones, y la importancia que tienen en la obra lorquiana, Lázaro Carreter dijo:

Son muchas las canciones que, como ilustración plástica o como contribución a un clima, sembró Lorca en sus obras. La canción

¹ Lázaro Carreter, F., op. cit., p. 278.

² García Lorca, F., *Mariana Pineda, Obras Completas II*, op. cit, p. 146.

³ Lázaro Carreter, F., op. cit., p. 278.

popular era su gozo, y a ella dedicó un interés de folklorista, salvando y lanzando al comercio literario general, muchas joyas olvidadas. Como hemos de ver en seguida, García Lorca preservó su última tragedia de casi todas las floraciones líricas acumuladas en sus obras anteriores; pero no quiso prescindir de la copla. En *La casa de Bernarda Alba*, en aquel recinto en que unas mujeres se consumen en un delirio erótico, entra en un momento culminante, como un dardo, como latigazo, la voz de unos hombres que cantan:¹

Abrir puertas y ventanas
las que vivís en el pueblo.
El segador pide rosas
para adornar su sombrero.²

Federico era muy atraído por el teatro de títeres, desde su infancia, este tipo de teatro ejerció sobre él una gran influencia.

A este género, pertenecen sus obras: *Los títeres de Cachiporra*, *Retablillo de don Cristóbal*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, y *La zapatera prodigiosa*.

En dos lugares de estas obras, Lorca hizo, unas declaraciones importantes al respecto de su arte. En una de ellas, dijo un personaje, Mosquito, a guisa de prólogo:

Yo y mi compañía venimos del teatro de los burgueses, del teatro de los condes y de los marqueses, un teatro de oro y cristales, donde los hombres van a dormirse, y las señoras (...) a dormirse también. Yo y mi compañía estábamos encerrados. No os podéis imaginar qué pena teníamos. Pero un día, vi por el agujerito de la puerta una estrella que temblaba como una fresca violeta de luz... Entonces yo avisé a mis amigos, y huimos por esos campos en busca de la gente sencilla, para mostrarles las cosas, las cosillas y las cositillas del mundo; bajo la luna verde de las montañas, bajo la luna verde de las playas³.

A través de estas confesiones, García Lorca, nos comunica explícitamente su cansancio del teatro burgués. Nos revela su voluntad en ir a buscar nuevas formas poéticas lejos de los condes y de los marqueses. Su objetivo, era acercarse al pueblo rural. En sus conferencias, siempre, reclamó una vuelta a las tradiciones y la belleza populares.

No cabe alguna duda en que García Lorca tiene un concepto muy tradicional y griego de la tragedia, que por otra parte quiere renovar. En 1923, el mismo Lorca había

¹ Lázaro Carreter, F., op. cit., p. 279.

² García Lorca, F., *La casa de Bernarda Alba*, *Obras Completas II*, op. cit, p. 582.

³ García Lorca citado por Lázaro Carreter, op. cit., p. 282.

escrito a Fernández Almagro diciendo: “Estoy haciendo interpretaciones modernas de figuras de la mitología griega, cosa que me distrae muchísimo”¹.

Sobre el teatro poético de Lorca y su relación con la mitología griega, Ruiz Sola, en su artículo opina:

En Lorca se funden así en conjunción sublime poesía lírica y poesía dramática como en los viejos tiempos del teatro griego. Lorca siente el teatro como siente la poesía (poética vitalista), como un abrirse las venas para los demás. Por ese afán de comunicación llega al teatro.

El teatro para él, además de cosas de poetas, es volver otra vez al pueblo. Quiere bajar al público de la platea, quiere que sea un teatro de masas, popular, total. También el teatro griego fue un espectáculo por y para el pueblo. Quizás también aquí reside la razón de su convergencia con el mito griego, pues se ha dicho que la mitología griega es hija de una fantasía popular iletrada y más rica en belleza que la mitología del norte. En ella, como en la poesía dramática de Lorca, se unen paradójicamente belleza y tragedia.²

Más adelante abordaremos esta cuestión mediante una aproximación a la obra trágica lorquiana y a sus orígenes griegos. A continuación, tratamos de explicar el subtítulo de *Yerma*: “Poema trágico”.

2.3. *Yerma*, subtitulada “poema trágico”

Lorca tituló s *Yerma*: “*Poema trágico*”, nombre justificado en el desarrollo del drama, el escritor anuncia la raíz poética de su obra. “*Yerma*”, es un nombre simbólico de la obra, es la tragedia de la maternidad deseada y no satisfecha por culpa e impotencia del marido Juan, quien en realidad, y según unos críticos, es el yermo.

De todas sus obras dramáticas hay solamente dos que Lorca, caracterizó de poemas: *Yerma*, como poema trágico y *Doña Rosita la soltera* como poema granadino.

¹ Rodríguez Alfageme, I., “Baco, Ciso y la hiedra”, *Tradición clásica y siglo XX*, Madrid, Editorial Coloquio, (Rodríguez Alfageme y Bravo García (eds.), 1986, pp. 33.

² Ruiz Sola, A., “El mito antiguo y su proyección dramática”, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, op. cit., p. 378.

En una como en otra Lorca intercaló momentos de bellísima poesía y a lo largo del drama notamos la omnipresencia de elementos líricos en los poemas que recita *Yerma*, además la obra cuenta con muchas escenas de canto, por ejemplo, los cantos de las lavanderas. *Yerma*, es un verdadero cuadro de mosaico en el que se mezcló lo lírico y lo dramático, lo popular y lo culto. En una entrevista con Juan Chabás, Lorca declaró:

Yerma será la tragedia de la mujer estéril. El tema, como usted sabe es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos. Una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias¹.

Respecto a las declaraciones de Lorca, cabe señalar, también a Bobes Naves, quien explicó:

Hemos apuntado la idea de Lorca de hacer una “trilogía de la tierra española”, atendiendo a una serie de códigos como, la vida en el campo, el trabajo rústico, que son sociales, como también hay culturales, la romería, los conocimientos, etc.; que fueron sin duda los elementos más significativos en la orientación que Lorca dio en sus primeras escenificaciones de la obra. Todo eso transcenderá en el tratamiento de la tragedia, al hacerlo como un clásico de la antigüedad, pero dándole intención y desarrollo nuevos, haciendo, por tanto a la obra contemporánea y moderna. Pero la intención de Federico es clara, hacer una tragedia clásica, mítica; y fue esta visión la que pasaría a la posteridad, el mito de fertilidad, y por su puesto el de la maternidad”².

En otra ocasión, el poeta confesó:

Yerma, cuerpo de tragedia típica que yo he vestido con ropajes modernos, es, sobre todas las cosas, la imagen de la fecundidad castigada a la esterilidad. Un alma en la que se cebó el destino señalándola para víctima de lo infecundo. Yo, he querido hacer, de hecho, a través de la línea muerta de lo infecundo, el poema vivo de la fecundidad. Y es de ahí, del contraste de lo estéril y lo vivificante, de donde extraigo el perfil trágico de la obra.³

Lorca consideraba el teatro como un medio poderoso para cambiar la vida del hombre, en la misma óptica, Benavente dijo:

¹ Chabás Juan citado por Plaza Chillón, op. cit., p. 395.

² Bobes Naves citada por Plaza chillón op. cit., p. 395.

³ García Lorca citado por Plaza Chillón., op. cit. p. 369.

Con sus tragedias rurales, Lorca no sólo subvertía las normas morales y sociales vigentes, sino que atacaba frontalmente, a juzgar por el enfado y la polémica que había desatado *Yerma*, el concepto de teatro tradicional¹.

Según muchos críticos, la obra lorquiana es una demostración idónea, que explica el funcionamiento de las relaciones entre sociedad y literatura y viceversa. Respecto a Lorca y a su obra, estos últimos, opinan que: “Su producción es buena muestra de la relación mutua que establece la literatura con la sociedad, de cómo lo social influye sobre la producción literaria y la literatura sobre la sociedad”².

De todas las tragedias rurales de Lorca *Yerma* es la obra más transgresora de los códigos genéricos del drama rural. En lo que se refiere a esta cuestión, Castillo Lancha opinó que:

La mayor parte de los reseñadores no evaluaron la obra desde un cambio de horizonte, bien porque aun no sabían y no estaban preparados para ello, y también, porque aceptar el desplazamiento de lo genérico convencional hacia otro paradigma significaba modificar y reemplazar la ideología vigente.³

García Lorca alcanzaba mayor madurez teatral con su trilogía dramática de la tierra española; sin embargo, Lorca era considerado más poeta que dramaturgo, porque su teatro está embebido de raíces líricas, según Valbuena:

Pues, García Lorca es ante todo un poeta, y su teatro por consecuencia, es poético. Lorca fue apasionado del teatro, lo que justifica su actividad en la Barraca. La raíz lírica del teatro lorquiano, es una de las características sobresalientes de su dramaturgia⁴.

Según opina Castillo Lancha:

Para los reseñadores, *Yerma* era clasificada con las obras naturalistas y las novedades que introdujo Lorca en su obra eran consideradas como defectos. Estos últimos veían en Lorca y en su obra como excesos de poeta que anulan al dramaturgo⁵.

Mientras que para el crítico Díez-Canedo, *Yerma* no tenía nada que ver con el naturalismo sino que era poesía:

¹ Benavente citado por Castillo Lancha, op. cit., p. 416.

² Barthes, Lefebvre, Aubrun, Escarpit, citados por Castillo Lancha, op. cit., p. 416.

³ Castillo Lancha, M., op. cit., p. 417.

⁴ Valbuena, P., citado por Santiago Quer Antich., “*Un drama de Federico García Lorca*”, 2011 Universidad católica Silva Henríque. Literaturalinguistica@ucsh.cl

⁵ Castillo Lancha, M., op. cit., p. 426.

La tragedia se muestra descarnada en la prosa, partida en replicas breves, rotundas, que podremos llamar crudas por su desnudez al decir lo que sólo se suele tolerar murmurando y en son de chanza, pero que no caeremos en la tentación de llamar naturalistas, porque son todo lo contrario. Poesía directa, varonil, no mohín de madrigal. Letra que toca a vivos fondos espirituales, y que salta ágil, vibrante de naturaleza, sin coherencia menuda, más con alto y persistente sentido.¹

Así, que las reseñas que aparecieron en las críticas de *Yerma*, le negaron la condición de ser obra teatral sino más bien “obra de poeta”, “es una interpretación poética”, “no es propiamente un drama, según las normas del género; es un poema”².

Era una verdadera polémica, que pone a Lorca en tela de juicio; sobre su verdadero valor como dramaturgo, la pregunta que se plantea aquí, es: ¿Es Lorca más poeta que dramaturgo?

Para estos receptores, *Yerma*, no solamente, traspasó el horizonte convencional de los códigos sociales, sino que era una verdadera transgresión de las normas del género dramático.

En cambio, otro grupo de receptores veían en las novedades que *Yerma* trajo a la escena teatral, una evolución concreta y distinta de los procedimientos conocidos y habituales a los que se han acostumbrado los espectadores. En diferentes periódicos y revistas, estos últimos comentaron:

Los cuadros no señalan ciertamente peripecias distintas de la acción dramática (...); no son en puridad otra cosa que estampas, magnificas de colorido, caldeadas de una densa emoción dramática”... “Seis cuadros de admirable movimiento (...), ritmo (...), exactitud (...), Y orden clásico”... “Una acción que se desarrolla gradualmente”... “(El plano inicial es) es repetido en mil matices diferentes, con más intensidad, con más profundidad cada vez”... “Una tensión incesante hasta su fin”³.

Al respecto, Ramos Espejo comentó: “*Yerma* había nacido para el teatro. La nueva criatura de Lorca echó a caminos con extraordinaria soltura por los escenarios del mundo”⁴.

¹ Díez-Canedo citado por Castillo Lancha, op. cit., p. 427.

² Castillo Lancha, M., op. cit., p. 428.

³ Castillo Lancha, M., op. cit., pp. 428-429.

⁴ Ramos Espejo, A., op. cit., p. 86.

La representación escénica de *Yerma*, nos revela la gran afición que tenía Lorca por el canto, el baile y la música. Su obra era una verdadera muestra de su genio poético. Díez-Canedo descubrió en *Yerma* una estructura más musical que literaria:

A la idea de *Yerma*, que se desarrolla en un tiempo indeterminado, pero no concentrada en un momento ni ceñida a un lugar, corresponde la división en cuadros (...). Cada uno de esos cuadros o actos hace progresar la acción. (...) En el tercero culmina el elemento lírico, en magnífica realización de poeta; en el cuarto, la sustancia dramática, sosteniéndose los dos cuadros del acto central en vivo contraste. Los dos finales se levantan en fuerte crescendo. Hay algo musical en esta manera de composición¹.

En sus entrevistas Lorca declaró:

Yerma es una tragedia. He procurado guardar fidelidad a los cánones. La parte fundamental -claro- reside en los coros, que subraya la acción de los protagonistas. No hay argumento en “*Yerma*”. Yo he querido hacer eso: una tragedia, pura y simplemente².

A continuación, sigue un análisis de la estructura dramática y lenguaje poético en *Yerma*.

2.4. Estructura dramática y lenguaje poético en *Yerma*

El drama de *Yerma* está estructurado en tres actos y seis cuadros y todo gira en torno a la protagonista. Es un largo proceso de reflexión de Yerma y un continuo enfrentamiento basado en unas conversaciones entre los personajes, son diálogos que se repiten en distintos actos y cuadros. Se puede decir que en la obra no suceden acontecimientos destacables, todo lo que pasa le ocurre a la protagonista. En definitiva, son una serie de ejes informativos sobre la relación matrimonial de Yerma y Juan, o se trata del pasado de Víctor o en algunas secuencias con María. Desde el punto de vista de la arquitectura teatral, sólo se destaca la escena de la Romería, que fue más aplaudida por los espectadores y la crítica; además, era la más compleja de toda la obra teatral. Según Plaza Chillón, la escena de la Romería:

¹ Díez-Canedo citado por Castillo Lancha, op. cit., p. 429.

² García Lorca citado por Plaza Chillón, op. cit., p. 393.

Fue la más lucida escenográficamente, no sólo por el decorado que fue de los más acertados, sino por el mismo movimiento de la escena que concentraba en el escenario a una gran multitud de personajes, además de ser simbólicamente de las más interesantes; ya que ella nos remite a un verdadero canto a la fertilidad, aquello que más ansiaba la estéril “*Yerma*”. En esta escena se inspiró García Lorca en un hecho muy concreto de la tradición en la provincia granadina, como era la Romería del Cristo de Moclín, una fiesta que se celebraba (y se sigue celebrando) anualmente en dicha localidad y donde acudían las mujeres deseosas de tener hijos, a pedir la gracia de la fecundidad (que tenía mucho renombre en Granada). Igual que en la obra, la capilla donde se veneraba la imagen estaba en lo más alto de un cerro. El Cristo de Moclín no es una imagen de bulto redondo, sino que se representa su figura sobre un lienzo o cuadro, tal y como aparecía en *Yerma*.¹

En la trama de *Yerma* se puede delimitar las tres fases de una obra teatral - planteamiento, nudo y desenlace- la situación que se presenta al principio del primer acto, la de una casada sin hijos se mantiene hasta el final. En el desarrollo se intensifica el conflicto inicial y acaba con un final trágico, como sabemos, la protagonista estrangula a su marido Juan, pero el problema no se resolvió, porque Yerma de su estado de una casada sin hijos pasará a ser una viuda sin hijos.

Hay un ritmo dramático que predomina en la obra y que hace verosímil, no temáticamente sino dramáticamente, la muerte de Juan. Las conjunciones y disjunciones de los personajes corren paralelas a la actitud de un diálogo cada vez más desesperado, en una estructuración no literaria, sino musical.

La función que tienen los diálogos en *Yerma*, no se dirige hacia ningún acuerdo, los dos personajes, mantienen una situación de desacuerdo que desembocará en un asesinato inevitable. Así lo explica Castillo Lancha: “Si fuera otro autor del siglo XIX por ejemplo Echegaray, u otro, del siglo XX, como Benavente, los dos hubieran resuelto el drama con un triángulo y un duelo por la honra”².

El final trágico de la obra lorquiana provocó muchas reacciones negativas en la prensa. Respecto a este desenlace trágico, los periodistas comentaron: “Confesamos que García Lorca ha exagerado grandemente el tema de la esterilidad a fin de elevarse a la

¹ García Lorca citado por Plaza Chillón, op. cit., pp. 391-392.

² Castillo Lancha, M., op. cit., p. 432.

categoría de la tragedia”, “Tragedia elemental”, “Tragedia rectilínea y sintética”, “Tragedia (...) rectilínea”.¹

La conservación del honor que encarna con entereza la protagonista, pero por otro lado, la condena a una vida infértil y sin sentido. Pongamos algunos ejemplos al respecto:

Vieja: Cuando te vi en la romería me dio un vuelco el corazón. Aquí vienen las mujeres a conocer hombres nuevos. Y el santo hace el milagro. Mi hijo está sentado detrás de la ermita esperándote. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos los tres juntos

Yerma: ¡Calla, calla, si no es eso; Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? El agua no se puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía. Vete. Por el camino que voy seguiré. ¿Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? ¿Que yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava? Conóceme, para que nunca me hables más. Yo no busco.

(Acto III, cuadro último, p. 118).

Díez-Canedo que vio la estructura de la tragedia lorquiana de la siguiente manera comenta: “Veo en este poema trágico una acción que se desarrolla gradualmente, con protagonista y antagonista; pero aunque sólo existiesen la protagonista y el coro, ya nos aproximaría a la tragedia en su más pura fuente originaria”².

En los diferentes estrenos de *Yerma*, en Madrid o en Barcelona, para una minoría selecta *Yerma*, significó, “un claro cambio de horizonte. Era aquel público, formado por intelectuales, artistas, profesionales de teatro, en que se advierte el cansancio de lo antiguo y el afán de lo nuevo”³. Sentencia Francisco García Lorca.

Los críticos del siglo XX se entusiasmaron por el nuevo paradigma que trajo la tragedia lorquiana. La crítica lorquiana da muestra de agotamiento en un momento que parece hacerse necesario un cambio de dirección.

¹ Periódicos españoles citados por castillo Lancha, *Ibíd.*, p. 433.

² Díez-Canedo, citado por Castillo Lancha, *op. cit.*, p. 434.

³ Francisco García Lorca citado por Castillo Lancha, *ibíd.*, p. 435.

Yerma, aunque no esté basada en hechos reales, su autor se inspiró de su entorno, del campo andaluz, y por consiguiente, las figuras introducidas en ella representaban contextos reales. *Yerma* fue llevada a la escena teatral, e interpretada por su escritor no de manera realista sino poética y trágica. Para Castillo Lancha:

Los signos familiares son usados de otra manera; por eso era necesario prescindir del horizonte del drama rural de entonces y situarse en otra tradición, la clásica, para desde allí poder acceder al mundo de lo poético con más facilidad¹.

Acerca de los diálogos en *Yerma*, podemos decir que los críticos más avisados se dieron cuenta que el diálogo en *Yerma* llevaba una interesante novedad, pues este lenguaje parecía encerrar un mensaje poético inaccesible. El diálogo natural se mezcla con otro, de orden poético, que no era frecuente en los escenarios. De hecho en *Yerma* hay dos tipos de diálogo: el diálogo dramático “eventual” y el diálogo de las voces verdaderas, de los acentos puros. Los versos de *Yerma* luchan, transmiten prohibidas realidades, no temen al público. El lenguaje es asombroso y bello, repleto de imágenes y de metáforas del más alto nivel artístico.

A nuestro juicio, el nuevo lenguaje que aportaba *Yerma*, y que sólo una minoría comprendió y lo aprobó, la obra conseguía alcanzar una dimensión simbólica que multiplicaba sus sentidos, convirtiéndose en un rasgo característico del todo el teatro lorquiano.

En 1936, Pedro Salinas, que estuvo entre los primeros espectadores de *Yerma*, nos comentó:

Acaso en el puede apreciarse con mayor claridad que en nada la perfecta fusión de dos valores: la autenticidad de un lenguaje que en su vocabulario, sus giros e imágenes trasciende a cada instante al lenguaje hablado ayer y hoy por innumerables gentes, lenguaje de un hoy determinado y de una tierra conocida, y la dignidad literaria, la tensión clásica del lenguaje no perecedero, salvado de las amenazas de lo circunstancial, que exhala esta prosa dramática, de un cuño tan inconfundible en el teatro español de hoy².

¹ Castillo Lancha, M., *ibíd.*, p. 436.

² Salinas, P., *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 97.

Así, pues, en 1934, con el nuevo horizonte que trajo consigo *Yerma*, Federico García Lorca se reconoció como merecedor de ser un poeta dramático, a este propósito, Díez-Canedo dijo:

Tenemos un poeta dramático nuevo. Los que dudaran aun, ante *La Zapatera prodigiosa*, ante *Bodas de sangre*, no podrán negarlo ahora. *Yerma* es obra de poeta, pero no sólo de poeta, como pudiera decirse hasta en son de elogio, disminuyendo (si cabe) con ello su alcance: obra de poeta dramático.¹

A continuación sigue un estudio acerca de las tragedias de García Lorca y los griegos.

¹ Díez Cánedo citado por castillo Lancha, op. cit., p. 439.

3. Las tragedias de García Lorca y los griegos

Es bien sabido, que en sus mensajes, Lorca reclamó una vuelta a la tragedia, otro género que cultivó con gran éxito. Para entender mejor la esencia trágica en la obra lorquiana, hace falta volver al modelo griego, o sea investigar la relación entre Lorca y los trágicos griegos. En esta búsqueda, nos basamos en *Bodas de sangre*, a la que denominó “tragedia” y *Yerma*, que subtítulo “poema trágico”. Elegimos a estas dos obras por unas razones bien definidas. Por un lado, las características que hemos atribuido al teatro de Lorca, en el apartado anterior, están más presentes en estas obras. Y por otro, porque en estas obras, Lorca tenía muy claro, su decisión en escribir tragedias.

Respecto a los múltiples elementos que confluyen en el teatro de García Lorca, Rodríguez Adrados comentó:

En las costumbres populares, el teatro de títeres, la copla, las romerías, encontraba Lorca elementos que le ponían en contacto con la misma cultura agraria de que brotó la obra de los trágicos griegos. La danza popular, la canción de boda y de duelo y una serie de rituales que están en el fondo del teatro griego, no son muy distintos de contrapartidas suyas en la cultura popular de Andalucía y de otras tierra de España. Y, sobre todo: es bien sabido que los temas centrales de *Bodas de sangre*, de *Yerma* (y de *Doña Rosita*, *Bernarda Alba* y otras obras más) proceden de sucesos reales de la Andalucía de su tiempo.

De este modo, García Lorca llega a universalizar temas de Andalucía natal y para esa universalización se abraza tanto al teatro de los griegos como a las creencias y formas poéticas típicas de Andalucía e incluso a otros modelos literarios. Para él, el teatro se define como un espectáculo total que pretende una vuelta a los orígenes, al tiempo pasado en que poesía, canto, danza y rito formaban un conjunto, y la esencia de la función teatral se caracterizaba por un momento de libertad y de reflexión sobre los grandes temas humanos y la angustia del mundo, es decir, llorar y reír sobre ellos. En definitiva, la tragedia griega, representa para nuestro autor el paradigma más adecuado para transmitir sus ideas y sus pensamientos al público. Así que, uno de los momentos más cruciales de esta fiesta es el momento trágico.

Sabemos ya que en sus declaraciones el dramaturgo señala con toda claridad este retorno a las tragedias griegas. De hecho, el siguiente punto es el referente a *Yerma*, una vuelta a la raíz trágica griega.

3.1. *Yerma*, una vuelta a la raíz trágica griega

La influencia del teatro griego en las obras dramáticas de Lorca es notoria. Especialmente, la relación que existe entre el poema trágico *Yerma* y la tradición clásica griega. La tragedia mítica griega ha sido siempre una fuente de inspiración para nuestro poeta. A este propósito, Romero Mariscal y Sánchez Montes opinaron:

Aunque la presencia del mito clásico es reconocible en toda su obra poética y dramática en general, en el caso que nos ocupa, el drama *Yerma*, parece responder a una vuelta a la raíz del género, a la tragedia griega entendida como quintaesencia del espectáculo trágico¹.

En una de las entrevistas realizada por P. Suero a Lorca en 1933, sobre la segunda tragedia de la tierra española *Yerma*, en estas páginas el periodista comentó:

Federico García Lorca me ha leído últimamente su material de teatro inédito. Sus obras. Una de ellas, *Yerma*, ya ha sido leída en parte al público por su autor. Y sabéis que es la tragedia de la esterilidad. Su concepción persiste en la línea dramática iniciada en *Bodas de sangre*. Es decir la renovación del drama adaptándole los coros de los trágicos griegos y de los misterios medievales².

A través de estas declaraciones quedó muy claro que García Lorca se inspiró en las antiguas tragedias griegas para escribir la trilogía de la dramática española.

La crítica ha resaltado las semejanzas entre el universo mítico-trágico de Lorca y el de Esquilo, entre las heroínas trágicas lorquianas y las de Eurípides. Estas similitudes, revelan la gran influencia que la literatura y el mito clásico griego ejercieron sobre el imaginario creativo del poeta. Expresan también la clarividente intención del artista moderno en resucitar la tradición clásica.

Las tragedias griegas siempre eran protagonizadas por un héroe, que daba título a la obra, es el nombre del protagonista trágico. Igual sucede en el drama lorquiano *Yerma*. Romero Mariscal y Sánchez Montes explican:

La etimología se hacía nombre propio en el desarrollo de la tragedia, revelaba la identidad trágica del personaje. *Yerma* juega precisamente con las posibilidades dramáticas de un nombre común que se hace propio y que concentra sobre sí la

¹ Romero Mariscal, L., y Sánchez Montes, M^a. J, “*Yerma* y la tragedia griega: el texto y las puestas en escena”, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, op.cit., pp. 495-496.

² Arias de Cossío, A, M., *Dos siglos de escenografía en Madrid*, España, Edit. Mondadori, 1991, p. 279.

ironía trágica, inteligible sólo al final. *Yerma* da nombre al personaje porque expresa lo que constituye su obsesión, la imposibilidad de dar fruto, a pesar de la obstinada resistencia de la protagonista.¹

Yerma, en su ambiente rural, es reconocida como mujer estéril, pues, ella no acepta esta realidad tan amarga, que condena su existencia. Pero al final acabará por entender las verdaderas causas de su esterilidad, justo en este momento, la protagonista, corregirá su nombre, y se definirá no como “*Yerma*”, sino como “*Marchita*”. Según Romero Mariscal y Sánchez Montes la diferencia es significativa: “*Yerma* comprende que ha perdido irreversiblemente la prometedor virtud de su fecundidad, agostada por la miseria de su marido y por su propia incapacidad de adaptación”.²

Antes, la protagonista era incapaz de ver claramente y se negaba en aceptar la realidad de su vida siendo una estéril, porque es un personaje trágico y los personajes trágicos suelen aprender tarde y muy dolorosamente las más profundas verdades.

Con esta descripción tenemos una idea general acerca de Lorca y su conexión con la tragedia griega. En consecuencia, podemos realizar unas comparaciones entre Lorca, Esquilo y Eurípides porque la relación entre los tres es estrecha. En nuestra opinión, es la comparación más oportuna, porque permite señalar similitudes y diferencias entre nuestro autor moderno y autores trágicos griegos.

3.2. Paralelo Lorca / Esquilo

De todas las tragedias griegas, parece ser la obra trágica de Esquilo la más próxima a Lorca, es la que mayor impacto dejó en él.

En seguida, señalemos esquemáticamente, los puntos comunes entre la tragedia de Esquilo, y las tragedias de Lorca.

En las tragedias de Lorca, hay una situación única, que a lo largo de la obra se va intensificando hasta que al final explota. Lorca insistía sobre la falta de “argumento” en sus obras, en que todo se centraba en el coro. Los actos de *Doña Rosita* y de *Yerma* están separados por espacios temporales que aumentan la tensión. En *Bodas de sangre*, la tensión crece a través de la secuencia de la boda. En *La casa de Bernarda Alba*, a través de la aparición o desaparición de una serie de personajes y de las noticias que el

¹ Romero Mariscal y Sánchez Montes, M^a J., art. cit., p. 502.

² *Ibíd.*, p. 502.

coro o los personajes secundarios traen; estos hechos, hacen iluminar y avanzar la situación.

Paralelamente, todos estos elementos, que hemos señalado, son característicos de la tragedia del primer Esquilo, hasta la *Oresteia*. En *Los siete contra Tebas* la ciudad está cercada, el coro siente terror; y el mensajero va trayendo noticias que hacen crecer la tensión, hasta que explote con la muerte de los dos hermanos. En *Las suplicantes* el coro está aterrorizado ante la llegada de los egipcios que quieren raptarlo para entregarlo a maridos no deseados: crece la tensión y luego comienza una persecución. Y otras situaciones iguales a estas.

Efectos de intensificación del terror, es otra técnica que maneja Lorca en sus tragedias. Se trata del aumento gradual de la angustia, y la presencia de los presentimientos. En *Bodas de sangre*, desde el comienzo, los presentimientos de la madre están centrados en el símbolo de la navaja. Luego la nana con el símbolo del caballo intensifica esta tensión. Y en la escena de la petición, los presentimientos de la madre, aparecen otra vez.

En *Yerma*, notamos la omnipresencia del único tema en toda la obra, que es la angustiosa espera del niño que no llega, que termina con la estrangulación de Juan. Este creciente ambiente tenso y angustioso es un procedimiento esencialmente esquileo. Aparece más en *Agamenón*, en la espera de la victoria sobre Troya, en el anuncio de la victoria, en la misma llegada de Agamenón vencedor, un ambiente de terror que se va intensificando entre el coro y los demás actores, un presentimiento de desgracia, que anticipa la muerte de Agamenón que estaba ya prevista. La misma situación de la tensión creciente, la podemos encontrar en otras obras de Esquilo; en *Los siete contra Tebas*, en *Las suplicantes*, en *Los persas*, en *Prometeo*.

Los coros y las canciones de actor están íntimamente ligados a la acción en la obra lorquiana. Los coros suelen estar formados por personajes secundarios; muchachas, lavanderas, leñadores. Que se adhieren íntimamente a las alegrías y a los dolores de los personajes principales. Y éstos se ven envueltos, a su vez, en diálogos líricos entre sí y, a veces, con los personajes secundarios de los coros.

En efecto, existen grandes escenas cantadas de carácter mixto. En *Bodas de sangre*, en el tercer acto, entre dos coros con diálogo lírico de los leñadores cantan la Luna, la Mendiga y el Novio. En *Yerma*, también en el acto tercero, al dúo lírico de Yerma y la Mujer sigue la danza de la Hembra y el Macho, con la intervención ocasional del Niño o los Niños. También, en la escena de las lavanderas, pasan del diálogo lírico al diálogo recitado en (acto II, cuadro primero).

Esquilo organiza sus estructuras de igual modo. En la escena de *Coéforos*, en ella cantan Electra y Orestes. Orestes y el coro y siguen diálogos recitados del Corifeo, Electra y Orestes. A juicio, de Rodríguez Adrados:

En ninguno de los trágicos se encuentran estructuras tan puras y tan ligadas a la acción como éstas de Esquilo. No dudo que, junto con la canción popular, han podido ser el modelo. Y hay que reconocer a Lorca el talento de la reconstrucción imaginativa: el arte Lírico-dramático de estas escenas es difícil de reconocer a través de mediocres traducciones en prosa.¹

Existen muchos símbolos en la obra, no obstante, nos limitamos a citarlos y volveremos sobre su función decisiva en la obra de Lorca con explicaciones más amplias posteriormente o sea en la parte práctica.

Los símbolos más destacados en toda la producción lorquiana son el cuchillo, el caballo y la luna, las ovejas, el agua, el aire, la tierra y otros más.

En paralelo, la tragedia de Esquilo, está definida por una serie de símbolos. Puede servir de ejemplo, las imágenes de la luz y de la oscuridad en el *Agamenón*. La serpiente que arrebató las crías del águila, en *Coéforos*. Y la nave y su piloto, en *Los siete contra Tebas*. Éstos símbolos que se repiten excesivamente en las tragedias de Esquilo, desempeñan un papel importante. Ponen de relieve el sentido profundo de las tragedias, preparan al público, relacionan unos elementos con otros.

Queda claro que el tema de la mujer ocupa un lugar principal en la obra lorquiana, aludimos en concreto al tema de la mujer sin hombre, que se refleja a través la maternidad frustrada.

¹ Rodríguez Adrados, F., art. cit., pp. 363-364.

En *Yerma* por ejemplo, o en otras obras; *Doña Rosita y Bernarda Alba*, en *Bodas de sangre* y sin duda en la tragedia de tema incestuoso que nunca se llevó a cabo, *La destrucción de Sodoma* o *Las hijas de Loth*.

Pues, en *Bodas de sangre*, la novia va a casarse sin amor con un marido impuesto y aquel que quiere no está a su alcance. En *Yerma*, la protagonista se siente sola, está casada con un hombre al que no la ama, y que queda indiferente frente a su deseo de tener un hijo.

En cierto modo, es lo que sucede en las tragedias de Esquilo. En *Las suplicantes*, en la Clitemnestra del Agamenón.

En *Las suplicantes*, el coro está compuesto por las cincuenta hijas de Dánao que rechazan la boda que quieren imponerles sus primos, los hijos de Egipto. Una boda impuesta no es una boda. Y ellas seguirán sin casarse; el rey de Argos los protege y rechaza la insolencia de heraldo egipcio.

El tema del sexo va en conexión con el anterior. Todo lo que sea pervertir el orden de la naturaleza es condenado, trae castigo. La esterilidad trae castigo, por consiguiente, las heroínas de Lorca mueren o quedan solas. También atrae castigo el sexo que es contrario a la norma tradicional: así en *Bodas de sangre* y en *La casa de Bernarda Alba*. Y no sólo en las mujeres sino en los hombres: mueren el novio y Leonardo en *Boda de sangre*, Juan en *Yerma* es como Agamenón, un hombre degollado en un sacrificio. La hembra ha matado a su macho, Yerma se convierte en Erinia, divinidad de la sangre y de lo salvaje.

Es una tradición griega, que está en toda la tragedia. Procede de los antiguos rituales que simbolizan el fin de la esterilidad y del invierno, el comienzo de la estación fecunda. En Esquilo, mueren Agamenón y Clitemnestra, adúlteros los dos como los personajes de *Bodas de sangre*, también Egisto, el amante de ella, y Casandra, la de él. En *Yerma*, Juan no ha cumplido el mandato mítico, religioso. Se hace poseedor de un miasma que hay que expulsar. Yerma es quien tiene que cumplir con la ley mítica, pero al hacerlo se convierte ella misma en culpable, condenada por la ley humana. Aquí empieza el mito literario.

Incluso el modo de matar de Yerma, apretando la garganta, es típico de la forma de matar en la tragedia griega.

Las obras de Esquilo, siempre terminan con conciliaciones de las fuerzas opuestas, o sea por la paz final que se presenta asimismo como elemento importante y común en ambos autores. Por ejemplo: *La Oresteia* termina con el perdón de Atenea, que corta la cadena de las muertes; Prometeo es liberado tras conciliarse la antinomia de autoridad y libertad; hombres y mujeres se reconcilian al final de la trilogía de *Las suplicantes* gracias a la boda de Hipermestra, Tebas y sus opositores se pacifican a través de la muerte de los dos hermanos enemigos Eteocles y Polinices.

En las obras lorquianas, no podemos hablar de conciliación, pero sí hay paz tras la culminación de la tragedia. En *Bodas de Sangre*, la Madre, tendrá paz, después de la doble muerte y de la de todos sus hijos: “¿Qué me importa a mí nada de nada? (...) Bendito sea Dios que los tiende juntos para descansar”¹.

Paz tendrá Yerma al final: “Marchita, pero segura (...) Y sola. Voy a descansar sin despertarme sobresaltada para ver si la sangre me anuncia una sangre nueva.”²

Tras la muerte de los rivales enfrentados hay paz, como en *Los siete de Tebas*. Tras el fin de la cadena de las muertes la hay, como en *Agamenón*.

A la luz de esta comparación directa que hemos establecido entre las tragedias de los griegos, en concreto las tragedias de Esquilo y las de García Lorca, hemos llegado a concretar un poco más la presencia de los recursos trágicos y líricos de vieja tradición que se encuentran en el teatro lorquiano.

Mediante este paralelo, hemos comprobado también, hasta que medida la concepción teatral de García Lorca es arcaica y popular, que a la larga adquirirá una dimensión universal.

Partiendo de la convicción de que la mujer es el núcleo temático tanto en Lorca como en Eurípides resulta interesante, suceder nuestro análisis por otro paralelo que realizamos entre Lorca y Eurípides.

¹ García Lorca, F., *Bodas de sangre, Yerma*, op. cit., p. 121.

² *Ibíd.*, pp. 213-214.

3.3. Paralelo Lorca / Eurípides

Tanto en los escritos de Lorca como en los de Eurípides se lucha siempre a favor de los oprimidos y la mujer siempre representa el eje de la acción dramática. La mujer se considera un elemento principal más afectado por las injusticias y por las desigualdades que existen en este mundo desde su creación. Debilidad y fragilidad eran los rasgos atribuidos a la mujer, por consiguiente, esta última ocupa el centro de la problemática teatral en ambos autores.

De las figuras más destacadas del teatro clásico grecolatino, sobresalen los personajes míticos más especiales de las tragedias griegas; Fedra, Hermíone y Medea son las grandes heroínas trágicas de las tragedias de Eurípides, son las únicas tragedias sobre estas protagonistas que han llegado completas y bien conservadas hasta nosotros. Al mismo tiempo, éstas tenían una gran influencia sobre posteriores versiones teatrales. A juicio de Romero Mariscal y Sánchez Montes:

En su época, causaron un fuerte impacto entre los espectadores por el escándalo moral de sus comportamientos: Fedra, Hermíone y Medea expresaban abiertamente sus sentimientos y daban libre curso a sus pasiones incurriendo -de hecho con intención de hacerlo- en actos criminales. Trasgrediendo los límites convencionales de género en el espectáculo de una feminidad atada, el poeta se granjeó una dudosa fama respecto a los alcances de su poesía y hubo incluso de reescribir alguna de estas piezas¹.

En opinión de Carmona Vázquez, lo que une a García Lorca y Eurípides, trasciende la cuestión de la mujer, es decir que va más allá de esta temática. En el teatro de ambos autores se trata de la existencia del hombre:

Más que la mujer, el eje del teatro en ambos autores es la existencia, continua y soterrada al hilo argumental, de unas fuerzas fatales, ciegas, que dominan y abaten a los seres. Es el fatum del sexo y la muerte que arrastra a los personajes dramáticos: la amputación entrañada en las raíces de los seres vivos. Es dentro de este universo de frustración en el que hay que proyectar la existencia de las heroínas eurípideas y lorquianas.²

¹ Romero Mariscal y Sánchez Montes, art. cit., pp. 501-501.

² Carmona Vázquez, A., "Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca: La mujer, como eje central del teatro de ambos autores", *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, op. cit., p. 325.

En sus tragedias, ambos autores sentían compasión con sus heroínas trágicas, en sus obras predomina el imperio de la pasión sobre el de la razón: “Y sé que acción malvada voy a realizar -dirá Medea cuando se dispone a matar a sus hijos-, pero la pasión es más fuerte que mi reflexión”¹.

Igual que García Lorca, Eurípides, en su época era visto como un autor rebelde, a causa de sus ideas innovadoras queda considerado como oponente de las creencias dominantes. Es un trágico de lo oscuro, sus temas son todos malditos, prohibidos por la moral tradicional. Eurípides cree en el cambio y opta por la nueva norma racional y moral y rechaza la antigua norma tradicional.

En la antigua sociedad griega estaba completamente prohibido y se considera peligroso tratar el tema de la mujer enamorada en el teatro. Un aspecto de la naturaleza humana, que la estructura social existente en aquel tiempo se empeñaba en mantenerlo bajo control, lo que suponía un freno para la libertad individual.

Sin embargo, el primer trágico que rompió las normas tradicionales y llevó a escena el tema del alma femenina enamorada fue Eurípides: “Con el tema de la mujer se plantea por primera vez en la escena del teatro griego la oposición entre el nomos y la pasión, entre la ley racional y lo irracional del alma femenina”². Subrayó Rodríguez Adrados.

La descomposición de la antigua sociedad griega que privilegiaba la idea de la comunidad y la tradición sobre la del individuo hizo posible la aparición de la mujer y del amor en las tragedias de Eurípides. La nueva concepción de la psicología amorosa en el teatro griego y la buena valoración de la pasión del amor trajo consigo un nuevo descubrimiento que era el hombre.

La nueva corriente de individualismo que introdujo Eurípides en la vida griega, cambió radicalmente el espíritu de la tragedia antigua. Antes, casi todos los temas llevados a escena trataban las ideas y los valores tradicionales como, por ejemplo, el nomos y el orden divino.

¹ E., *Med.* VV. 1078-1081. Versión de A. Medina González y J. A. López Férez, Madrid, Gredos, Col. “Biblioteca Clásica Gredos”, vol. I, 2000.

² Rodríguez, Adrados, F., “Las tragedias eróticas de Eurípides”, *Revista del Occidente*, N° 107, 1990, pp. 5-32.

En cambio, Eurípides cortó definitivamente con esta arcaica tendencia. Su objetivo principal era humanizar la vida y la sociedad griega, y hundirse en el mundo de los sentimientos para un mejor entendimiento del hombre.

Aristóteles, en su poética, hizo un diagnóstico sobre Eurípides, dijo:

Así, Aristóteles pudo llamarle el más trágico de los trágicos. Porque si bien es verdad que lo podemos ver como racionalista radical cuando se trata de destruir, sin embargo, cuando se trata de lograr una intuición sobre la vida humana, pone de relieve antes que otra cosa el amplio y oscuro mundo de la pasión.¹

Las obras euripídeas son el reflejo de un realismo auténtico, en sus tragedias los personajes aparecen tal como son y no como deben ser. El argumento de su obra gira siempre en torno a la mujer, tanto que como señalamos anteriormente la mujer es la protagonista de sus tragedias.

En paralelo, el lugar que ocupó la mujer en el teatro lorquiano fue muy mal interpretado; las ligeras opiniones veían que la frustración amorosa en las obras dramáticas de Lorca son un resultado evidente de la frustración sexual del mismo autor. Pero en realidad, si la mujer protagonizó las tragedias lorquianas es porque el poeta apostó a favor de los oprimidos, y la mujer es una de ellos.

En la obra lorquiana, la frustración amorosa de su heroína trágica, Yerma, está estrechamente ligada con el tema de la fecundidad. Volvemos sobre este asunto con más aclaraciones en el apartado siguiente titulado: Indagación en el mundo mítico-simbólico lorquiano.

4. Indagación en el mundo mítico-simbólico lorquiano

Emprender un viaje literario en el mundo mítico-simbólico lorquiano, sería casi imposible sin la realización de un estudio riguroso sobre el ensayo de Álvarez de Miranda: *La metáfora y el mito*.

Álvarez de Miranda destaca las correlaciones y coincidencias entre las intuiciones esenciales de toda la obra poética de un poeta moderno como es Federico García Lorca y los contenidos fundamentales de todo un cierto tipo de religiosidad, el que se conoce como típico de las religiones arcaicas de raíz naturalista.

¹ Aristóteles citado por Carmona Vázquez, art. cit., p. 328.

Antes de entrar en la materia que nos ocupa, sería menester hacer algunas precisiones semánticas y conceptuales acerca del significado de unas palabras claves que evocaremos a continuación.

Lo que el autor denomina religiosidad y religión no insinúa de ningún modo a todo cuanto es característico y privativo del cristianismo; en cambio, se refiere a esa locución mencionada por Zubiri: “La constitutiva religación de la existencia humana”¹.

Si tratamos de aclarar en qué consiste la definición dada por Zubiri, y para entender mejor el significado de esta terminología, echamos una mano a la explicación de Álvarez de Miranda que dice:

Religación en la cual lo primero que se hace patente no es Dios, sino la deidad: deidad sobre la cual articula la religión natural, anterior a la revelación. Pues bien, esta religión natural, y además naturalística, y, sobre todo, vitalística, es la que entra en juego aquí, y es la que vamos a evocar como homóloga de las intuiciones del poeta. Una tal religión, basada en la sacralidad de la vida orgánica resulta desde el primer momento lejana y difícil de concebir por la mentalidad moderna mas para la mente moderna también es lejana y difícil la religión de un pueblo tan “nuestro” como el griego clásico; religión basada en gran parte, como ha mostrado Otto, en otra sacralidad, a saber, “la sacralidad de las formas perfectas”; y, sin embargo, toda una ingente serie de mitos y ritos propios de las religiones arcaicas evidencian la profunda sacralidad atribuida a los misterios y símbolos de la vida orgánica (generación, fecundidad, muerte, etcétera. Este es el mundo religioso a que hace aquí concreta referencia la palabra “religión”².

El contenido de su ensayo versa en las interferencias entre la poesía y la religión, que emergen del mismo origen de la intuición primitiva, la revelación de lo numinoso y lo telúrico a través del triple misterio de la sangre, la fecundidad y la muerte en la obra de Federico García Lorca. Y la manifestación continúa y figurada del símbolo de la luna cruzando ese misterio, que en Lorca se plantea siempre desde una intuición traducida en figuras o imágenes, desde un procedimiento simbólico parecido al que explica el mundo desde el mito y la religiosidad arcaica.

Álvarez de Miranda ilumina el universo poético lorquiano sintetizándolo de esta manera:

Lo que llamamos “poesía” de un poeta contemporáneo, García Lorca, ha sido capaz de coincidir en todo lo esencial con los

¹ Zubiri, X., “En torno al problema de Dios”, de *Naturaleza, Historia, Dios*, p. 340 de la 2.ª ed. citado por Álvarez de Miranda, op. cit., pp. 10-11.

² Álvarez de Miranda, A., op. cit., p. 11.

temas, motivos y mitos de antiguas religiones. Esa coincidencia se debe a que ambos fenómenos, el poético y el religioso, brotan de un mismo coherente sistema de intuiciones sobre la sacralidad de la vida orgánica. Por eso el contenido esencial de los “poemas” de Lorca es una recaída, espontánea e inconsciente, en los mitologemas¹ característicos de la religiosidad naturalística².

De estas consideraciones se deduce que para la mentalidad primitiva y arcaica, los trances de la vida -vivir, engendrar y morir- están íntimamente compenetrados entre sí y están dotados de sacralidad. Según Álvarez de Miranda, la obra lorquiana se puede resumir en estas tres palabras: sangre, muerte, fecundidad, pero es una afirmación demasiado general y muy superficial. Sería conveniente averiguar ¿cómo estos tres temas son básicos en la poética de García Lorca y, sobre todo, cómo son sentidos “religiosamente” por él y qué trasmundo de asombrosas intuiciones numinosas contienen?

Para hacer luz sobre estas cuestiones, nos basamos, en el estudio elaborado por Álvarez de Miranda. Procedemos por partes, examinando los tres temas de la fecundidad, la sangre y la muerte en la obra lorquiana.

4.1. La poética de Federico García Lorca homóloga de la religiosidad arcaica

4.1.1. El tema de la fecundidad y sus conexos

Podemos definir la fecundidad como la vida que nace, en su alrededor se reúnen como epifenómenos, la generación y la esterilidad, la sexualidad y la virginidad, la nupcialidad y la maternidad. Todo esto constituye uno de los ejes de la religiosidad naturalística basada en la sacralidad de la vida orgánica. Pero también es uno de los más evidentes ejes de la obra lorquiana: *Yerma*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba* y *el Romancero Gitano*.

¹ El vocablo “mythologema”, imprescindible ya en el lenguaje científico para designar el núcleo más profundo del mito (palabra esta “mito” en cuya evolución semántica ha ocurrido una implacable evisceración de su antiguo valor) no es de invención moderna, sino que se remonta ya a la antigüedad. En la ciencia mitológica actual el concepto de mitologema alude sobre todo al fluido material del que se componen los mitos y, por tanto, a algo más radical que sus respectivos “temas”, esto es, a las peculiares imágenes, intuiciones o saberes que se revelan en los mitos.

² *Ibíd.*, p. 12.

La piedra que sostiene todos estos temas en la obra lorquiana es la mujer y se puede afirmar que lo mismo ocurre en la religiosidad primitiva, lo femenino es el soporte de todos estos misterios.

Lorca se distingue de los demás poetas, en cuanto a su habilidad de expresar las más peculiares emociones del mundo femenino, por ejemplo, en *Yerma*, cuando describe el mundo femenino de la maternidad dice:

¿No has tenido nunca un pájaro vivo
apretado en la mano? Pues lo mismo...,
pero por dentro de la sangre.
(Acto I, cuadro primero, p. 39).

Siempre en la misma obra, un coro de mujeres recita este himno:

Alegría, alegría, alegría
del vientre redondo bajo la camisa!
¡Alegría, alegría, alegría,
ombligo, cáliz tierno de maravilla!
Pero, ¡ay de la casada seca!
¡Ay de la que tiene los pechos de arena!
(Acto II, cuadro primero, pp. 73-74).

Para las religiones antiguas no existe algo más sagrado que la religión de la madre. O. Kern, señala: “Sobre la tierra, no hay nada más sagrado que la religión de la madre”¹. “Toda una iconografía que va del Neolítico hasta las religiones misteriosas del tiempo helenístico rinde culto a la “Gran Madre” y se extasía ante el símbolo y atributo fecundo de los senos femeninos”².

Los pechos fecundos o los demás temas de la fecundidad no son ni para el poeta ni para la religiosidad arcaica un objeto de atracción sexual, sino más bien son una expresión de la vida que se transmite y, por consiguiente, son una expresión sagrada.

Pues, lo que cautiva a nuestro poeta, no son los prestigios sensuales sino los prestigios vitales. En la mentalidad arcaica la sexualidad es una potencia y en cambio no lo es la virginidad. Según señala Van der Leeuw: “En el mundo antiguo, la fecundidad es más potente y más santa que la castidad”³. Parece también que los poemas de García Lorca expresen el mismo pensamiento. En uno de sus primeros poemas, García Lorca derrama su elegía sobre la mujer virgen:

¹ Kern, O., citado por Álvarez de Miranda, op. cit., p. 15.

² Przyluski citado por Álvarez de Miranda, op. cit., p. 15.

³ Van der Leeuw citado por Álvarez de Miranda, op. cit., p. 16.

Llevas en la boca tu melancolía
de pureza muerta, y en la dionisiaca
copa de tu vientre la araña te teje
el velo infecundo que cubre tu entraña. (“Elegía”).¹

Expresiones semejantes a: “pureza muerta” o el “velo infecundo”, parecen invadir casi toda la obra lorquiana, sobre todo, en su poema trágico, *Yerma*, en unas páginas de *Bodas de sangre* y en *La casa de Bernarda Alba*.

Según lo que afirma Álvarez de Miranda:

Las heroínas lorquianas, decididas a liberarse de la virginidad a costa de todo y, por lo tanto, también a costa de la muerte, esas “sublimes” mujeres disparadas ciegamente hacia la maternidad y la nupcialidad, hacia la fecundidad y la sexualidad son, para la religiosidad arcaica, un fenómeno normal de docilidad, y mejor aún, de fidelidad a los imperativos de la vida².

Por su lado Van der Leeuw afirma: “nada hay más rico en potencialidad que la vida sexual.”³

Perder la virginidad o quitar la maldición de la esterilidad son para la feminidad arcaica otros modos de unión vital y de salvación. De unión vital, porque para la mujer arcaica, sólo la nupcialidad es la entrada en la vida propiamente dicha. De salvación, porque para ese tipo de mujeres sólo la función de salvación que el varón desempeña en la vida de la mujer es la más importante, sea amante o marido. Y otro tanto cabe decir sobre el mundo lorquiano, pero también en las religiones arcaicas, y en particular en las mediterráneas, las cuales conceden a la divinidad masculina un papel inferior en comparación a la gran divinidad femenina que no conoce en el amante al marido, sino al hijo.

En el segundo cuadro del último acto de *Yerma*, la protagonista, después de matar a su marido, dice: “¡Yo misma he matado a mi hijo!”. (Acto III, último cuadro, p. 124).

Respecto al afán de salvación, Van der Leeuw, pone de relieve una precisa realidad, dice: “Durante mucho tiempo la salvación no revistió ninguna forma: el primer salvador no es otro que el “phallus”⁴ que aporta la fecundidad”¹. La pregunta que se

¹ García, Lorca citado por Álvarez de Miranda, op. cit., p. 17.

² Álvarez de Miranda, Á., op. cit., p. 17.

³ Van der Leeuw citado por Álvarez de Miranda, op. cit., p.17.

⁴ S. falo, miembro viril, pene, príapo. <http://definicion.dictionarist.com/Phallus->

plantea ahora es la siguiente: ¿Puede un poeta moderno “vivir” esta verdad? La respuesta es afirmativa, García Lorca puede vivirla. Vivirla y expresarla con palabras y con algo más. En el último acto de *Yerma*, “por entre el coro de las mujeres estériles circula la danza desenfadada del Macho y de la Hembra, aquél agitando un cuerno de toro con el que acosa a ésta, fascinada, como las otras, por los prestigios del claro símbolo fálico”². Según Pestolazza: “En toda antigua religión el mito se da la mano con el rito”³, “Ambos se complementan, se explican mutuamente. Son dos expresiones paralelas- imaginativa la una, operativa la otra- de una idéntica experiencia sacral”⁴.

A través del tema de la fecundidad y sus conexos, hemos logrado hallar una serie de coincidencias existentes entre la poesía de Lorca y la religiosidad arcaica. También, hemos llegado a descubrir como un mundo poético de un autor moderno está penetrado por un sentido místico de la vida, de su productividad (sexualidad-generación) y de su detención (muerte), que, a fin de cuentas, son interrelacionados, tanto como lo afirma Van der Leeuw: “mística de la muerte, mística nupcial y erotismo se dejan difícilmente separar”⁵.

4.1.2. El tema de la sangre

Para la mentalidad arcaica, la sangre tiene un valor muy significativo, que resulta inimaginable para el hombre moderno. Este último sabe que no se puede tener vida sin sangre. Sobre esta concepción Wheeler Robinson opina que: “todo ello es nada o poco en comparación de lo que el hombre antiguo “sabe” de ella y “ve” en ella: sabe que la sangre es la misma vida, ve en ella el alma”⁶. Por su parte, Álvarez de Miranda, confirmando esta realidad, dice: “La sacralidad de la vida orgánica está en gran parte edificada sobre esta triple ecuación: vida-sangre-alma”⁷. En el Levítico, “la sangre es el alma de la carne”⁸.

La sangre se considera como la inmensa potencia de todo el mundo orgánico, lo que sucede cuando se libera de su cauce carnal, no es sólo la muerte, o sea, la pasividad, sino al contrario, esta sangre genera una gran actividad; porque para la mentalidad

¹ Van der Leeuw citado por Álvarez de Miranda, op. cit., p. 18.

² Álvarez de Miranda, A., op. cit., p. 19.

³ *Ibíd.*, p. 19.

⁴ Pettazzoni citado por Álvarez de Miranda, op. cit., p. 19.

⁵ Van der Leeuw citado por Álvarez de Miranda, op. cit., p. 20.

⁶ Wheeler Robinson citado por Álvarez de Miranda, op. cit., p. 20.

⁷ Álvarez de Miranda, A., op. cit., P. 20.

⁸ Levit. XIII, 11, citado por Álvarez de Miranda, op. cit., p. 20.

arcaica, la sangre derramada es vida liberada. Su omnipotencia le permite actuar sobre todo el universo cósmico; esta actuación puede ser nefasta o fructífera.

Strack opinó que: “de ahí, los infinitos tabús, interdicciones y fervores relacionados con la sangre, y de ahí también los innumerables mitos y ritos de fecundidad, de propiciación, rejuvenecimiento, sacrificio”¹.

Abundando en el mismo sentido, Otto agregó:

Con esta doble virtualidad está en relación el doble efecto, de repulsión y de atracción, que ella ejerce en la religiosidad arcaica: es la perenne ambivalencia de lo sagrado, que el historiador de las religiones encuentra constantemente en su camino².

Ahora, volvamos a la función que tiene la sangre en la obra lorquiana. Si nos fijamos en unos títulos de sus obras como: *Bodas de sangre*, o *La sangre derramada*, en seguida, nos daremos cuenta de que el tema de la sangre en la obra de García Lorca tiene una función central. Además de desempeñar un papel predominante, el tema de la sangre en Lorca, está concebido desde los mismos supuestos numinosos de la religiosidad arcaica.

En juicio de Álvarez de Miranda, “no es, pues, sólo la frecuencia o la intensidad de la percepción, sino ante todo la calidad, sus resonancias psíquicas, lo que delata de nuevo un paralelismo entre religión y poesía”³.

A continuación, tomaremos unos ejemplos:

En el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, la sangre del torero arranca al poeta esta exclamación, que repite muchas veces:

¡Que no quiero verla!

Asistimos al espectáculo del torero que

Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta.
¡No me digáis que la vea!
No quiero sentir el chorro
cada vez con menos fuerza⁴.

En otro lugar el sentimiento de repugnancia es más revelador:

¹ Strack citado por Álvarez de Miranda, op. cit., p. 21.

² Otto, R., citado por Álvarez de Miranda, op. cit., p. 21.

³ Álvarez de Miranda, Á., op. cit., p. 21.

⁴ García, Lorca, F., *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*., citado por Álvarez de Miranda., op. cit., p. 22.

Aquí en las calles corre lo más escondido, lo más gustoso, lo que tiñe los dientes y pone pálidas las uñas. Sangre, con toda la fuerza de su g. Si meditamos y somos llenos de piedad verdadera daremos la degollación como una de las grandes obras de misericordia. Misericordia de la sangre ciega que quiere, siguiendo la ley de su naturaleza, desembocar en el mar.¹

En opinión de Álvarez de Miranda:

Estas últimas palabras parecen sacadas de uno de los múltiples rituales sangrientos del mundo arcaico, y nos hacen evocar la sombra de Moloch. Palabras que, sin embargo, brotan del mismo poeta que no quería ver la sangre. ¿Crueldad? De ningún modo, como tampoco era “ternura” lo anterior: es la constante ambivalencia que posee la sacralidad de la sangre. Hace falta liberarla y reintegrarla en el mar de la vida porque así lo quiere la ley de su naturaleza. Por eso cuando el poeta invita a derramarla no piensa propiamente en el homicidio².

Pongamos unos cuantos ejemplos ilustrativos:

Si te llamaras Camborio
hubieras hecho una fuente
de sangre de cinco chorros.
(“*Prendimiento de Antoñito Camborio*”)³

Bañó con sangre enemiga
su corbata carmesí.
(“*Muerte de Antoñito Camborio*”)⁴

Tres golpes de sangre tuvo
Y se murió de perfil.
(“*Muerte de Antoñito Camborio*”)⁵

Sangre resbalada gime
muda canción de serpiente.
(“*Reyerta*”)⁶

En *Bodas de sangre*, dice La Madre:

Cuando yo llegué a ver a mi hijo estaba tumbado en la mitad de la calle, me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía. Tú no sabes lo que es eso. En una custodia de cristal y topacios pondría yo la tierra empapada por ella⁷.

¹ García Lorca, F., *Degollación de los inocentes*, citado por Álvarez de Miranda, op. cit., p. 22.

² Álvarez de Miranda, Á., op. cit., pp. 22-23.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ Álvarez de Miranda, Á., op. cit., p. 23.

⁷ García Lorca, F., *Bodas de sangre, Obras Completas II*, op. cit., p. 419.

Respecto a las palabras que dijo La Madre, en *Bodas de sangre*, Álvarez de Miranda hizo una comparación entre este personaje y los demás personajes de la obra lorquiana:

Las habituales criaturas literarias no suelen hablar así. Y de hecho, “La Madre” de García Lorca no aspira a ser personaje literario; más que la individualidad de la persona, posee las modalidades del mito, en el sentido más plenario e intenso; parece la reencarnación de una Potnia, de la Gran Diosa, de la Magna Mater tierra y terrible (por eso es típicamente lorquiana aquella otra pareja de versos que dicen “Cuando las madres terribles- levantaron la cabeza”. Así de inexorablemente, el tema de la sangre se entrelaza con la fecundidad, generación, sexualidad, etc. No podía ser otra manera, puesto que para el poeta, como para la mentalidad arcaica, la sangre es la vida, y dado que la fecundidad y sus epifenómenos son, como ya vimos, otras tantas epifanías de la sacralidad de la vida.¹

Para concluir el tema de la sangre, Álvarez de Miranda dice:

La sangre, toda sangre, contiene en sí toda la vida, todo el misterio de la vida. Por eso la sangre derramada es vida derramada y misterio desvelado. Misterio tremendo y fecundo, irresistible y fascinante. García Lorca ha percibido la sangre que brota como “fuente”, “chorro” y “arroyo”, siente que, hay que seguir el camino de la sangre, y por fin quiere verla “desembocar” en el mar. Tras ella, siguiendo su corriente, engolfado en su océano, el poeta ha tocado los meandros y sirtes de lo numinoso².

A continuación, pasaremos al tercer elemento básico en la obra lorquiana referente al tema de la muerte.

4.1.3. El tema de la muerte

Ha quedado claro, en los apartados anteriores, que la sangre es vida y la sexualidad- fecundidad es entrada en la vida, pues, la muerte es ante todo un sacrificio de la vida. Tanto como lo explica Taylor, en su libro: “Para la mentalidad primitiva y arcaica, la muerte no es un fenómeno “natural” en el sentido que nosotros damos a esta

¹ Álvarez de Miranda, Á., op. cit., pp. 24-25.

² *Ibíd.*, pp. 27-28.

palabra”¹, ni tampoco un hecho absoluto, sino más bien algo transitorio, para decirlo con frase de Marett, “morir es una manera de vivir a un nivel más alto”².

“Morir y matar no significan para el primitivo nada definitivo: la muerte tiene su lugar en la periodicidad de la vida, pero no sólo ni principalmente como término final de ella, sino también a lo largo de ella”³.

Para la mentalidad primitiva, el morir se considera como un sacrificio peculiar, perteneciente a la suprema pasión sacral. Cuando decimos pasión, no nos referimos al sentido inmediato de la palabra, que puede ser padecimiento o sufrimiento, sino, aludimos más bien, al destino que forma parte de la vida del hombre, y que alcanza su más alta significación dentro del mundo de las formas sacrificiales.

El valor y el sentido que tiene la muerte en la obra lorquiana se aproxima inconscientemente a esta serie de expresiones arcaicas. Ahora pues, cabe averiguar cómo se inserta el tema de la muerte en la obra del poeta a la luz de los temas ya examinados.

Se puede resumir el significado de la muerte en la obra lorquiana en tres palabras: pasión, sacrificio e inmolación. ¿Pero de quién? La respuesta es muy clara y simple, es del varón, del ser masculino. Tanto como lo califica Álvarez de Miranda:

Es el objeto sobre el que se polariza la expectante aspiración maternal, nupcial y sexual: del mismo ser que cumple la función de subordinado y de padro, junto a esas herederas de la grandiosa hegemonía tierna y terrible. Del portador de esa única especie de salvación imaginable para la mente arcaica que conoce la sacralidad de la vida como sangre y de entrada en la vida operada en el proceso fecundidad-sexualidad. No es casualidad que a lo largo de la obra lorquiana sean varones los protagonistas del morir, como tampoco era casual el protagonismo de la mujer en los otros aspectos. Muere el varón, muere sobre todo para la mujer; se trata de muertes que están sentidas – como la sexualidad, como la sangre- desde la mujer desde la madre, la esposa o la amante. Muere el salvador. Pero el salvador es siempre el varón. Hace falta siempre que el salvador muera, y toda religiosidad mística, hipersensible al tema soteriológico, predica siempre una pasión y muerte masculinas como la de Dionysos y la de Atis, como la de

¹ Taylor, E. B., *Primitive Culture*, citado por Álvarez de Miranda., op. cit., p. 28.

² Marett citado por Álvarez de Miranda., p. 28.

³ Más exacto que “A lo largo de ella” sería decir “En el ciclo de ella”, porque la vida, que para el moderno es concebida como línea, para el primitivo es más bien como un círculo. Van der Leeuw, citado por Álvarez de Miranda, Á., op. cit., p. 28.

Adonis, Osiris y Tamuz. A su manera, los héroes lorquianos reproducen ese misterio y pasión de ¹“El dios que muere”.²

En la obra lorquiana, este sentido sacral que tiene la muerte, se manifiesta a través de sus personajes poéticos en diferentes lugares.

En *Bodas de sangre*, el significado victimario del doble sacrificio varonil. En *Amor de don Perlimplín*, el varón se sacrifica por la mujer apuñalándose en el pecho. Respecto a esta acción, el poeta nos hará entender, que gracias a esta muerte, la mujer quedará para siempre vestida de la sangre gloriosísima del sacrificio.

En *Yerma*, la protagonista sacrificará con sus propias manos al marido y la tragedia terminará con estas palabras pronunciados por ella: “Yo misma he matado a mi hijo”.³

En *La casa de Bernarda Alba*, todos los personajes que aparecen en la escena son mujeres, pero el poeta hará morir a la mujer en cuyas entrañas vive ya el hijo engendrado por el amante salvador.

En lo que se refiere a este tema, Álvarez de Miranda, termina concluyendo:

Siempre la misma subordinación del principio masculino al femenino: el varón, hijo, amante o esposo, muere por la mujer, para la mujer y en la mujer; su muerte es sentida desde la feminidad. El ser masculino, el portador de los prestigios genésicos, se nos aparecía en el mundo de la fecundidad como instrumento salvífico del prepotente ciclo femenino. Pues bien, su muerte es la confirmación y la transfiguración de esa misión del salvador, de ese destino del dios que muere. La muerte se inserta de este modo de sacralidad, y precisamente como algo inseparable de todo el vasto sistema de sacralidades que hemos vislumbrado en los temas de la sangre y de fecundidad.⁴

Desde una perspectiva de conjunto, el estudio realizado por Álvarez de Miranda comentado, nos ha permitido adentrarnos en el trasfondo mítico lorquiano. Y hemos llegado a vislumbrar las coincidencias entre poesía y religiosidad a través del triple tema de la fecundidad, la sangre y la muerte.

Nos resulta de gran ayuda que tengamos presente esta interpretación crítica, realizada por este autor, así como aquellas otras de las que hemos venido dando cuenta

¹ Álvarez de Miranda, Á., op. cit., pp. 34-35.

² Frazer citado por Álvarez de Miranda., op. cit., p. 35.

³ García Lorca, F., *Bodas de sangre*, *Yerma*., op. cit., p. 214.

⁴ Álvarez de Miranda, Á., op. cit., p. 36.

hasta aquí. Pero ahora es ya de que pasemos a prueba el procedimiento que hemos seguido en el estudio de *Yerma*, consistente en doble lectura del texto. La lectura de superficie efectuada en los dos capítulos teóricos. Esta primera lectura, versa en diferentes objetivos planteados en el primer capítulo, el objetivo principal ha sido, examinar como los sistemas significantes de un texto literario han producido ciertos efectos ideológicos y que repercusión han tenido sobre la obra. El segundo capítulo, nos ha revelado la influencia que ejerce la tradición clásica en la obra lorquiana que toca el fondo mítico y coincide en los elementos formales con caracteres típicos de la tragedia griega, y lo que llamamos segunda lectura, donde se nos revela el sentido más profundo del texto.

Ahora bien, a esta lectura no podemos llegar sino a través de la parte práctica. Con mayor detalle nuestro estudio derivará en un análisis semiológico de *Yerma*. De hecho, lo que se pretende es dar a conocer esta faceta de Lorca y de su obra *Yerma*, que se considera como el eje principal de este trabajo.

CAPÍTULO III.

ANÁLISIS SEMIOLÓGICO- TEATRAL DE *YERMA*.

CAPÍTULO III: ANÁLISIS SEMIOLÓGICO-TEATRAL DE *YERMA*

1. Análisis sintáctico-estructural de *Yerma*

1.1. El modelo actancial

1.1.1. Los actantes: las tres parejas

1.1.2. Esquema del modelo actancial de Greimas y su aplicación en *Yerma*

1.2. Movimiento dramático

1.2.1. Aplicación del esquema representativo del movimiento dramático en *Yerma*

1.2.2. Esquema del movimiento dramático de *Yerma*

1.3. Jerarquía piramidal

1.3.1. Supremacía de *Yerma* sobre los demás elementos

1.3.2. Casos de supremacía de otros elementos sobre *Yerma*

2. Análisis semiológico del texto teatral *Yerma*

2.1. Los personajes

2.2. El discurso en *Yerma*

2.2.1. El proceso de comunicación

2.2.1.1. Cotejo de los discursos de *Yerma* y Juan

2.2.2. Hacia una lectura simbolista de *Yerma*: Imágenes y símbolos

2.2.2.1. Alternancia de prosa y verso en *Yerma*

2.2.2.2. Prosa

2.2.2.3. Verso

2.3. El espacio en *Yerma*

2.3.1. Espacio dramático / escénico

2.4. El tiempo en *Yerma*

2.4.1. Tiempo escénico

2.4.2. Tiempo dramático

1. Análisis sintáctico-estructural del texto teatral de *Yerma*

1.1. El modelo actancial

Con el fin de realizar un análisis de la estructura del texto dramático de *Yerma*, hemos recurrido al método utilizado por Anne Ubersfeld, y eso por sus óptimos resultados. En efecto, en su libro: *Le Roi et le Bouffon, Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*¹, Anne Ubersfeld subraya: “la première démarche que nous pouvons accomplir pour tenter de trouver dans le théâtre de Hugo une structure est de lui appliquer l’analyse qui, mise au point par Propp à l’intention du conte populaire russe”², “adaptée au domaine du théâtre avec quelques modifications par Souriau”³, “a été reprise et précisée magistralement par A.J. Greimas”⁴. “A l’exemple de Greimas, nous utiliserons donc les trois couples d’actants”⁵.

Las tres parejas actantes a las que se refiere Anne Ubersfeld, nos permiten establecer un esquema actancial (estructura sintáctica) sobre el texto de *Yerma*, son las siguientes:

1. Sujeto/objeto.
2. Destinador/destinatario.
3. Ayudante/oponente.

Para identificar mejor los elementos que componen el modelo actancial proponemos otra clasificación vertical:

-Destinador (propone la acción)

-Sujeto (realiza la acción)

-Ayudante (actúa con el sujeto)

Correlativa con la serie de los segundos:

-Destinatario (para quien se realiza la acción)

-Objeto (lo buscado)

-Oponente (contrario al ayudante y al sujeto).

¹ Ubersfeld, A., *Le Roi et le Bouffon, Etude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, op. cit., p. 399.

² Propp, C. V., Les transformations des contes fantastiques en *Théorie de la littérature*, Paris, Edit. Le Seuil, 1965. Morphologie du conte, trad. Le Seuil, 1970, citado por Ubersfeld, A., op. cit., p. 399.

³ Souriau., *Les 200 000 situations dramatiques*. Paris, citado por Ubersfeld, A., op. cit., p. 399.

⁴ Greimas, A. J., *Sémantique structurale*, langue et langage, Larousse, 1966, Chapitre, *Réflexion sur les modèles actanciels*, p. 172 á 192, citado por Ubersfeld, op. cit., p. 399.

⁵ Ubersfeld, A., *Le Roi et le Bouffon, Etude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, op. cit., p. 399.

Antes de continuar, convendría definir estos conceptos. Greimas dice que, “el modelo actancial, es ante todo extrapolación de una estructura sintáctica”¹. Anne Ubersfeld, explica:

Un actante se identifica, pues, con un elemento (lexicalizado o no) que asume en la frase básica del relato una función sintáctica, nos encontramos con el sujeto y el objeto, el destinatario, el oponente y el ayudante cuyas funciones sintácticas no ofrecen ninguna duda; el destinador o remitente tiene una función gramatical menos visible (pertenece, según el vocabulario de la gramática tradicional, a un (complemento de causa)).²

Antes de identificar los actantes, tenemos que hacer una precisión importante. Según Anne Ubersfeld, un actante puede ser un personaje invisible, un personaje ausente, una abstracción o una idea. El mismo actante puede ser a la vez un grupo de personajes.

En fin, el análisis que desarrollaremos a continuación, pretende aplicar, el modelo actancial a un texto teatral, a *Yerma* de Federico García Lorca. Más que eso, a través del siguiente análisis, intentaremos clarificar los conceptos de cada pareja actante en nuestra obra.

1.1.1. Los actantes: las tres parejas

La pareja sujeto-objeto

Según la definición el sujeto es el héroe; en la obra que nos ocupa *Yerma* es el sujeto. Ahora hace falta identificar al objeto.

En el acto I, cuadro primero, en *Yerma*, tenemos dos pistas que puedan llevarnos a conocer en qué consiste el objeto. De modo general, la definición del objeto como actante puede ser una cosa o una persona que el héroe intenta obtener. En el acto I, cuadro primero, escena 1, *Yerma* está soñando, su sueño puede simbolizar la manifestación de sus deseos. Este sentimiento de deseo tan fuerte, conduce el sujeto “*Yerma*”, hacia la obtención de su objeto (figura actante).

En su sueño, aparece Víctor, su amor de infancia y el símbolo de su frustración amorosa en su vida real. Éste lleva en sus manos un bebé vestido de blanco. En la

¹ Greimas, A. J., *Sémantique structurale*, op. cit., p. 184.

² Ubersfeld, A., *Semiótica teatral*, op. cit., pp. 48-49.

escena, todo nos indica que Yerma, siente gran felicidad y serenidad. A este nivel, podemos identificar que el objeto deseado por Yerma podría ser el niño o Víctor o bien los dos al mismo tiempo. Sin embargo, en la segunda escena del mismo acto, ésta empieza con el despertar de Yerma, en un diálogo con su marido Juan, Yerma evoca claramente en su vida real, y en oposición al sueño, su deseo de tener un niño. Por consiguiente, estando con su marido en la vida real o en el sueño con Víctor su primer deseo es tener un hijo. Pues, adoptemos esta opción que confirma el resto del drama.

En consecuencia, la pareja actante, sujeto/objeto es Yerma/niño (o bien tener un hijo).

A través de la lectura del texto fácilmente deducimos que el objeto es el niño. Pero la demostración mencionada arriba, sirve para medir la intensidad del deseo de Yerma. La fuerza de este sentimiento determina la naturaleza o la identidad del objeto con respecto a los demás elementos (Víctor).

La pareja destinador-destinatario

Antes de proceder a la identificación de los elementos de esta pareja, Anne Ubersfeld, cita a Greimas: “la recherche de ce couple d’actants ne peut manquer, dit Greimas, de soulever quelque difficulté du fait de la manifestation syncrétique fréquente des actants [...] du cumul souvent constaté de deux actants présents sous la forme d’un seul acteur.”¹

Como destinador en la obra de *Yerma*, la providencia y la fatalidad son dos nociones determinantes. La desesperanza de tanta espera para procrear de manera natural, lleva a Yerma, por fatalidad, a cambiar su destino suplicando la providencia a fin de que se realice un milagro. Fijémonos, como la fatalidad puede ser el signo de desesperanza de Yerma. Por ejemplo, en la escena 1, cuadro primero, acto III, el sentimiento de la fatalidad, conduce a Yerma a buscar la procreación valiéndose de remedios o hechizos de brujería.

¹ Greimas, A, J., op. cit., pp. 177-178.

De igual modo, Juan su marido es el único medio que pueda permitir al sujeto obtener su objeto. Partiendo de esta idea, Juan se coloca en posición de destinador en el modelo actancial de la obra.

Para resumir, el destinador en la obra de *Yerma* es a la vez o alternativamente Juan el marido de Yerma y la pareja providencia-fatalidad.

Destinatario: *Yerma* acaba con la muerte de Juan incapaz de lograr la fecundación de su mujer. En efecto, en un acto trágico que marca el desenlace de la obra, Yerma con sus manos aprieta la garganta de Juan para poner término a su deseo de procrear un hijo. Cumpliendo este acto, Yerma se condena ella misma a la infertilidad eterna.

Así pues, la pareja destinador/destinatario está constituida por: providencia-fatalidad, Juan/Juan (la muerte), Yerma (infértil).

La pareja ayudante/oponente

Apoyándonos en las explicaciones de Anne Ubersfeld, esta pareja de actantes es fácil de definir en teoría pero, a veces en la práctica, resulta muy difícil de determinar. Sin embargo, Anne Ubersfeld subraya que una visión esquemática del conjunto nos permite distinguir -dice Greimas- “les forces bienfaisantes et malfaisantes du monde, des incarnations de l’ange gardien et du diable du Drame Chrétien du Moyen Age”¹.

El ayudante es a lo largo del texto dramático el personaje María que aparece desde el primer cuadro, acto I, hasta el último cuadro del acto III, este personaje es percibido por Yerma más que como amiga es como su confidente y con quien comparte sus dolores y sus penas en momentos tristes. Por su lado, María intenta constantemente que Yerma racionalice su ardiente anhelo maternal.

De igual modo, podemos calificar a Dolores como un personaje que desempeña el papel de la conjuradora (o más aún de hechicera) a pesar de que la idea nos parezca paradójica en lo que se refiere a la forma, consideramos a Dolores como la aliada de Yerma.

¹ Greimas, A. J., op. cit., p. 179.

En lo que atañe al fondo, si tomamos en cuenta el contexto sociológico rural descrito en la obra de *Yerma*, la acción de Dolores se limita únicamente en encontrar una solución a la esterilidad de la protagonista sin llevarla a cometer un acto que afecte a su honor (el adulterio...).

Subsidiariamente, las dos mujeres que acompañan a Dolores y a la hija de Dolores (muchacha 2) están consideradas como ayudantes. A fin de simplificar la lectura del esquema actancial, hemos juzgado útil reemplazar el grupo de las dos mujeres y la muchacha 2 por la figura de Dolores. Esta elección se explica por el rango principal de Dolores en la jerarquía de importancia que tienen los personajes implicados en esta acción (ofrecer un remedio milagroso a Yerma).

En la obra podemos también identificar un tercer actante ayudante en la persona de Víctor el pastor con respecto a su relación con Yerma que le concede la calidad de aliado. Sea de manera directa, es decir gracias a sus consejos y su presencia, o de manera indirecta, por su comportamiento correcto y su sentido del honor. A pesar del sentimiento fuerte que siente por Yerma, Víctor mantiene su figura de ayudante. El hecho de resistir y de no haber cometido el adulterio con Yerma es suficiente para colocar a Víctor como ayudante.

En pocas palabras, los actantes ayudantes son María Dolores y Víctor.

El oponente es el hecho de que Juan impide a Yerma salir fuera de casa sin tener un motivo para ello, porque teme perder su honor. Para Yerma esto es un verdadero obstáculo que perjudica su afán de ser una madre.

Frente a esta situación conflictiva entre Juan y Yerma y sobre todo cuando la gente empieza a hablar o sospechar de su comportamiento, Juan solicita la ayuda de sus dos hermanas para vigilar a Yerma.

El comportamiento del personaje de Juan, que antes ha sido identificado como actante destinador, ahora se coloca como oponente porque impide a Yerma realizar su objetivo. De tal manera que estamos frente a una figura conflictiva.

Juan, siendo el marido de Yerma, normalmente es el único protagonista que pueda ofrecer a la heroína el objeto de su deseo, sin embargo, su comportamiento y sus acciones en la realidad se oponen a la aspiración de Yerma.

En cuanto a las cuñadas de Yerma, que aparecen en primer cuadro del II acto, son los medios que utiliza Juan para oponerse al proyecto de Yerma.

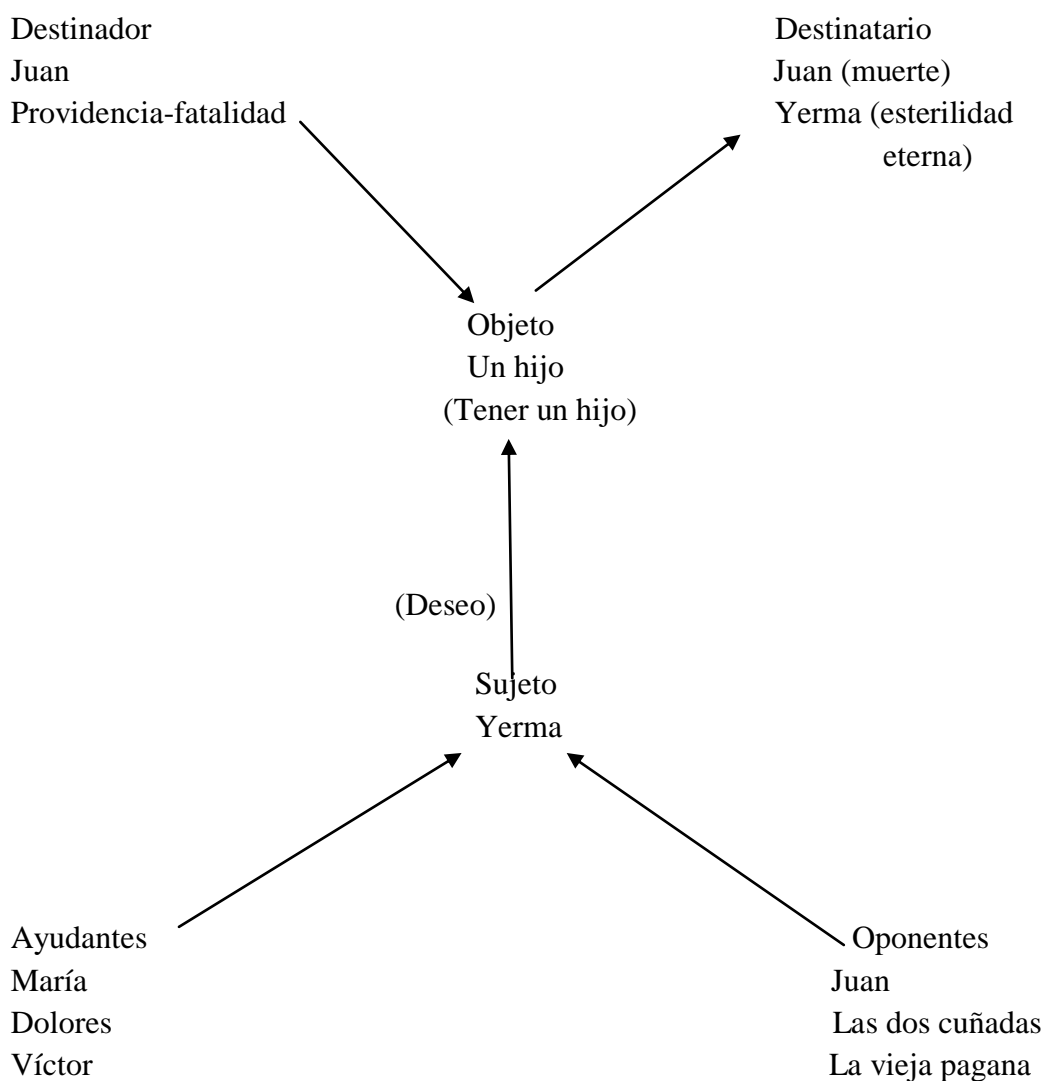
Además de Juan y sus hermanas, en la obra existe un tercer oponente; se trata de la Vieja pagana. Mencionada en el segundo cuadro del I acto y en el último cuadro del III acto.

En unas palabras, este personaje intenta destruir el hogar de Yerma exhortándola a manchar su honor. Cosa que Yerma rechaza absolutamente.

En resumidas cuentas, este estudio analítico de los actantes, lo podemos ilustrar a través de un esquema del modelo actancial según el método de Greimas y tal como lo ha determinado en seis casillas.

Más adelante, volveremos con detalles sobre la descripción, el papel y la acción de cada figura actante citada.

1.1.2. Esquema del modelo actancial de Greimas y su aplicación en *Yerma*



En definitiva, en *Yerma* es difícil aplicar este esquema porque muchos actantes se presentan en sincretismo o en forma abstracta, y concretándonos a los personajes textuales, observamos que todos están en la órbita de Yerma: María, Víctor, Dolores, las muchachas, etc., las únicas que cabe situar en la órbita de Juan serían sus hermanas, que están para cuidar a Yerma y son figura de la vigilancia que Juan intenta proyectar sobre su mujer. El drama se centra en un personaje, Yerma, que sirve de polo a todos, y un segundo personaje de menor relieve, pero necesario funcionalmente para que pueda haber enfrentamiento e intensificación por un motivo claro. Veamos a continuación el movimiento dramático.

1.2. Movimiento dramático

Partiremos de la advertencia de Anne Ubersfeld que consideremos muy oportuna en este caso cuando dice, “Si nous avons vu se desiner avec assez de clarté les lignes de force du drame hugolien, le modèle actantiel ne saurait à lui seul satisfaire”.¹

A partir de esta observación, Anne Ubersfeld subraya que el modelo actancial demuestra con claridad la fuerza del drama hugoliano, sin embargo, este modelo permanece incompleto a pesar de su pertinencia. A fin de poner en evidencia los límites de este tipo de estudio de estructura sintáctica (modelo actancial), Anne Ubersfeld cita una razón fundamental que Lévi-Strauss pone de relieve a propósito del análisis de Propp: “la description de l’univers (du conte populaire) ne peut être complète du fait de notre ignorance du réseau axiologique culturel qui le sous-tend”.²

De allí, entendemos que el elemento socio-cultural que caracteriza el universo, particularmente en nuestro caso, en el ámbito teatral, es muy importante en este tipo de análisis estructural.

De hecho, Anne Ubersfeld ha completado el análisis llevado sobre una base de aplicación del modelo actancial en el teatro hugoliano por el establecimiento de un movimiento dramático tomando en consideración el universo social de las características de los elementos dramáticos (acción, actante y lugar).

Con más claridad, Anne Ubersfeld clasifica a los personajes o de modo general a los signos en dos zonas de significación, zona “A” y zona “no A”.

La zona “no A”, llamada también zona “B” se encuentra definida por su relación con zona “A”.

En el estudio realizado por la investigadora sobre las obras de Hugo, ella misma define la zona “A” en el lugar que se distingue por la potencia, el poder, la riqueza y la buena educación. Los personajes que se mueven en la zona “A” generalmente son los reyes, reinas, señores, emperadores, emperadoras y los grandes señores, la nobleza, los ministros y los ricos, etc., son muy distinguidos por su cultura, modo de hablar y por su vestimenta. Además, esta clase de personas vive en los palacios, pertenecen a la alta sociedad.

¹ Ubersfeld, A., *Le Roi et le Bouffon, Etude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, op. cit., p. 406.

² Lévi-Strauss citado por Greimas, op. cit., p. 183.

Asimismo, la zona “A” es un universo cerrado, es decir que no permite a los personajes que son extraños (zona “no A”, o “B”) a este entorno de infiltrarse.

En caso de que los personajes pertenecientes a la zona “B” intenten entrar a la zona “A”, corren el riesgo de castigo, por ejemplo, la muerte, la tortura o la cárcel. Por deducción, la zona “B” es todo lo que no pertenece a la zona “A”.

La zona “B” se compone de gente humilde, con condiciones muy limitadas y aún pobres, los exiliados de la zona “A”, los bastardos...etc.

Los personajes de la zona “B” viven en casuchas, barracas y se mueven en lugares abiertos. Estos últimos carecen de cultura, tienen un lenguaje muy limitado y a veces vulgar.

En consecuencia, los personajes de la zona “A” evitan en principio, frecuentar el universo de la zona “B” porque esto puede alterar su estatuto en el orden social.

Como conclusión general y según Anne Ubersfeld el concepto de oposición “A”/ “B” se establece y se modifica con la ayuda de una ruptura del equilibrio. En otras palabras, es el sujeto definido en el modelo actancial que determina la modificación y/o el establecimiento del equilibrio pasando de una zona a otra. Es lo que permite (la movilidad del sujeto) esquematizar el movimiento dramático a lo largo del sintagma narrativo.

Desde una perspectiva formal, nos resulta difícil aplicar el modelo del movimiento dramático establecido por Anne Ubersfeld sobre la obra que nos ocupa, porque, es el elemento socio-cultural que delimita los universos “A” y “B”.

Es sabido que en *Yerma* todos los personajes pertenecen al mismo mundo rural y por definición forman parte de la misma clase social. Ahora bien, detengámonos aquí, y antes de continuar nuestro análisis, resulta ineludible una cuestión preliminar. ¿En este caso, qué sentido tiene aplicar dicho movimiento dramático propuesto por Anne Ubersfeld a nuestra obra?

Solamente, analizando de manera profunda la configuración del mundo socio-cultural rural como lo describe Lorca, podemos fácilmente colocar el honor, virtud de base esencial en relaciones sociológicas, como una barrera delimitadora de la zona “A” y la zona “B”, tomando en consideración otros elementos de influencia. Es una decisión a la que hemos llegado después de darle muchas vueltas. Así que al leer con atención la obra lorquina *Yerma*, todo se ordena, todo nos parece claro y transparente.

En este sentido, es necesario destacar que en la dramaturgia lorquiana existe un vínculo que la enlaza con el teatro de la Edad de Oro que es el tema del honor. La gran presencia-ausencia la constituye la defensa y conservación del honor y, a nuestro juicio, el honor en la obra lorquiana es considerado como un barómetro que determina la clase de las familias rurales. En pocas palabras, podemos afirmar que la tragedia *Yerma* continúa en ciertos aspectos el tema del honor en el teatro español del siglo de Oro, que considera el honor como sinónimo de fama.

Fijémonos en este ejemplo, que se refiere al diálogo entre Yerma y la Vieja:

Vieja

Cuando te vi en la romería me dio un vuelco el corazón. Aquí vienen las mujeres a conocer hombres nuevos y el Santo hace el milagro. Mi hijo está sentado detrás de la ermita esperándote. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos juntos. Mi hijo sí es de sangre. Como yo. Si entras en mi casa, todavía queda olor de cunas. La ceniza de tu colcha se te volverá pan y sal para las crías. Anda. No te importe la gente. Y, en cuanto a tu marido, hay en mi casa entrañas y herramientas para que no cruce siquiera la calle.

Yerma

Calla, calla. ¡Si no es eso! Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? El agua no se puede volver atrás, ni la luna llena sale al mediodía. Vete. Por el camino que voy seguiré. ¿Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? ¿Que yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava? Conóceme, para que nunca me hables más. Yo no busco.

(Acto III, cuadro último, p. 118).

Acerca de la respuesta de Yerma, Gustavo Correa, explica:

Yerma, por el imperativo de la honra, está en la imposibilidad de seguir un camino distinto al que le señala la tradición. En ella se hallan confundidos honra, casta, deber y moralidad. El acendramiento de estas normas de carácter ético y social destacan su perfil de mujer heroica frente a sus deseos ardientes de maternidad.¹

Se puede calificar al concepto del honor en Yerma de interno, en oposición al concepto de honor de Juan que es externo. Aquí, son necesarias varias aclaraciones.

¹ Correa, G., *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Gredos, 1975, p. 124.

En primer lugar, la idea que tiene Juan del honor se confunde con la de la fama, para él, el honor es sinónimo de la reputación que tiene el individuo ante la mirada de los demás. Respecto a esto Gustavo Correa dice: “Es un concepto social de la honra que se pierde con facilidad por circunstancias a veces caprichosas e injustas”¹. Tal es el significado del hogar para Juan, un peso que impone el honor y que es importante llevar conjuntamente para no ir camino de la ruina. Desde el comienzo de la obra, notamos la obsesión de Juan por conservar el honor de su familia, a través de toda la tragedia su preocupación primordial ha sido el gran temor de perderlo.

Así que desde la conversación inicial Juan dice a Yerma: “Si necesitas algo me lo dices y lo traeré. Ya sabes que no me gusta que salgas”. (Acto I, cuadro primero, p. 35).

Generalmente, el elemento que simboliza el honor en una familia rural, o precisamente en una pareja, es el comportamiento de la esposa y del esposo. Esta condición, es la que siempre determina la honorabilidad de una familia, por consiguiente, la esposa debe soportar, y a veces sola a través de su comportamiento digno, la carga de la conservación del honor de la familia.

Además de esta gran responsabilidad, la esposa debe permanecer encerrada en su hogar, sometida a las órdenes de su marido. En este caso, podemos calificar la casa familiar y los personajes que viven allí en la zona “A”.

Todo lo que es exterior a la zona “A”, como por ejemplo, el resto del pueblo, el campo, la romería...etc., pertenece a la zona “no A”, o sea a la zona “B”.

De este modo, hemos llegado a delimitar las dos zonas acerca de nuestra obra, de hecho, resulta conveniente establecer el movimiento dramático.

Según lo que explica Anne Ubersfeld, si la división “A” y “B” es destacable por el lector en nuestro caso (texto dramático), esto significa que esta división condicione el movimiento dramático de la obra.

Entonces, para concebir el movimiento dramático, Anne Ubersfeld sugiere el siguiente modelo:

Pour la commodité de la présentation et non sans arbitraire, nous réduisons les étapes du récit dramatique à trois, ces trois étapes correspondant davantage à des divisions logiques qu’à des séquences concrètes: la première est l’étape de départ. La seconde étape, très généralement articulée en grandes séquences,

¹Correa, G., *La poesía mítica de Federico García Lorca*, op. cit., p. 124.

est l'étape médiane, celle du mouvement dramatique proprement dit, marquant le passage de la situation de base à une autre, le déséquilibre, le glissement du personnage principal d'un espace à un autre; enfin l'étape finale correspond à un second mouvement conduisant au dénouement. L'oeuvre dramatique se trouvera donc représentée par un schéma à six cases.¹

De ahí, Anne Ubersfeld apunta que el relato dramático se divide en tres fases lógicas.

La primera fase, corresponde a la de la exposición, la segunda la califica por la fase mediana, esta es la fase de las grandes secuencias, donde el personaje principal se desplaza de una zona a otra. (De "A" a "B" o de "B" a "A").

La última fase, corresponde a un segundo movimiento que conduce al desenlace.

Para aclarar el movimiento dramático Anne Ubersfeld, representa la obra dramática con un esquema de seis casillas, subraya verticalmente "A" y "B".

(Estas casillas forman un sistema y horizontalmente un eje sintagmático 1, 2,3).

Pues tendremos el siguiente esquema general del movimiento dramático que vamos a aplicar a *Yerma*, como aparecerá a continuación:

	1	2	3
A	A1	A2	A3
B	B1	B2	B3

¹ Ubersfeld, A., *Le Roi et le Bouffon, Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, op. cit., p. 413.

1.2.1. Aplicación del esquema representativo del movimiento dramático en *Yerma*.

Primera fase

Según la división del relato dramático efectuado por Anne Ubersfeld, la primera fase, llamada fase de exposición sitúa a Yerma (sujeto) en el espacio “A1” (casa de Yerma), en compañía de su marido Juan. Un espacio que no pone la reputación de Yerma en tela de juicio. Al mismo tiempo, los demás personajes del drama se sitúan en el espacio “B1”.

Sin embargo, observamos que dos personas de la zona “B1” han tenido acceso a “A1”, se trata de María, la amiga de Yerma y Víctor el pastor. Si la entrada de María en casa de Juan no constituye un peligro para su honor, porque es del mismo sexo, femenino y además tiene relaciones amistosas con Yerma; por lo que se refiere a Víctor, éste es un caso muy delicado porque representa teóricamente, una amenaza directa por el honor. En el cuadro de las Lavanderas, las mujeres del coro, aluden vagamente a las miradas y al habla que Yerma ha dirigido a alguien cuyo nombre no es mencionado, pero que sin duda debe ser Víctor. Es lo que pone de relieve el ejemplo siguiente:

Lavandera 5^a
Dicen que en dos ocasiones.
Lavandera 2^a
¿Y qué hacían?
Lavandera 4^a
Hablaban.
Lavandera 1^a
Hablar no es pecado.
Lavandera 4^a
Hay una cosa en el mundo que es la mirada. Mi madre lo decía.
No es lo mismo una mujer mirando a unas rosas que una mujer mirando a los muslos de un hombre. Ella lo mira.
Lavandera 1^a
¿Pero a quién?
Lavandera 4^a
A uno. ¿Lo oyes? Entérate tú. ¿Quieres que lo diga más alto?
(*Risas.*) Y cuando no lo mira, porque está sola, porque no lo tiene delante, lo lleva retratado en los ojos.
(Acto II, cuadro primero, pp. 66-67).

Víctor en su desplazamiento de la zona “B1” a “A1” ha sido con un propósito justificado, si no fuera por un motivo bien preciso (la venta de ovejas a Juan y más

adelante para despedirse de Yerma y Juan, acto II, cuadro segundo), Víctor nunca hubiera tenido acceso a la casa de Yerma “A1”.

Segunda fase:

Esta fase mediana, marca el paso de la heroína Yerma (sujeto) de la zona “A” a la zona “B”, que distinguimos con “A2” y “B2” en esta etapa del relato dramático. Cuando Yerma se encuentra en la zona “B2”, expone su honor al peligro por definición, o en los mejores casos alimenta los rumores sobre su reputación. En su pueblo las murmuraciones de la gente son cada vez más insistentes. El ejemplo más indicado en este caso es el coro de las Lavanderas, una de ellas dice:

“La que quiera honra, que la gane”. Y réplica otra: “Yo planté un tomillo, y lo vi crecer. El que quiera honra, que se porte bien”. (Acto II, cuadro primero, p. 64).

Sin embargo, Yerma debe trasladarse a la zona “B2” para buscar los remedios (yerbajos, oraciones) que puedan ayudarla para conseguir lo que tan profundamente desea (concebir un niño).

Yerma en la zona “B2” modifica el relato dramático rompiendo el equilibrio según el concepto de oposición “A/B”. Porque Yerma a pesar de la virtud de su honra interna, está perdiendo la honra que se confunde con las convenciones externas.

Ante esta situación, Juan solicita la ayuda de sus dos hermanas para reforzar el universo de la zona “A2”. Es lo que ha aumentado las sospechas de la gente y cuando las murmuraciones crecen aunque no tengan fundamento la honra externa va camino de perderse.

Yerma no puede quedar encerrada en su casa, y no ve mal ninguno en hablar con la gente, mientras para Juan esto puede parecer mal. A título de ejemplo, Yerma dice:

“Hablar con la gente no es pecado.

Juan

Pero puede parecerlo”. (Acto II, cuadro segundo, p. 81).

Respecto a la actitud de Juan, Gustavo Correa comenta: “Juan que en ningún momento logra ser un personaje dramático, ha llegado a un estado de gran desasosiego interior por el castigo que le va imponiendo la pérdida de la fama”¹. En una conversación con Yerma, Juan dice:

¹ Correa, G., *La poesía mítica de Federico García Lorca*, op. cit., p. 125.

No soy yo quien lo pone; [nombre de varón] lo pones tú con tu conducta y el pueblo lo empieza a decir. Lo empieza a decir claramente. Cuando llego a un corro, todos callan; cuando voy a pesar la harina, todos callan; y hasta de noche en el campo, cuando despierto a medianoche, me parece que también se callan las ramas de los árboles.

(Acto III, cuadro primero, p. 103).

Por su parte, Yerma sabe muy bien que su honor permanece inalterable a pesar de las murmuraciones de la gente y de las acusaciones de su marido. Para defender su casta, ella dice:

No te dejo hablar ni una sola palabra. Ni una más. Te figuras tú y tu gente que sois vosotros los únicos que guardáis honra, y no sabes que mi casta no ha tenido nunca nada que ocultar. Anda, acércate a mí y huele mis vestidos; ¡acércate!, a ver dónde encuentras un olor que no sea tuyo, que no sea de tu cuerpo. Me pones desnuda en mitad de la plaza y me escupes. Haz conmigo lo que quieras, que soy tu mujer, pero guárdate de poner nombre de varón sobre mis pechos. (Acto III, cuadro primero, p. 103).

Ante toda la gente del pueblo, Yerma defiende con tenacidad su casta. Y a pesar de que no quiere a su marido y que está segura de que él es la culpa de su esterilidad, sigue entregada a él como fuente única de salvación. Es lo que ella afirma con sus palabras:

Yerma

Se lo conozco en la mirada y, como no los ansía, no me los da.
No lo quiero, no lo quiero y, sin embargo, es mi única salvación.
Por honra y por casta. Mi única salvación.
(Acto III, cuadro primero, p. 99).

En resumidas cuentas, diremos que el concepto del honor en *Yerma*, se halla en virtual oposición, interno el uno y externo el otro, los dos conceptos disparan en opuestas direcciones. Respecto a esto importa citar a Gustavo Correa, que advierte:

La tragedia de Yerma está encerrada dentro de sí misma y su relación con el mundo exterior tiende a avivar este sentimiento de lo trágico individual. La acción trágica consiste en la intensificación progresiva de la angustia inicial. Dentro de este mundo de heroico encerramiento y de honra interior la tragedia de Yerma halla su pleno significado al surgir de sí misma y revertir nuevamente sobre sí. La muerte de su marido es trágica en cuanto virtualmente representa la muerte de su propio hijo.¹

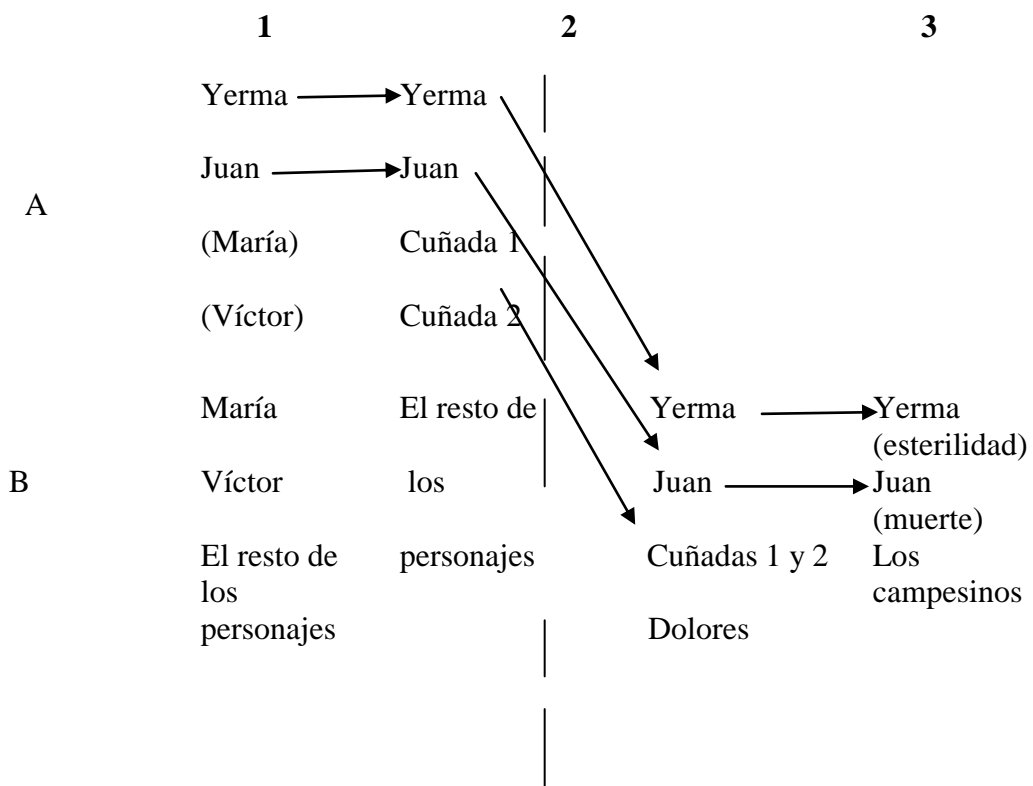
¹ Correa, G., op. cit., pp. 126-127.

Tercera fase:

La última etapa del relato dramático correspondiente al movimiento que conduce al desenlace se desarrolla fuera de la zona “A3”, es decir en “B3” exactamente en la ermita y en presencia de muchos campesinos. Antes de seguir con este análisis, subrayemos que el hecho de que la secuencia ocurre en la zona “no A” intensifica aún más el drama, en la medida que el honor de Yerma es frágil más que nunca. Esta etapa termina trágicamente, o sea, con la muerte de Juan. Esquematicemos a continuación las tres fases del movimiento dramático referente a *Yerma*:

1.2.2. Esquema del movimiento dramático de *Yerma*

Finalmente, cabe señalar que el esquema del movimiento dramático de *Yerma* se representa de la manera siguiente:



Observación: La línea discontinuada separa a las dos grandes secuencias que juzgamos importantes de la fase mediana. La elección de este tipo de líneas en vez de escoger la línea continua sirve a ilustrar que no ha habido entre estas dos secuencias un movimiento que conduce hacia el desenlace. Comprobemos a continuación la supremacía del personaje principal, Yerma, sobre los demás elementos que configuran

el relato dramático a partir del establecimiento de la jerarquía piramidal basado en las teorías de estructuralistas: Veltersky, Mukarovsky y Charlotte Coulombeau.

1.3. La jerarquía piramidal

Veltersky advierte que el actante es la unidad dinámica de un conjunto integral de signos. Esta definición denota claramente que el actante, particularmente, el personaje principal es el elemento activo por excelencia de la obra y por implicación en el relato dramático; siguiendo este razonamiento, Yerma es teóricamente el elemento de la obra más importante, a su alrededor se articulan todos los personajes y todos los signos sea cual sea su naturaleza (luces, decorado, objetos y gestos, etc.)

Este concepto, que coloca al héroe como elemento central y el más importante de toda la obra, ha sido puesto en evidencia por los trabajos de Jan Mukarovsky, uno de los pioneros de la teoría estructural del teatro perteneciente a la “Escuela de Praga”¹.

Antes de desarrollar esta idea, hace falta señalar que Jan Mukarovsky afirma que “el análisis estructural es un elemento primordial para una semiología teatral.”² Es lo que dice Charlotte Coulombeau en uno de sus artículos sobre el estudio teatral.

Mukarovsky en su teoría presenta el texto teatral como una estructura, es decir, como un conjunto de elementos que se realizan estéticamente y se reúnen en el seno de una jerarquía piramidal que da la supremacía a un elemento sobre otros elementos. No obstante, Charlotte Coulombeau advierte que, “mais tous les théoriciens structuralistes du théâtre ont confirmé que cette hiérarchie n’est pas préétablie et éternelle ainsi la capacité de la mobilité des éléments de l’hiérarchie revient à la mobilité même du signe théâtral.”³

¹ El estructuralismo es un movimiento lingüístico cuyos cimientos se hallan en el Círculo de Praga. Los creadores de este círculo, como Mathesius, Jakobson o Mukarovsky, y otros autores más tardíos, como Félix Vodicka, desarrollaron sus trabajos en torno a la lengua y la literatura.

Su consideración de la lengua como un "todo" o estructura representa una novedad para los estudiosos, que, pese a seguir las consideraciones del Formalismo Ruso en un principio, van ampliando sus conceptos hasta llegar a estructurar la lengua y la producción literaria. WWW.google.Fr

² Mukarovsky, J., citado por Coulombeau, Charlotte, *Langue et langage du geste, La sémiotique théâtrale comme sémiotique comparée dans Mimik de Johann Jakob Engel (1785)*. WWW.google.Fr, p. 1.

³ *Ibid.*, p. 3.

Por consiguiente, no podemos hablar de manera absoluta de la supremacía de un elemento sobre otro a lo largo del relato dramático, en la medida en que no existe una jerarquía de importancia preestablecida o eterna porque los elementos de la obra tienen la capacidad de la movilidad, mejor que eso la concentración dramática puede hacerse sobre un elemento del decorado, o bien sobre un objeto que se convierte en el transcurso de una secuencia, el verdadero motor de la acción.

Se convierte en el motor de la acción (objeto, o elemento de decorado) cuando llama la atención del espectador, o en el caso que nos interesa del lector.

En cambio, la teoría de Jan Mukarovsky cobra así su sentido cuando el actante ocupa la cima de la jerarquía, es decir, en el momento en que la obra retoma su aspecto automático y espontáneo. A saber, a través de la mayor parte de la obra y no en su totalidad.

1.3.1. Supremacía de Yerma sobre los demás elementos

A partir de esta introducción, y como hemos mencionado ya, Yerma ocupa la cima de la jerarquía piramidal y se convierte en el sujeto de la concentración dramática en la mayoría de las grandes secuencias de la obra.

A este propósito, podemos, a título de demostración, establecer unos ejemplos de esquemas de la jerarquía piramidal en un espacio temporal determinado a lo largo de la obra.

Primer ejemplo de la supremacía de Yerma:

Acto I, cuadro primero, escena 1:

Antes de que comience la acción, las primeras líneas del texto lorquiano describen a Yerma en pleno sueño; de repente, una luz azul, que simboliza la serenidad, conquista la escena. En este instante, aparece Víctor acompañado por un niño vestido de blanco.

Si tomamos esta secuencia, que transcurre en un espacio y un tiempo determinados, podemos fácilmente esquematizar una jerarquía piramidal de esta secuencia que marcará el comienzo de la obra. Entre todos los elementos citados, Yerma es el elemento más importante. Por consiguiente, ocupa la cima de la pirámide. Justo debajo, podemos colocar a Víctor en este orden de importancia. La canción de la nana que atraviesa la escena, recordemos aquí, que es la primera entre varias canciones populares que contiene la obra; esta canción, puede simbolizar la ilusión de la

protagonista. De modo que, la canción es un elemento que no es nada insignificante en la obra, por consiguiente, tendremos un esquema piramidal de tres niveles según la importancia jerárquica que tiene cada elemento.

Yerma ocupa el primer nivel, es decir, la cima de la pirámide, Víctor y el niño se colocarán en el segundo nivel y la canción de la nana se situará en la base de la pirámide que corresponde al tercer nivel de la jerarquía.

Ésta sería la forma de dicho esquema:

Esquema del primer ejemplo



El segundo ejemplo de la supremacía de Yerma

Acto III, cuadro primero, escena 2

Juan y sus dos hermanas han buscado durante gran parte de la noche a Yerma, al levantarse el sol, la han encontrado en casa de Dolores con ella y con las dos viejas. La presencia de Yerma en este lugar está justificada por su deseo de encontrar un remedio a su esterilidad. Justo en el momento en el que Juan encuentra por fin a Yerma, una disputa se desencadena entre la pareja.

En esta situación, podemos elaborar dos esquemas de jerarquía piramidal.

Primer esquema: clasifica únicamente a los actantes como elementos activos de la secuencia por orden de importancia.

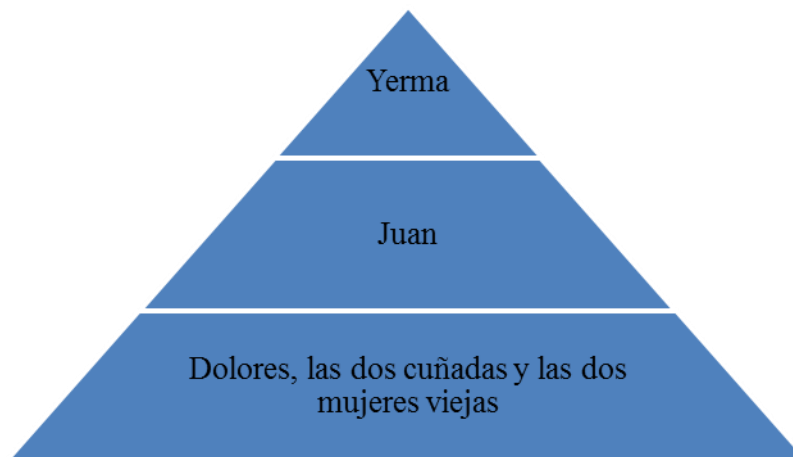
Respecto a esta secuencia, podemos colocar a Yerma en la cima de la pirámide, porque es el objeto que busca Juan y sus dos hermanas. Además, existe otra razón por la

cual Yerma ocupará la cima de la pirámide, es por su presencia en la casa de Dolores en media noche.

En el segundo nivel de la pirámide, se coloca Juan, y en último lugar, se colocan los demás personajes de la secuencia o sea, Dolores, las dos cuñadas y las dos mujeres viejas.

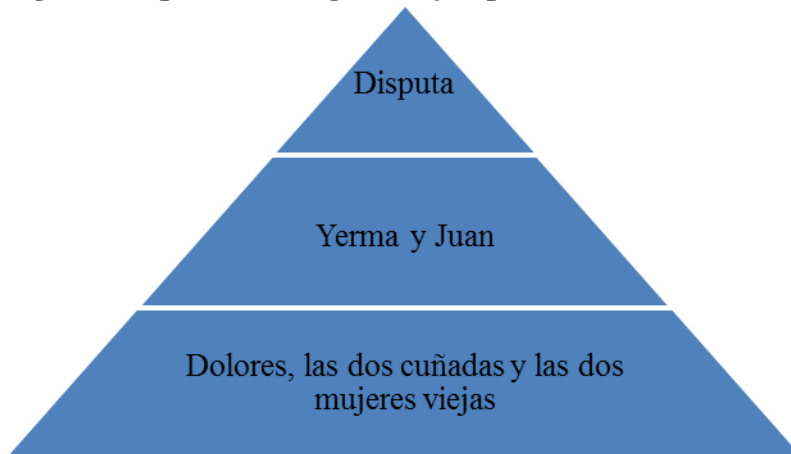
Resumiendo, el esquema de la pirámide tendrá la forma siguiente:

Primer esquema del segundo ejemplo



Segundo esquema del segundo ejemplo: en este esquema tomamos en cuenta la disputa de Juan con Yerma que el autor ha destacado en el diálogo de la secuencia. Automáticamente, la disputa como elemento ocupará la cima de la pirámide justo después de Yerma y Juan que son los autores de esta disputa. En el último nivel, colocaremos al resto de los personajes (Dolores, las dos cuñadas y a las dos mujeres), porque están en posición de pasividad con respecto a la disputa.

Segundo esquema del segundo ejemplo:



Tercer ejemplo de la supremacía de Yerma

Otro ejemplo de la obra, ilustra perfectamente este estatuto de Yerma (su ocupación de la cima de la pirámide), ocurriría lo mismo si Yerma estuviera ausente de la secuencia.

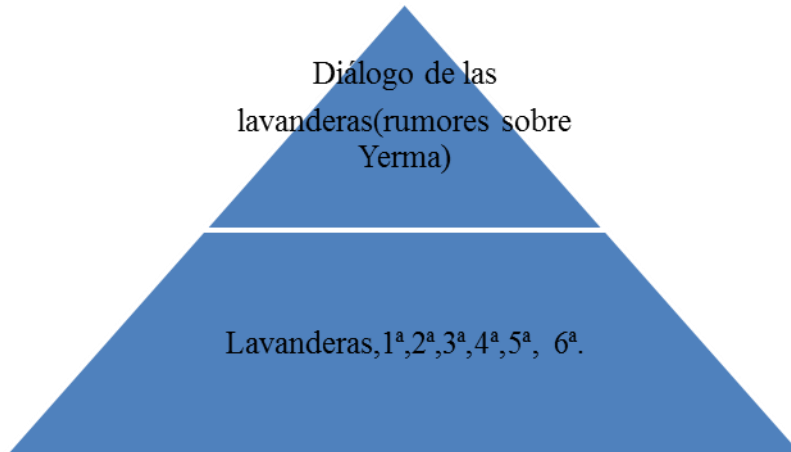
El ejemplo que ilustra la supremacía de la heroína con respecto a los demás elementos y hasta en su ausencia física de la secuencia, es la escena del arroyo donde las mujeres suelen lavar la ropa (acto II, cuadro primero, escena 1).

En esta escena el autor describe a cinco mujeres lavando la ropa, que identifica por: Lavandera 1ª, lavandera 2ª, lavandera 3ª, lavandera 4ª, lavandera 5ª y lavandera 6ª. En esta secuencia, lo que más nos atrae no son las lavanderas sino el diálogo que intercambian.

Entendemos por este diálogo que los rumores sobre la reputación de Yerma (su honor), se convierten en un tema de discusión para los campesinos. Dada la relación existente entre Yerma y los rumores, Yerma ocupará la cima de la pirámide y las cinco lavanderas ocuparán la base de la pirámide.

Pues, tendremos el siguiente esquema:

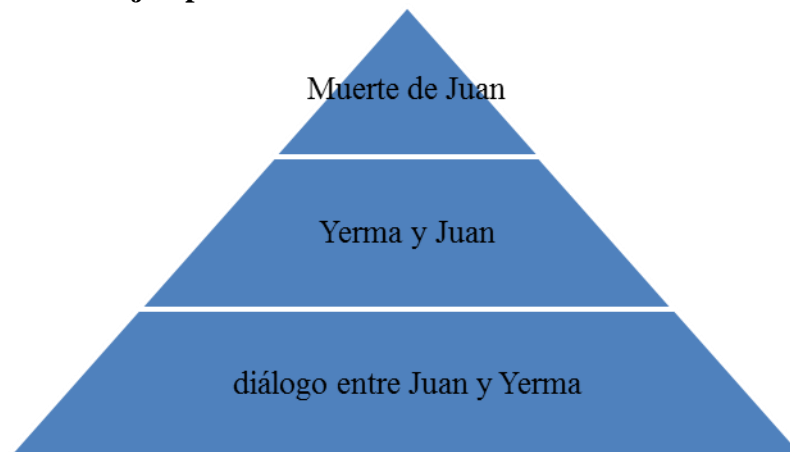
Esquema del tercer ejemplo



El cuarto ejemplo de la supremacía de Yerma:

El último ejemplo que citamos a continuación, pone de relieve la supremacía de la heroína con respecto a los demás elementos; corresponde a la última escena del segundo cuadro, tercer acto. Cuando Yerma mató a su marido Juan y después del último diálogo que tuvieron juntos, Yerma estaba convencida más que nunca de que Juan no quería hacer nada para ayudarla a tener un hijo.

Esquema del cuarto ejemplo



1.3.2. Casos de supremacía de otros elementos sobre Yerma

Como acabamos de ver, Yerma ocupa en las grandes escenas y en las secuencias decisivas de la obra la cima de la pirámide. Sin embargo, esta supremacía como lo ha subrayado Charlotte Coulombeau no es permanente en la obra, tampoco es preestablecida.

A este propósito hemos escogido dos ejemplos, uno de secuencia breve, otro corresponde a una gran secuencia. Estos dos casos confirmarán, como veremos en la práctica, la tesis de Charlotte Coulombeau.

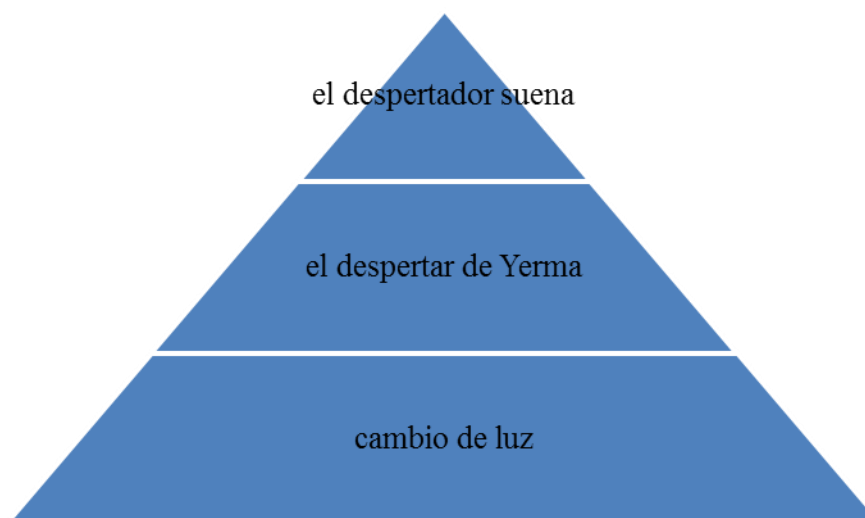
Primer ejemplo de supremacía de un elemento sobre Yerma

Acto I, cuadro primero, escena 1:

En el momento en el que Yerma estaba soñando, el despertador suena, la luz azul de la escena se transforma en luz del día. Indicando la transición del sueño a la realidad para Yerma.

En esta breve secuencia, el elemento motor de la acción no es la heroína (Yerma), sino es un objeto de decorado, a saber, el despertador. Justo cuando empieza a sonar. En conclusión, la función de un objeto en un momento determinado (T), puede parecer importante en los ojos del lector con respecto a los demás elementos, particularmente los personajes que forman parte de la breve secuencia.

Esquema del primer ejemplo



El segundo ejemplo de la supremacía de un elemento sobre Yerma:

Acto III, cuadro último, en este esquema hemos preferido evocar la escena mítica donde entran dos máscaras populares, una como macho y otra como hembra. Yerma igualmente presente en esta escena acompañada de otras mujeres.

La danza dionisíaca del Macho y de la Hembra capta la atención ya que este baile refinado y bárbaro ocupa el centro de la escena. Los demás elementos (la protagonista, los personajes secundarios y el resto del pueblo) comentan o están admirando la danza. En este ejemplo, la danza efectuada por el Macho y la Hembra se coloca en la cima de la pirámide. Y los demás elementos incluso los diálogos constituyen la base de la pirámide

Esquema del segundo ejemplo:



Con estos esquemas representativos comprobamos como Yerma prevalece sobre los demás elementos en distintas secuencias. En seguida pasemos al análisis semiológico de *Yerma*: los personajes.

2. Análisis semiológico del texto teatral de *Yerma*

2.1. Los personajes

Sabido es que las ideas de una obra literaria toman cuerpo y cobran vida en unos personajes-símbolo que se consideran como intérpretes de grandes temas acerca del misterio de la vida y de las preocupaciones del hombre. Estos seres pueden ser reales o inventados por su autor.

Por tanto, en este apartado, tratamos de descubrir la naturaleza de las criaturas que pueblan las obras dramáticas de Lorca. En otros términos, procuramos saber si los personajes de sus dramas son reales o simbólicos.

Es una pregunta pertinente a la que daba respuesta el propio poeta en 1935: “Son reales, desde luego. Pero todo tipo real encarna un símbolo. Y yo pretendo hacer de mis personajes un hecho poético, aunque los haya visto alentar alrededor mío. Son una realidad estética”²⁸⁶. Y añade: “por eso gustan tanto a Salvador Dalí y a los surrealistas”²⁸⁷.

Pues, el poeta insiste en más de una vez en que se trata de seres reales: “Yo salto de lo real a lo real simbólico (...) [mis personajes] son ideas vestidas, no puros símbolos”²⁸⁸.

En distintas ocasiones Lorca declaró, que *Yerma* es la tragedia de la mujer estéril, con cuatro personajes principales que son: Yerma, la protagonista que aparece en diferentes escenas en las cuales se entrelazan esperanzas, paso del tiempo y desesperanzas. Con el paso del tiempo la protagonista se irá trocando en gran pesimismo y destrucción interior, esta actitud le lleva a un final trágico.

Juan, el antagonista, es su marido, y su fuente de desgracia, a él no le importa tener hijos, le dijo claramente: “(...) Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos”. (Acto III, cuadro último, p. 121).

²⁸⁶ Luengo, R. G., “Conversación con FGL”, *El Mercantil Valenciano*, 15-XI-1935, entrevista publicada por Ian Gibson, *El País* de 4 de marzo de 1987.

²⁸⁷ Ucelay, M., “La problemática teatral: Testimonios directos de Federico García Lorca”, *FGL*, Boletín de la Fundación Federico García Lorca, N. 6, Madrid, Edit. Fundación Federico García Lorca, diciembre, 1989, p. 37.

²⁸⁸ *Ibíd.*, p. 37.

Víctor el pastor, es el amor imposible, y la única persona que podría haber evitado el destino fatal de Yerma. Y por último, la Vieja pagana, que ofrece a Yerma la posibilidad de concebir un hijo fuera del matrimonio.

Junto a estos personajes principales, hay una interesante galería de personajes secundarios son: María, la Muchacha embarazada, la Muchacha 2ª, y la hija de Dolores la conjuradora.

Como en las tragedias clásicas, los coros forman parte de la obra lorquiana *Yerma*. La función que tienen estos es comentar la acción, por ejemplo, el coro de las Lavanderas, la voz y las críticas del pueblo, y discute la esterilidad de Yerma.

El segundo es, el coro de la romería, es un himno báquico que incita a las casadas infecundas a irse a la busca de otro macho fecundo, Yerma y por cuestión del honor, no puede buscar en otro hombre la fertilidad.

En esta parte nos concentraremos sobre los personajes principales de la obra según su posición en el modelo actancial y su evolución según el movimiento dramático. Sin embargo, de momento no analizamos su discurso, sobre el que volveremos más adelante y con más detalle.

En efecto, nos fijaremos en los rasgos diferenciales y distintivos morales y físicos, sin olvidar de identificar las divisiones interiores de los personajes principales.

Ante todo hace falta señalar que la obra dramática *Yerma* se compone de veinticuatro personajes, que citamos en orden establecido por el propio autor:

Yerma	Hembra
María	Cuñada primera
Vieja pagana	Cuñada segunda
Dolores	Mujer primera
Lavandera 1ª	Mujer segunda
Lavandera 2ª	Juan
Lavandera 3ª	Víctor
Lavandera 4ª	Macho
Lavandera 5ª	Hombre primero
Lavandera 6ª	Hombre segundo
Muchacha Primera	Hombre tercero
Muchacha Segunda	Niños.
(Personajes. 30).	

Entre estos personajes existen figuras actantes que se muestran intensivamente como sujeto activo, a lo largo de toda la obra, o bien en gran parte de los tres actos. Sin

embargo, otras figuras actantes aparecen de manera circunstancial y breve pero influyen considerablemente en el movimiento dramático.

El primer personaje, por orden de importancia en todo el texto de la obra, o sea quien tiene el papel principal es Yerma (el sujeto en el modelo actancial).

Yerma: En primer lugar, el nombre que designa a la heroína “Yerma”, según la RAE²⁸⁹ es sinónimo de inhabitado, incultivado, terreno inhabitado.

El nombre de la heroína, se presenta en la obra como una elección que tiene una doble significación:

- 1- Permite identificar a la heroína en la obra
- 2- Ayuda al lector a tener una idea (un índice) sobre su situación de infertilidad y de manera general sobre su drama.

Yerma en la obra que lleva su nombre, es una mujer casada sin hijos, evolucionando en un mundo rural que ha sido siempre el suyo. La elección de la edad de la heroína, es también un elemento muy importante, en el sentido en que su deseo de tener hijos es teóricamente acentuado por su certidumbre que está dispuesta biológicamente a la fecundación.

El autor, sin mencionar la edad de Yerma, deja muchos índices a los actores que permitan tener más o menos una idea de su edad desde el primer cuadro del primer acto.

En un diálogo entre Yerma y María, la protagonista habla de su esterilidad y alude al tiempo transcurrido desde que estuvo casada con Juan: “...pero dos años y veinte días, como yo es demasiada espera.” (Acto I, cuadro primero, p. 41). Este período, es relativamente corto en la vida de una pareja, deja sobreentendido que pueda tener hijos. También, su relación de amistad con María, nos indica claramente, que son de la misma generación, el hecho de que María sea embarazada, demuestra asimismo que Yerma pueda estar igualmente embarazada.

Entre todos los personajes, Yerma es la protagonista dramática por excelencia en toda la obra. Su dolor empezó desde su noche de bodas, ya que, su casamiento con Juan, era un pacto que hizo su padre con su marido. Esta relación matrimonial marca la pérdida de un sueño (amor), y el anuncio de una frustración. Desde el comienzo de su

²⁸⁹ El *Diccionario de la lengua española (DRAE)* es la obra de referencia de la Academia. La edición actual —la 22.^a, publicada en 2001— incluye más de 88 000 entradas.

nueva vida que no ha escogido, Yerma ha decidido y desde su noche de bodas, de focalizar su proyecto del porvenir sobre la procreación, ella quiere realizar sus sueños a través de sus futuros hijos.

Esta situación dramática coloca a Yerma en un papel caracterizado por una constelación trágica, constituida por la dicotomía: esposa/deseo de ser una madre.

Si el sueño de ser madre está considerado como una necesidad innata para cada mujer para Yerma sus aspiraciones trascienden este cuadro natural puesto que para ella tener hijos le permite realizar sus sueños.

La constelación trágica, propia a la heroína, conlleva también el papel de esposa, un papel que Yerma asume perfectamente a pesar de sus interminables padecimientos. Este rigor en el papel de esposa, se manifiesta claramente por el hecho de que Yerma preserve celosamente su honor a pesar de los rumores. Incluso, Yerma se muestra generosamente como una esposa cariñosa y afectuosa con su marido. Se puede decir también, que es una mujer religiosa, pero cree que ha sido abandonada por Dios. Es una mujer honrada que no comete el error de entregarse a otro hombre sólo por querer ser madre. También, es una mujer pretenciosa e inocente.

En definitiva, Yerma, más que un personaje o un símbolo mediante el cual el escritor condena el tejido moral de una sociedad hipócrita, es signo de experiencias individuales que han hecho estallar el conflicto del individuo y el mundo.

Juan, su marido es también una figura actante importante en la obra. Su doble estatuto de destinador y de oponente le hace un elemento dinámico en el movimiento dramático.

Los rasgos distintivos y diferenciales de Juan se enumeran bajo diferentes facetas, moral, estética y compleja. Aún más, bajo faceta paradójica, particularmente en su relación con Yerma.

- Juan es el marido de la protagonista, al mismo tiempo es su antagonista, y portador de la tragedia. En cuanto a su nombre, creemos que se trata de un nombre común e irónico para el mundo hispano.

-El autor define la condición social de Juan más o menos holgada con respecto al modo de vida rural.

-Juan es un agricultor que dedica casi todo el tiempo al trabajo de la tierra, de este modo y por deducción, crea un vacío emocional en su pareja.

- Según las descripciones de Yerma, Juan ha sufrido muchos cambios después de su casamiento. Su retrato físico ya no es el mismo:

Yerma

¿No tomas un vaso de leche?

Juan

¿Para qué?

Yerma

Trabajas mucho y no tienes tú cuerpo para resistir los trabajos.

Juan

Cuando los hombres se quedan enjutos se ponen fuertes como el acero.

Yerma

Pero tú no. Cuando nos casamos eras otro. Ahora tienes la cara blanca como si no te diera en ella el sol. A mí me gustaría que fueras al río y nadaras, y que te subieras al tejado cuando la lluvia cala nuestra vivienda. Veinticuatro meses llevamos casados y tú cada vez más triste, más enjuto, como si crecieras al revés.

(Acto I, cuadro primero, pp. 32-33).

-El personaje de Juan es percibido por los demás personajes como un hombre frío y conservador. Rasgos psicológicos que confirman Yerma y Víctor el pastor.

-La visión de Juan de la vida, particularmente la vida de la pareja es totalmente distinta de la que le gusta tener a Yerma.

-Por definición, Juan posee un carácter típicamente rural, intenta siempre imponer su modo de vida a su familia. Este modo de vida se apoya en la preservación del honor, y la satisfacción de todas las necesidades materiales expresadas por su hogar. En unas palabras, Juan es muy conservador y con un espíritu patriarcal. Se puede citar a otras características de Juan: avaro, egoísta, no quiere tener hijos para no tener que gastar ni compartir a su mujer. No goza de la compañía de su mujer. Y en comparación con Víctor, Juan es negativo, amargo, frío, da mucha importancia al habla de la gente, y sobre todo es desconfiado.

Juan es de naturaleza contradictoria, es decir que este personaje nos deja ver una figura trágica y su cara opuesta. Trágica con respecto al dolor que sentía cuando por ejemplo la reputación y el honor de su esposa se habían convertido en tema de discusión de los campesinos, una situación que debilitó considerablemente a su pareja. Además de la faceta trágica de este personaje, cabe añadir otras características no trágicas, a saber,

la indiferencia, la frialdad... etc., es lo que deja a Yerma enfrentarse sola a su doloroso destino.

En conclusión, Juan es la figura actante que se opone y destruye al final el objeto de deseo del sujeto (Yerma).

Haciendo referencia al modelo de las fases de evolución de los personajes desarrollado por Anne Ubersfeld, resulta que la continuidad temporal en la obra de *Yerma*, acompaña la maduración del deseo de Yerma de tener un hijo y paralelamente, acompaña la maduración de la idea de Juan que se inscribe en el hecho de impedirle a tener un hijo.

En definitiva, Yerma busca reducir al máximo el tiempo que le separa de su estatuto de madre (tener un hijo) para poner término a su sufrimiento. Y Juan por su parte, busca extender el tiempo a fin de que Yerma se resigne a la idea de que nunca podrá tener hijos.

Al final, la maduración de estos dos proyectos termina de manera trágica, los dos personajes se enfrentan, la obra acaba con la muerte de Juan, pero Yerma condenada eternamente a sufrir viviendo con su culpa.

En cuanto a Víctor, su nombre significa “vencedor”, el autor lo usa en sentido irónico ya que termina dejando al pueblo, vende y abandona todo. Desde el comienzo de su aparición en el Acto I, cuadro primero hasta su salida del pueblo, este personaje simboliza la frustración amorosa de Yerma que se ha prolongado en cierta forma de un amor platónico silencioso e irrealizable. Lo que pone en evidencia el autor en una de las secuencias:

Voz (*cantando*)
¿Por qué duermes solo, pastor?
En mi colcha de lana
dormirías mejor.
Yerma (*Escuchando.*)
¿Por qué duermes solo, pastor?
en mi colcha de lana
dormirías mejor.
(Acto I, cuadro II, p. 56)

De igual manera, Víctor está considerado como una importante figura actante por su relación con Yerma y Juan y por su cercanía a esta pareja. Además de sus

relaciones con Yerma, Víctor es un compañero de negocio de Juan. Sin embargo, Víctor no intenta meterse en los asuntos familiares de la pareja.

Al leer el texto de Yerma, podemos deducir que Víctor tiene la edad adecuada para conquistar a Yerma, tiene aproximadamente la edad de Juan.

Víctor ocupa el puesto de un pastor, conoce a Yerma antes de su casamiento con Juan, porque tanto la familia de Yerma, como Víctor, son pastores.

Víctor es un personaje soltero tanto como lo muestran muchos índices en la obra. Por ejemplo, cuando se marchó del pueblo, se fue solo sin que fuera acompañado por una esposa. Está igualmente descrito teniendo un comportamiento ejemplar, con un sentido del honor irreprochable a pesar de lo que siente hacia Yerma. En contraste con Juan, Víctor es positivo, alegre, simpático, risueño, afectuoso y sobre todo consolador.

Respecto a María es una joven muy amiga de Yerma, madre a los pocos meses de casada. Su nombre significa la amada por Dios, en este sentido es la antagonista de Yerma, porque es una mujer fértil, y felizmente casada. Sin que tenga una gran influencia en el movimiento dramático de la obra, el papel de figura de ayudante que ocupa María en la obra, ha tenido consecuencias positivas sobre el comportamiento de Yerma. Particularmente, en su deseo de tener un hijo. En efecto, María tranquiliza y racionaliza con sus consejos y con sus palabras a la heroína.

Según hemos visto, María tiene prácticamente la misma edad que Yerma. Además de esto, el lector puede entender que María simbolizaría a una Yerma madre, un sueño que la heroína misma no hubiera podido realizar.

En lo que corresponde a las hermanas de Juan, son evidentes muestras de la existencia de código moral cerrado. Las dos cuñadas de Yerma están descritas en la obra, particularmente en la escena de las lavanderas, como frías e incluso antipáticas. Antes de que se instalaran en la casa de Juan, las dos cuñadas estaban al servicio de la iglesia. En la obra las dos cuñadas, desempeñan el papel de guardias del templo del honor de Juan. En efecto, su misión consiste en vigilar constantemente a Yerma.

Las dos hermanas de Juan se visten de luto, que dan miedo, que son “como esas hojas grandes que nacen de pronto sobre las sepulturas”, según la Lavandera 4º, acto II, cuadro primero). Se enlazan con ese mundo de objetos y de silencio, que tanto le gusta a Juan: no hablan nunca. Sólo oímos su voz en una ocasión:

En cuanto a la Vieja pagana, consejera de Yerma. Su nombre hace referencia a su condición de mujer de edad y mujer que no cree en Dios. los hechizos que prepara, son evidentes muestras de superstición que hallamos en *Yerma*. Quería por todos los medios, aprovechar la debilidad de Yerma para manchar su honor y destruir a su pareja.

Respecto a los demás personajes particularmente las figuras actantes como por ejemplo, Dolores, es una conjuradora y madre de la Muchacha 2ª, personaje terciario. Su nombre puede ser interpretado como la que ofrece fin al dolor, como solución. En cuanto a las dos Mujeres y a las dos Muchachas, no han sido evocados en esta parte de trabajo porque han sido tratados ya en las partes precedentes.

Desde una perspectiva semiológica tratamos a continuación el discurso en *Yerma*.

2.2. El discurso en *Yerma*

Incontestablemente, uno de los puntos más fuertes de *Yerma* es la estructura y la claridad de su discurso, en el cual la fuerza sugestiva, descriptiva e indicativa, permite al lector reconstruir el universo de la obra. Esta mezcla genial de la prosa y verso, deja traslucir la honda sensibilidad del poeta. Su interpretación peculiar de lo estético y de lo ético le ha distinguido de todos los autores coetáneos. Guillermo Torre, anota que, “García Lorca sobresale por encima de todos. Porque únicamente él logra trasvasar plenamente sus esencias líricas a la escena, acertando además a crear un género como el de la tragedia, casi inédito en el teatro español”.²⁹⁰

El mayor mérito dramático de la obra de García Lorca que examinamos, está en el discurso. En *Yerma*, el autor alterna durante todo el transcurso de la obra momentos dramáticos y de bello lirismo manifestado en poemas y canciones.

Ahora bien, es obligatorio que nos detengamos ante una dificultad que suscita el análisis del discurso. La noción del discurso abre un debate en profundidad, y el objetivo propuesto aquí, es intentar clarificar este concepto.

²⁹⁰ Torre, G., *El fiel de la balanza*, Madrid, Edit. Taurus, 1961, p. 188.

A la hora de afrontar la dificultad que el estudio del discurso plantea, hemos optado por repartir este análisis en dos secciones bien definidas. Esta idea nos parece muy fecunda, porque a través de esta división pretendemos realizar un seguimiento exhaustivo que nos permite desarrollar los conceptos ordenadamente. Por supuesto, las páginas que siguen tienen en cuenta esta diversidad.

La primera sección propone una serie de definiciones acerca del concepto del discurso. A continuación sigue un análisis del proceso de comunicación en *Yerma*. En este proceso se incorporará un cotejo de los discursos de Yerma y Juan.

En la segunda sección, nos proponemos una indagación en la imaginería del texto lorquiano, que se llevará a cabo a través de una exploración de las series de símbolos e imágenes que plasmó Lorca en los poemas, las canciones y los diálogos de *Yerma*.

Para poder acercarnos al discurso en *Yerma*, con bastante precisión y entendimiento, será útil que despejemos todas las confusiones y complejidades que surgen a lo largo de nuestro análisis de una manera sistemática.

Como punto de partida, y con el fin de vislumbrar la noción del discurso, se impone una serie de definiciones.

Según los semiólogos la noción del discurso y su problemática han invadido la crítica teatral. Para un mejor entendimiento de este concepto, nos apoyamos en diferentes definiciones expuestas por algunos teóricos. A juicio de M. Issacharoff, “el discurso es aquello que singulariza el uso teatral del lenguaje, desde los enunciados (su dimensión verbal) hasta lo no-verbal (su dimensión visual: gestos, mímicas, movimientos, vestuario, cuerpos, utilería, decorados)”²⁹¹. Sin embargo, en la enunciación teatral, destacaremos dos niveles de enunciación, el discurso central y el discurso del personaje. Patrice Pavis, explica con mayor claridad en qué consiste la enunciación teatral, dice:

La enunciación es asumida a dos niveles esenciales: en el de los discursos individuales de los personajes, y en el discurso globalizador del autor y del equipo de puesta en escena. Esta primera desmultiplicación camufla el origen de la palabra en el teatro y convierte el discurso en un campo de tensiones entre dos tendencias opuestas: una tendencia a presentar discursos

²⁹¹ Issacharoff citado por Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Edit. Paidós, 1998, p. 136.

autónomos, miméticos y característicos de cada personaje en función de su situación individual; una tendencia a homogeneizar las diversas palabras de los personajes mediante marcas de autor que aparecen en los diversos discursos y que confieren al conjunto una cierta uniformidad (rítmica, léxica, poética). De aquí, el antiguo nombre de poema dramático: en él, los diversos papeles estaban claramente sometidos a la enunciación centralizadora y uniformizadora del poeta²⁹².

Por su lado Anne Ubersfeld, confirma esta doble enunciación que caracteriza al discurso teatral, y se plantea la siguiente pregunta:

¿Cómo explicar, pues, esta doble enunciación en teatro? Sabemos que, en el interior del texto teatral tendremos que vernos con dos tratos textuales distintos (dos subconjuntos del conjunto textual); el primero tiene por sujeto inmediato de la comunicación al autor y comprende la totalidad de las didascalias (indicaciones escénicas, nombres de lugar, nombres de persona); el segundo recubre el conjunto de los diálogos (incluidos, por supuesto, los “monólogos”) y tiene como sujeto mediato de la enunciación a un personaje. Con este último subconjunto de signos lingüísticos se relacionaría “una lingüística de la palabra que estudiase el uso que los sujetos hablantes hacen de los signos”. Estos estratos textuales contruidos por los diálogos van marcados por lo que Benveniste llama la subjetividad.

Así, pues, el conjunto del discurso mantenido por el texto teatral está constituido por dos subconjuntos:

- a) Un discurso productor o relator cuyo remitente es el autor;
- b) Un discurso producido o relatado cuyo locutor es el personaje²⁹³.

En fin, el estudio que desarrollamos a continuación, pretende hallar estos tipos de discurso en *Yerma* basándonos en las teorías elaboradas por estos semiólogos.

De entrada en un texto teatral podemos observar dos componentes distintos e indisolubles: el diálogo y las didascalias.

Según Patrice Pavis, las didascalias son “instrucciones dadas por el autor a sus actores (en el teatro griego, por ejemplo) para interpretar el texto dramático. Por extensión, en el uso moderno del término, indicaciones escénicas”²⁹⁴.

²⁹² Pavis, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, op. cit., p. 137.

²⁹³ Ubersfeld, A., *Semiótica teatral*, op. cit., pp. 176-177.

²⁹⁴ Pavis, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, op. cit., p. 130.

Ingarden, dice que “el término indicación escénica, mucho más utilizado en la actualidad, parece más adecuado para describir el papel metalingüístico de este texto secundario”.²⁹⁵

Junto a didascalias tenemos otro término, se trata de las acotaciones, a nuestro parecer estos dos términos se relacionan mucho. Patrice Pavis remite el término de acotaciones a:

Todo texto (casi siempre escrito por el dramaturgo, pero a veces añadido por los editores, como en el caso de Shakespeare) no pronunciado por los actores y destinado a esclarecer al actor la comprensión o el modo de presentación de la obra. Por ejemplo. Nombre de los personajes, indicaciones de entradas y salidas, descripción de los lugares, indicaciones para la interpretación, etc.²⁹⁶

A continuación, sigue un análisis sobre el proceso de comunicación. Y con el fin de meternos de lleno en este análisis, hemos juzgado provechoso establecer un cotejo de los discursos de Yerma y Juan.

2.2.1. El proceso de comunicación

En cada texto teatral el discurso tiene una gran importancia; más aún, Patrice Pavis explica que, “el discurso teatral se distingue del discurso literario o del cotidiano por su fuerza performativa, su poder para realizar simbólicamente una acción. Por una convención implícita²⁹⁷”, y según Austin, en el teatro, “decir es hacer”²⁹⁸.

Respecto al discurso, por su parte Mijail Bajtín declara que “al multiplicarse las fuentes de la palabra, al hacer “hablar” a un decorado, una gestualidad, una mímica o una entonación tanto como al texto mismo, la puesta en escena coloca en el espacio a todos los sujetos del discurso e instaura un dialoguismo entre todas estas fuentes de la palabra²⁹⁹”.

Partiendo de la perspectiva de que nuestro análisis se efectuará exclusivamente sobre el texto dramático dejando a un lado la representación escénica. Lo cual significa que el discurso tratado es homogéneo porque proviene del propio autor sin que haya

²⁹⁵ Ingarden citado por Patrice Pavis, op. cit., p. 130.

²⁹⁶ Pavis, P., *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, op. cit., p. 25.

²⁹⁷ *Ibíd.*, p. 137.

²⁹⁸ Austin citado por Patrice Pavis, op. cit., p.137.

²⁹⁹ Bajtín citado por Patrice Pavis, op. cit., p. 137.

alguna modificación. Esta homogeneidad procura al discurso una uniformidad sea sobre el plano sintáctico, rítmico o poético como lo ha subrayado Patrice Pavis en su diccionario y también por nosotros en las páginas precedentes.

Ahora bien, volvamos otra vez a la noción del discurso para abordar otro aspecto relativo al discurso teatral que no ha tenido cabida en el apartado precedente y que a nuestro juicio tiene cierta relevancia. A cerca de la noción de discurso, Patrice Pavis, advierte que:

La noción de discurso proviene de Saussure y, siguiendo sus pasos, de Benveniste (1996, 1974): la frase emerge del discurso y no ya de la lengua. Además, el discurso se opone al relato: en el relato, “grado cero de la enunciación”, los “acontecimientos parecen relatarse a sí mismos”; por el contrario, el discurso supone un locutor y un oyente y se organiza a través de la correlación de los pronombres personales. Originariamente, el discurso oral, pero también podemos considerarlo bajo la forma escrita puesto que el discurso “también es la masa de los escritos que reproducen discursos orales o que adoptan sus recursos y sus objetivos: literatura epistolar, memorias, teatro, obras didácticas- en una palabra, todos los géneros en que alguien se dirige a alguien, se declara locutor y organiza lo que dice en la categoría de la persona (Benveniste, 1966)- Así pues, podemos hablar de discurso teatral tanto para la representación como para el texto dramático, que se halla a la espera de una enunciación escénica.³⁰⁰

Es menester, explicar que el discurso según Patrice Pavis se opone al relato. Este género supone un locutor y un oyente, se organiza a través de la correlación entre un yo/tú, o bien, entre él /ella.

Por deducción, en cada discurso teatral existe un proceso de comunicación, de hecho, es útil analizar el proceso de comunicación en nuestra obra.

2.2.1.1. Cotejo de los discursos de Yerma y Juan

Anne Ubersfeld, en *Le Roi et le Bouffon*, distingue dos tipos de discurso:

- Discurso de persuasión (discurso que tiene una función conativa)
- Lamento trágico (discurso que tiene una función emotiva).

Anne Ubersfeld anota que, “l’une des caractéristiques de la tragédie est l’importance du discours, discours de persuasión (discours à fonction conative) ou

³⁰⁰ Pavis, P., Diccionario citado, p. 136.

lamento tragique (à fonction émotive) ou récit à fonction référentielle.»³⁰¹ Además explica:

Des discours que nous examinerons, l'un est un vrai discours adressé à un destinataire présent, et l'autre est un monologue, c'est-à-dire un discours adressé au sujet qui le parle. Dans l'un et l'autre cas les deux questions premières qui se posent sont d'abord: Qui parle? Et ensuite: A qui s'adresse ce Je qui parle. Le: Qui parle? est la question dont la réponse la plus difficile à établir. A la question: A qui? il y a toujours, dans toute oeuvre dramatique, une double réponse: au destinataire-actant et aussi (ou d'abord) au spectateur³⁰².

A partir de estas definiciones entendemos que el discurso teatral es por naturaleza una interrogación sobre el estatuto de la palabra: ¿quién habla a quién?; y ¿en qué condiciones se puede hablar? Por tanto, un verdadero discurso se dirige a un destinatario presente y otro, un monólogo se dirige a quien lo dice. Para estudiar el discurso, particularmente de un personaje, Anne Ubersfeld apunta que a fin de establecer un proceso de comunicación, hace falta responder a dos preguntas primordiales: ¿Quién habla? Y ¿a quién se dirige el yo? En cuanto a la segunda pregunta se dirige al destinatario actante pero al mismo tiempo se dirige al espectador y/o al lector.

En *Yerma* el autor se vale casi siempre de escenas de dos personajes; Yerma y Juan, Yerma y Víctor, Yerma y la Vieja, Yerma y la Muchacha 2ª, este juego de parejas generalmente le sirve para diseñar el perfil de la protagonista: su temperamento, sus aspiraciones y sus rasgos definitorios.

La angustia de Yerma de no ser madre es el factor trágico omnipresente en el interior de este personaje y su relación con el mundo exterior aumenta este sentimiento de lo trágico individual. La acción trágica consiste en la intensificación creciente de la angustia inicial. El drama, como hemos indicado, se centra en la figura femenina Yerma, es ella quien dirige la acción y quien lleva el hilo vital del drama y le da importancia. En la obra lorquiana asistimos a la mutación de su carácter.

Primero son las alusiones vagas a su esposo, luego las frecuentes quejas y reclamaciones más tarde las súplicas y lamentaciones y por último la repugnancia, el

³⁰¹ Ubersfeld, A., *Le Roi et le Bouffon, Étude sus le théâtre de Hugo de 1830 á 1839*, op. cit., p. 518.

³⁰² *Ibíd.*, p. 519.

odio y la desesperación. Sin embargo, Yerma no llega a la etapa final de la desesperación hasta oír de boca de Juan la sentencia a que debe renunciar a tener hijos. Hasta ese momento la protagonista ha utilizado todos los medios (superstición, costumbres) para conseguir su deseo. En un paso atrevido, se ha arriesgado de ir en la romería con otras mujeres estériles a implorar al Santo la gracia de la procreación. Esta mujer se ve destrozada ante la pena de no llegar a dar a luz a un niño, este desasosiego y este dolor tan profundos mortifican su espíritu. Para apreciar con más claridad lo que acabamos de comentar, tomemos un ejemplo del texto. En una discusión entre Yerma y Juan, ella dice:

Yerma
Cada año... Tú y yo seguimos aquí cada año...
Juan (*Sonriente.*)
Naturalmente. Y bien sosegados. Las cosas de la labor van bien,
no tenemos hijos que gasten.
Yerma
No tenemos hijos... ¡Juan!
(Acto I, cuadro primero, pp. 33-34).

El hecho de no tener hijos deja indiferente a Juan y hasta lo considera beneficiosos en algún aspecto. La falta de interés de éste hacia la paternidad hace que Yerma se sienta triste y desolada. En la obra el tiempo transcurre y la situación dramática no cambia, las cosas se empeoran y se deterioran drásticamente.

Siempre en el mismo acto y cuadro, dialogando Yerma y María, Yerma se queja del hecho de que aún no esté embarazada:

María
Pero tú estás más enterada de esto que yo.
Yerma
¿De qué me sirve?
María
¡Es verdad! ¿Por qué será eso? De todas las novias de tu tiempo
tú eres la única...
Yerma
Es así. Claro que todavía es tiempo. Elena tardó tres años, y
otras antiguas, del tiempo de mi madre, mucho más, pero dos
años y veinte días, como yo, es demasiada espera. Pienso que no
es justo que me consuma aquí. Muchas veces salgo descalza al
patio para pisar la tierra, no sé por qué. Si sigo así, acabaré
volviéndome mala. (Acto I, cuadro primero, p. 41).

En el discurso trágico de Yerma, podemos fácilmente ver el perfil del personaje que se opone directamente a su antagonista Juan. Yerma emplea sucesiva o variablemente un discurso de persuasión o lamento trágico y esto se explica por la posición de Yerma y el interlocutor a quien se dirige el discurso. En diferentes lugares, en sus diálogos con Juan, Yerma utiliza un discurso que tiene una función conativa para intentar persuadir a Juan para que le ofrezca el objeto de su deseo (un hijo). Sirva de ejemplo este diálogo establecido entre Yerma y Juan:

Yerma

Pero yo no duermo, yo no puedo dormir.

Juan

¿Es que te falta algo? Dime. (*Pausa.*) ¡Contesta!

Yerma (*Con intención y mirando fijamente al marido.*)

Sí, me falta.

(*Pausa.*)

Juan

Siempre lo mismo. Hace ya más de cinco años. Yo casi lo estoy olvidando.

Yerma

Pero yo no soy tú. Los hombres tienen otra vida: los ganados, los árboles, las conversaciones; y las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría.

(Acto II, cuadro segundo p.79).

Aunque, en muchas ocasiones Yerma esté en posición de debilidad en comparación a Juan, sin embargo, ella siempre afirma su reivindicación con tenacidad y no le importan las consecuencias.

Juan, por su lado, cuando se encuentra frente a Yerma usa un discurso convincente en el cual explica su ascendencia sobre Yerma ya que el mundo rural de entonces reduce a la mujer a un estatuto de sumisa. Citemos unos ejemplos a propósito y que serán comentados al final:

Juan

¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado. ¿No me has oído decir esto siempre? (Acto II, cuadro segundo, p. 78).

Juan

No me gusta que la gente me señale. Por eso quiero ver cerrada esa puerta y cada persona en su casa.

Yerma

Hablar con la gente no es pecado.

Juan

Pero puede parecerlo... Yo no tengo fuerza para estas cosas. Cuando te den conversación, cierras la boca y piensas que eres una mujer casada. (Acto II, cuadro segundo, p. 81).

Sin embargo, estando preocupada por su deseo de tener un hijo, Yerma no obedece a las órdenes de su marido. Agreguemos otro ejemplo al respecto:

Casa de Dolores, la conjuradora. Está amaneciendo. Entra Yerma con Dolores y dos viejas.

Yerma

¡Aquí estoy!

Juan

¿Qué haces en este sitio? Si pudiera dar voces, levantaría a todo el pueblo, para que viera dónde iba la honra de mi casa, pero he de ahogarlo todo y callarme porque eres mi mujer.

(Acto III, cuadro primero, p. 101).

Juan

Ni yo sé lo que busca una mujer a todas horas fuera de su tejado.

Yerma (*En un arranque y abrazándose a su marido.*)

Te busco a ti. Te busco a ti. Es a ti a quien busco día y noche sin encontrar sombra donde respirar. Es tu sangre y tu amparo lo que deseo. (Acto III, cuadro primero, p. 103).

A Juan no le gusta que Yerma salga, le preocupa el habla de la gente. Entonces por miedo a los otros toma medidas opresivas y trae a sus dos hermanas para que vigilen a su esposa. Esta iniciativa empeora aún más las cosas y la situación se hace muy conflictiva. Con esta actitud, se ve que Juan no despliega ningún esfuerzo para comprender a Yerma. En su discurso sobresalen dos conceptos importantes; comunicación y libertad. Juan prohíbe a Yerma que salga de la casa y que dirija la palabra a la gente, lo que implica una opresión total a la libertad de Yerma.

Yerma nos remite a una sociedad lejana, Juan es descendiente de esta sociedad patriarcal y arcaica, con sus viejos valores, sus normas caducas y sus tabúes, de una sociedad en la que lo social importa más que lo individual; es la segunda cuestión que Lorca apunta en su obra.

Al margen de la maternidad insatisfecha, la tragedia *Yerma* refleja otra cuestión aún más amplia. Además de sufrir por su esterilidad aparente, Yerma sufre por la falta de comprensión y de entendimiento por parte de su marido. Ella padece porque ambos conyugues no comparten las mismas ideas, ni las mismas ilusiones, ni los mismos

objetivos. En la vida sus ideales son totalmente distintos o aún opuestos y no existe medio de unificarlos. Este tema antaño, que tiene raíces en la Edad Media, aparece simbólicamente representado en *El pleito matrimonial del Cuerpo y del Alma*, de Calderón, respecto a esto Brenda Frazier, opina:

En su obra, Calderón expone que el hijo nace de los dos componentes -el Cuerpo y el Alma- cuando se juntan y se entregan el uno al otro. Va explicándose Calderón lo triste que es el hijo -la vida- en los casados que no tienen paz; si hay paz alguna, es por la unión que les impone la vida -el hijo-. Y cuando los dos se oponen sin poder remediar la situación, causan la muerte del hijo -la vida-. Y esto ocurre por la falta de compenetración total por parte de los dos seres que forman el matrimonio.³⁰³

Correlativamente, la falta de comunicación y de entendimiento entre Yerma y Juan se destacan como razones de su esterilidad, que a veces es atribuida completamente a ella, y otras veces a él. De ahí, se sobreentiende el título de la obra *Yerma*, un nombre que designa la aridez y sequedad de la tierra, un desierto donde no se puede cultivar frutos; un nombre que identifica a Yerma y luego a Juan (una cuestión a la que hemos aludido páginas atrás). Pero valorándolo bien, nos damos cuenta que el yermo que es preponderante en la obra no existe en las entrañas de las personas, sino entre ellas. El autor necesita que esto quede bien claro desde el principio. Es decir, lo que realmente es estéril y queda sin cultivo son las relaciones afectivas, los sentimientos y las aspiraciones comunes. El hogar mismo está deshabitado porque no conoce el calor y el cariño humanos. El resultado de esta incompatibilidad es el fracaso total. No hay niño y no puede haberlo, una consecuencia lógica e inevitable del contraste trágico entre la realidad y el deseo.

Esta pareja nunca puede vivir en paz ni conocer la felicidad, porque cada persona se ha fijado en algo en particular que el otro no tiene o no le puede ofrecer. Yerma se siente frustrada y Juan también, ambos son muestras de lo trágico, un tema que en sí mismo no permite otra salida que no sea la muerte física o espiritual. Hombre y mujer deben asumir un destino opuesto.

En la obra lorquiana, se puede apreciar una cierta dualidad trágica que prevalece en la vida; es decir, lo que es y lo que puede ser. Son dos caras opuestas de la vida, que

³⁰³ Frazier, B., *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Playor, S. A. 1973, p. 123.

van conjuntamente pero nunca se relacionan, términos que remiten a otra expresión; es la ironía de la vida. Refiriéndose a esto, Lorca declara: “Yo quise explicar..., la lucha de la realidad con la fantasía (entendiendo por fantasía todo lo que es irrealizable) que existe en el fondo de toda criatura”.³⁰⁴

Esta paradoja de la vida se ve bien plasmada en el universo dramático lorquiano. Yerma, está disconforme con su situación aspira a cambiar las cosas, para dar significado a su existencia, lo que pide de la vida es ser madre, parece muy sencillo y legítimo, pero es justamente lo que no puede alcanzar.

Yerma usa también un discurso que tiene una función emotiva, particularmente en los monólogos expresados en verso, cuando habla con sí misma. En este bello monólogo, Yerma canta sobre el niño no engendrado. Ahora baste mencionarlo, dejaremos para después la valoración de los símbolos:

Yerma (*como soñando.*)
¡Ay, qué prado de pena!
¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosura,
que pido un hijo que sufrir y el aire
me ofrece dalias de dormida luna!
Estos dos manantiales que yo tengo
de leche tibia, son en la espesura
de mi carne, dos pulsos de caballo,
que hacen latir la rama de mi angustia.
(Acto II, cuadro segundo, pp. 82-83).

Este tipo de discurso se halla también cuando intercambia los diálogos con otros personajes, en particular, cuando se trata de buscar un remedio a su dolor, y cuando confiesa su sufrimiento a los demás:

Yerma (*Deteniéndola.*)
¿Por qué no? Me ha dado confianza el oírle hablar. Hace tiempo
estoy deseando tener conversación con mujer vieja. Porque yo
quiero enterarme. Sí. Usted me dirá...
Vieja
¿Qué?
Yerma
Lo que usted sabe. (*Bajando la voz.*) ¿Por qué estoy yo seca?
¿Me he de quedar en plena vida para cuidar aves o poner

³⁰⁴ García Lorca, F., “Charla sobre *la Zapatera prodigiosa*”, *Obras completas*, Madrid, Edit. Aguilar, 1964, p. 132.

cortinitas planchadas en mi ventanillo? No. Usted me ha de decir lo que tengo que hacer, que yo haré lo que sea, aunque me mande clavarme agujas en el sitio más débil de mis ojos.
(Acto I, cuadro segundo, pp. 48-49).

Yerma se empeña en buscar soluciones a su angustia, solicita la ayuda y los consejos de las mujeres experimentadas y más sabias de su pueblo para que le enseñen los secretos de la vida que ella cree desconocer.

El discurso de lamento trágico de Yerma está visible igualmente en los gestos y a través de su comportamiento descrito en las acotaciones que van paralelamente con los diálogos que intercambia con Víctor:

Yerma (*Con pasión.*)

Eso; ¡que ahonde! (*Yerma, que en actitud pensativa se levanta y acude al sitio donde ha estado Víctor y respira fuertemente como si respirara aire de montaña, después va al otro lado de la habitación, como buscando algo, y de allí vuelve a sentarse y coge otra vez la costura. Comienza a coser y queda con los ojos fijos en un punto.*)

Te diré, niño mío, que sí.

Tronchada y rota soy para ti.

¡Cómo me duele esta cintura
donde tendrás primera cuna!

¿Cuándo, mi niño, vas a venir?

“¡Cuando tu carne huela a jazmín!”

(Acto I, cuadro primero, p.45).

Yerma acude al sitio donde ha estado Víctor y en una actitud pensativa lamenta su maternidad fracasada.

Siempre en el mismo acto y cuadro, Yerma intercambia otro diálogo con Víctor. En esta escena Yerma ha oído cantar a Víctor, ella alaba su voz y elogia su modo de cantar. Yerma se cruza con Víctor en tres ocasiones casuales; se puede afirmar que la atracción de Yerma por Víctor es notoria en su manera de hablar y en sus miradas:

Yerma

Y qué voz tan pujante. Parece un chorro de agua que llena toda la boca.

Víctor

Soy alegre

Yerma

Es verdad.

Víctor

Como tú triste.

Yerma
No soy triste. Es que tengo motivos para estarlo.
Víctor
Y tu marido más triste que tú.
Yerma
Él sí. Tiene un carácter seco.
Víctor
Siempre fue igual. (*Pausa. Yerma está sentada.*) ¿Viniste a traer la comida?
Yerma
Sí. (*Lo mira. Pausa.*) ¿Qué tienes aquí? (*Señalando la cara.*)
(Acto I, cuadro primero, p. 58).

En la escena que se desarrolla en la ermita, Yerma acompañada por un grupo de mujeres rezan juntas para que la providencia les ofrezca los hijos. Esta oración es un ejemplo típico que ilustra el discurso de lamento trágico:

Coro de Mujeres
Señor, que florezca la rosa,
no me la dejéis en sombra.
(*Se arrodillan.*)

Yerma
El cielo tiene jardines
con rosales de alegría:
entre rosal y rosal,
la rosa de maravilla.
(...)
Señor, abre tu rosal
sobre mi carne marchita.
(*Se levantan.*) (Acto III, cuadro segundo, pp. 110-111).

Esta escena de la romería y también la del coro de Lavanderas proyectan la obra en una perspectiva mítica y ritual, ambas perspectivas se complementan.

A través de los ejemplos citados, podemos constatar que en su discurso Yerma, siempre se afirma por el “yo” sea cual sea el “tú” del destinatario (Juan, María, Víctor o la Vieja pagana...etc.)

Incluso Yerma en su discurso de lamento trágico llega a compararse a un manojito de espinos, y a todo lo que representa lo seco:

Yerma
No es envidia lo que tengo; es pobreza.

María
No te quejes.
Yerma
¡Cómo no me voy a quejar cuando te veo a ti y a las otras mujeres llenas por dentro de flores, y viéndome yo inútil en medio de tanta hermosura!
María
Pero tienes otras cosas. Si me oyeras, podrías ser feliz.
Yerma
La mujer del campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos, ¡y hasta mala!, a pesar de que yo sea de este desecho dejado de la mano de Dios.
(Acto II, cuadro segundo, pp. 83-84).

Este diálogo entre Yerma y María, desvela otro aspecto que consideramos relevante en la obra. *Yerma* plantea un debate moral, se trata más bien, de un doble enfrentamiento: entre sociedad y naturaleza, entre individuo y sociedad. Aquí, el autor intenta poner en evidencia la soledad, la frustración y la falta de libertad que caracterizan el universo dramático donde viven sus personajes. A pesar de que Yerma no tenga culpa ninguna de ser infértil, pero se siente inútil porque vive en un mundo injusto, violento y represivo. Yerma en su lucha se enfrenta a sí misma, a la sociedad y a la naturaleza. Ella se ve inútil y diferente en medio de una naturaleza fructífera. De momento, nos detengamos aquí, y más adelante volveremos a explicar las series de imágenes animales y vegetales que Lorca siembra en su obra para poner de relieve el sufrimiento de Yerma.

Ahora bien, volvamos otra vez a Juan, es necesario que subrayemos otros aspectos de su carácter y que a nuestro parecer son positivos. Es cierto que Juan procede de una sociedad patriarcal arcaica, donde reina el dominio del fuerte (el hombre) y la sumisión del débil (la mujer), sin embargo, este personaje no cumple los requisitos de esta sociedad.

En otras palabras, Juan no representa al marido machista, brutal y reaccionario. Su debilidad de carácter frente a Yerma se ha concretado en más de una ocasión, y más aún que él mismo parece reconocerlo a través de su discurso lamento trágico, cuando dice:

“Lo que pasa es que no eres una mujer verdadera y buscas la ruina de un hombre sin voluntad”... “Aunque me miras de un modo que no debía decirte “perdóname”, sino obligarte, encerrarte, porque para eso soy el marido”. (Acto II, cuadro segundo, pp. 81-

82). La función emotiva que caracteriza al discurso de Juan deja traslucir muchas realidades acerca de este personaje. La debilidad de carácter y el miedo obsesivo que tiene del habla de la gente le llevan a mantener una conducta machista en su hogar.

Y en otros momentos Juan utiliza un discurso con función conativa, o sea, un discurso de persuasión a través del que intenta recordar a Yerma que es un buen marido, le dice:

No te privo de nada. Mando a los pueblos vecinos por cosas que te gustan. Yo tengo mis defectos, pero quiero tener paz y sosiego contigo, (Acto II, cuadro segundo, p. 79).

Para completar nuestro análisis, hace falta aludir a algunos estudios que defienden a Juan. Citemos un par de ejemplos: John Falconieri opina que: “el verdadero personaje trágico, la víctima, es Juan, y el dramaturgo no le ha prestado todo el desarrollo que merece”³⁰⁵. Por su parte, Ildefonso Manuel Gil explica que: “Juan es un hombre sencillo, y considera injustificada la acusación de Yerma, cuando ésta afirma que Juan no quiere tener hijos. Un propietario rural que no desee tener hijos (...) es tan improbable que se acerca a lo inverosímil. A juicio de este crítico, Juan ha aceptado, estoicamente, su destino”³⁰⁶.

Esta reflexión sobre Juan, considerándolo como víctima, nos lleva a visualizar mejor la infelicidad y la injusticia que caracterizan esta sociedad. Juan acepta el papel que la sociedad le impone y se resigna ante su destino. Sea él estéril, o bien ella la estéril, esto no cambiará nada, lo cierto es que Juan no puede ofrecerle a Yerma lo que ella anhela.

Al cabo de este recorrido concluimos que nada más analizando la primera fase del discurso dramático en *Yerma*, hemos podido explicar el cómo y el porqué la obra lorquina llega cada vez a cautivar más el interés de una multitud de lectores.

Es cierto que la tragedia *Yerma* remonta a un tiempo lejano, pero en realidad esta distancia no es absoluta. Al leer con atención esta literatura lorquina, nos damos cuenta de que los temas que trata Lorca en su obra, trascienden todas las barreras geográficas y temporales y se proyectan en una dimensión más universal.

³⁰⁵ Falconieri, J. V., “Tragic Hero in Search of a Role: Yerma’s Juan”, *Revista de Estudios Hispánicos*, I, 1, 1967, pp. 17-33.

³⁰⁶ García Lorca, F., *Yerma*, Edit. Ildefonso M. Gil, ediciones sucesivas desde 1976.

No se piense que actualmente las obras de García Lorca son anticuadas. Se siente en las entrañas de cada lector, su manera concienzuda de destacar y hacer hincapié en temas y problemas que son universales. Los sufrimientos, las injusticias y las aspiraciones de los personajes que se mueven en la obra lorquiana, siguen siendo las mismas preocupaciones del hombre de hoy.

Pues, no hay duda de que a lo largo de este análisis se evidencie la fuerte destreza del autor en combinar dos estilos diferentes; el poético y el narrativo para crear sus obras dramáticas.

Tanto la culpabilidad de Juan como el conflicto dramático se expresan en las imágenes poéticas. A continuación, sigue un estudio de las imágenes y los símbolos en *Yerma*.

2.2.2. Hacia una lectura simbolista de *Yerma*: Imágenes y símbolos

El estudio de la tragedia *Yerma* nos permite apreciar la incesante creación del poeta, su propio carácter y entendimiento de la poesía que le llevan a escribir tanto en prosa como en verso. Al leer atentamente *Yerma* nos damos cuenta de que en este texto se pasa con gran maestría del estilo poético al estilo dramático y por ser un poema trágico o tragedia lírica esta obra combina o alterna diálogos, poemas y cantos; es decir prosa y verso.

Es notoria la conexión del teatro de Lorca con otros dramaturgos simbolistas. *Yerma* emana y trasciende el teatro simbolista que la precede, principalmente; el de Valle-Inclán. Ambos autores, Valle-Inclán y García Lorca comparten un lenguaje dramático simbolista. Además, sus obras se nutren de una cosmovisión trágica.

Páginas atrás, aducimos al hecho de que *Yerma* queda enmarcada en un medio rural puramente andaluz. El espectador o el lector puede fácilmente reconocer en la obra personajes y situaciones que le son conocidos o familiares. Asimismo, invocamos que el drama es una sucesión de diálogos, cantos y poemas; está escrito en un estilo sobrio. El embeleso de su discurso queda justificado a través de extraordinarias imágenes y metáforas.

A medida que avanzamos en el análisis interno de la obra se va proyectando con lucidez la manera como el poeta irrumpe en el mundo de los símbolos. En una línea simbolista, Lorca asume y desarrolla con toque particular una cosmovisión trágica cuajada en una identificación del mundo humano con el mundo animal y el mundo vegetal. Es por ello nos proponemos a continuación, una exploración de este mundo simbólico que queda manifiesto a través de la fusión de dos estilos: prosa y verso.

2.2.2.1. Alternancia de prosa y verso en *Yerma*

2.2.2.2. Prosa

Los diálogos en *Yerma* están expresados en prosa, este tipo de elección, además de su uso lógico en semejantes casos, imprime a la obra una dinámica discursiva caracterizada por una claridad de la palabra y por un sentido directo, facilitando así al lector la comprensión rápida de los mensajes que transmiten entre ellos los personajes, dando así de manera general al texto un aspecto de relato fácilmente asimilable por el lector. La fuerza del diálogo dramático y su función tanto como discurso son de una influencia considerable en la obra lorquiana. En *Yerma* los diálogos pretenden representar el dialecto andaluz, y también, son ricos en indicaciones para que el lector viva el relato dramático. Sin embargo, el autor a veces recurre a las acotaciones para esclarecer al lector sobre las intenciones, el estado anímico y los sentimientos de los personajes que no resultan patentes en los diálogos. Más aún, cuando se trata de las acotaciones que desempeñan el papel de complementar ciertos diálogos de la obra, estas últimas contienen un sentido y muchas significaciones que tienen el poder de sugerir con cierta precisión el universo dramático en la imaginación del lector.

Esta capacidad generadora de sentido es muy importante para apreciar mejor el estado de ánimo de los personajes en unas situaciones precisas donde el diálogo no bastaría para destacarlos, ya que a veces el diálogo intercambiado sin las acotaciones no procura al lector la vitalidad de la secuencia y la dinámica entera de la acción. En efecto, cuando se trata de semejantes casos, las indicaciones resultan capitales e indispensables para la apreciación y la comprensión del fondo de la naturaleza del

discurso intercambiado. En *Yerma*, sin estas acotaciones el lector tendría dificultades para percibir los sentimientos y el ansia que siente Yerma hacia Víctor, a este respecto sirvan de ejemplo muchas escenas. Pero, primero, empecemos por unas confesiones íntimas que revela Yerma a la Vieja.

Ha quedado claro que Yerma no ha experimentado el placer sexual con Juan y que se ha entregado a su marido para quedarse embarazada. Y según confiesa a la vieja:

“Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme”. (Acto I, cuadro segundo, p. 51).

A las preguntas indiscretas de la Vieja, Yerma responde con unas confesiones reveladoras:

Vieja

Oye. ¿A ti te gusta tu marido?

Yerma

¿Cómo?

Vieja

¿Qué si lo quieres? ¿Si deseas estar con él?...

Yerma

No sé.

Vieja

¿No tiemblas cuando se acerca a ti? ¿No te da así como un sueño cuando acerca sus labios? Dime.

Yerma

No. No lo he sentido nunca.

Vieja

¿Nunca? ¿Ni cuando has bailado?

Yerma (*Recordando*)

Quizá...Una vez...Víctor...

Vieja

Sigue.

Yerma

Me cogió de la cintura y no pude decirle nada porque no podía hablar. Otra vez, el mismo Víctor, teniendo yo catorce años (él era un zagalón), me cogió en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los dientes. Pero es que yo he sido vergonzosa.

(Acto I, cuadro II, pp. 49-50).

Fijémonos bien en los recuerdos que Yerma es capaz de reconstruir acerca de sus experiencias relacionadas con el sexo, todos tienen como referente a Víctor. Yerma trae al presente recuerdos de su adolescencia, y a pesar del tiempo transcurrido y a estar casada, ella sigue atraída por él.

La atracción que siente Yerma por Víctor, se trasluce a lo largo de toda la obra. Es una seducción mutua que se puede apreciar desde el comienzo de la obra. Aquí cabe mencionar que los sentimientos de Yerma están más manifiestos en los diálogos, en las acotaciones e incluso en las canciones y los poemas que recita, mientras que los sentimientos de Víctor se ven disimulados en los diálogos y revelados en las acotaciones. Nada más empezar la obra, salta a la vista la gran importancia que concede el autor a Víctor en la vida de la protagonista. Se puede apreciar claramente el ansia que siente Yerma por él en esta escena mímica que describe a Yerma en un sueño:

*Al levantarse el telón está Yerma dormida con un tabaque de costura a los pies. La escena tiene una extraña luz de sueño. Un Pastor sale de puntillas mirando fijamente a Yerma. Lleva de la mano a un Niño vestido de blanco.
Suena el reloj. Cuando sale el Pastor, la luz azul se cambia por una alegre luz de mañana de primavera. Yerma se despierta.
(Acto I, cuadro primero, p. 31).*

Además del sueño, Yerma comparte con Víctor tres escenas. La primera es breve, Víctor viene a casa de Yerma a preguntar por Juan, que está en el campo. En este momento Yerma está cosiendo pañales, Víctor supone que ella está embarazada. Pero Yerma le explica que estos pañales no son para ella sino para el bebé que espera María. Víctor se va y deja un recado para Juan, para que recoja las dos ovejas que le ha comprado. Es una escena que calificamos de brevísima pero al mismo tiempo, conlleva mucho sentido. Es decir, por un lado, sirve para retratar el perfil de Víctor, que es profundo, firme, expresivo y sonriente. Y por otro, esta escena deja traslucir los sentimientos de Yerma hacia él; por ejemplo, en las acotaciones que acompañan el diálogo cuando se produce la confusión por los pañales, observamos a Yerma, “*Temblando*”, “*Casi ahogada*”, “*Con angustia*”, (Acto I, cuadro primero, pp. 44-45).

A través de estas acotaciones, deducimos que García Lorca además de ser un buen escritor simbolista es un gran director, se vale de un objeto (unos pañales) en escena para reflejar la susceptibilidad y delicadeza que el tema de la infertilidad encubre.

Vayamos ahora a la valoración simbólica que desvela la acotación que va al final de la misma escena. Sabido es que en esta obra Lorca ha plasmado una serie de

imágenes animales y vegetales, y junto a estas series encontramos los cuatro elementos que identifican al hombre con la naturaleza. O sea, el aire, el agua, la tierra y el fuego. Así pues, en el siguiente ejemplo, intentemos apreciar la coincidencia entre Yerma y el aire. En esta acotación el autor describe a Yerma cuando Víctor se marcha de su casa:

Yerma (*Con pasión.*)
(Yerma, *que en actitud pensativa se levanta y acude al sitio donde ha estado Víctor y respira fuertemente como si respirara aire de montaña, después va al otro lado de la habitación, como buscando algo, y de allí vuelve a sentarse y coge otra vez la costura. Comienza a coser y queda con los ojos fijos en un punto.*)
(Acto I, cuadro primero, p. 45).

En una bellísima imagen, el autor pone de relieve la contraposición entre dos personajes principales en la vida de Yerma, Juan y Víctor. Esta acotación nos explica que Yerma vive angustiada con su marido y cuanto siente una necesidad tremenda de respirar. Y nos la describe también, como se siente asfixiada en su vida matrimonial. En cambio, con Víctor, las cosas son totalmente distintas, Yerma acude al sitio donde ha estado Víctor y respira fuertemente como si respirara aire de montaña.

El contraste de Juan con Víctor es manifiesto al principio de la acción dramática, y esto gracias a otro elemento que consideremos muy recurrente en la obra, es la presencia del agua.

En la primera escena Yerma le dice a Juan: “A mí me gustaría que fueras al río y nadaras, y que te subieras al tejado cuando la lluvia cala nuestra vivienda.” (Acto I, cuadro primero, pp. 32-33). Más adelante, Yerma revela a Víctor que su marido tiene un carácter seco. Le dice: “Él sí. Tiene un carácter seco.” (Acto I, cuadro segundo, p. 58). Al final del segundo cuadro, Juan dice: “Estaré toda la noche regando. Viene poca agua, es mía hasta la salida del sol y tengo que protegerla de los ladrones.” (Acto I, cuadro segundo, p. 62). Todos los ejemplos que acabamos de ver, sugieren una sola explicación, que esta falta o escasez del agua que acompaña a Juan, simboliza su esterilidad es contrariamente a lo que sucede con Víctor.

La segunda escena que comparten Víctor y Yerma pone de relieve este contraste. Es una escena que se desarrolla en el campo. Yerma ha traído la comida a su marido y de camino a casa se entrecruza con la Vieja, con las Muchachas 1ª y 2ª y con Víctor. En esta escena, Yerma ha oído cantar a Víctor. Le gusta cómo canta y ensalza su voz, le

dice: “Y qué voz tan pujante. Parece un chorro de agua que llena toda tu boca.” (Acto I, cuadro segundo, p. 58).

La presencia del agua en la obra lorquiana ha sido interpretada desde diferentes puntos de vista. Díaz Plaja “anota su función de espejo, en correlación con el hecho de que Lorca concibe el mundo como un espectáculo ante el espejo”³⁰⁷.

Concha Zardoya explica que “el agua es el elemento mediante el cual- al servirle de espejo- los cielos y los astros se acercan a la tierra”³⁰⁸, Ramos Gil, respecto a la canción de las Lavanderas, alude al agua “como elemento primordialmente fecundador”³⁰⁹. Martínez Nadal afirma que “en *Yerma*, en *Doña Rosita la soltera*, en *Así que pasen cinco años*, agua y sed son dos símbolos del apetito sexual”³¹⁰. Gustavo Correa subraya “la identificación hombre-río en un pasaje de *Bodas de sangre*”³¹¹.

Manuel Alvar habla de:

Coincidencias secretas, subterráneas, de los cuatro elementos en la imaginería lorquiana con la Antigüedad clásica y con las tradiciones mágicas (de las religiones arcaicas, del folclor), advierte múltiples connotaciones del agua en la literatura de Lorca: fecundidad, purificación, creación, muerte, etc.³¹²

Sin duda, es enorme la cantidad de interpretaciones acerca del símbolo del agua en la obra lorquiana, pero, por el momento nos detengamos aquí, y más adelante agregaremos otros ejemplos relativos a esta imagen.

El dramaturgo se vale de las acotaciones para revelarnos la atracción mutua que sienten Yerma y Víctor. Y también, estas acotaciones nos sirven de ayuda para entender lo que el contenido de esta conversación oculta:

Yerma
Sí. (*Lo mira. Pausa*) ¿Qué tienes aquí? (*Señala la cara.*)
Víctor
¿Dónde?
Yerma (*Se levanta y se acerca a Víctor.*)
Aquí...; en la mejilla, como una quemadura.
Víctor

³⁰⁷ Díaz Plaja, G., *Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Espasa-Calpe, 1961, (3ª ed.), p. 28.

³⁰⁸ Zardoya Concha, “Los espejos de Federico García Lorca”, *Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Taurus, Ildefonso M. Gil (ed.), 1980, p 247.

³⁰⁹ Ramos Gil, C., *Claves líricas de García Lorca*, Madrid, Edit. Aguilar, 1967, p. 113.

³¹⁰ Martínez Nadal, R., *El público: Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Hiperión, 1988, (3ª.ed.), p. 226.

³¹¹ Correa, G., op. cit., p. 95.

³¹² Alvar, M., “Los cuatro elementos en la obra de García Lorca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, número. 433-434, julio-agosto, 1986, (2ª. ed.), vol. I, pp. 77-81.

No es nada.
 Yerma
 Me había parecido
(Pausa.)
 Víctor
 Debe ser el sol...
 Yerma
 Quizás...
(Pausa. El silencio se acentúa y sin el menor gesto comienza una lucha entre los dos personajes.)
 Yerma *(Temblando.)*
 ¿Oyes?
 Víctor
 ¿Qué?
 Yerma
 ¿No sientes llorar?
 Víctor *(Escuchando.)*
 No.
 Yerma
 Me había parecido que lloraba un niño.
 Víctor
 ¿Sí?
 Yerma
 Muy cerca. Y lloraba como ahogado.
 Víctor
 Por aquí hay siempre muchos niños que vienen a robar fruta.
 Yerma
 No. Es la voz de un niño pequeño.
(Pausa.)
 Víctor
 No oigo nada.
 Yerma
 Serán ilusiones mías.
(Lo mira fijamente y Víctor la mira también y desvía la mirada lentamente, como con miedo.)
(Sale Juan.)
 (Acto I, cuadro segundo, pp. 58-59-60).

Estas acotaciones indican una proximidad física entre Yerma y Víctor. Siempre es ella quien toma la iniciativa para acercarse a él. Le parece ver algo en su mejilla, como una quemadura y mientras están hablando, Yerma oye llorar a un niño, pero Víctor no oye nada. Este llanto infantil que oye Yerma parece ser una imaginación obsesiva suya con el que podemos relacionar con el niño que aparece en su sueño al principio de la obra.

Sin embargo, entre las líneas de este diálogo y a través sus acotaciones podemos sacar muchas deducciones. Se trata pues de una acción interior y de un lenguaje explícito, lleno de insinuaciones. Es precisamente en este momento cuando el discurso dramático adquiere todo su significado. Yerma se acerca a Víctor, el silencio se acentúa, y sin el menor gesto comienza una lucha entre los dos personajes, que vacila entre deseos de Yerma y desviaciones de Víctor. Es un lenguaje riquísimo, en el que se derrama una multitud de sobreentendidos y sugerencias.

Cuando Yerma oye al niño llorar, el autor la describe “Temblando”, esto nos remite a un encuentro lejano con Víctor, cuando era adolescente. Y por último, el autor nos habla del lenguaje de las miradas que intercambian Yerma y Víctor, y que termina con el miedo que se acapara de Víctor.

El último encuentro entre Yerma y Víctor, transcurre en el acto II, cuadro segundo. Víctor viene a despedirse de Juan, porque se marcha a otro pueblo, donde se encuentran sus hermanos y su padre. En la acotación precedente, comentamos como Víctor mira a Yerma y como desvía su mirada. Si tuviéramos que comparar entre las miradas de Víctor, y su partida del pueblo, diríamos que en ambas acciones Víctor huye de Yerma. Intentemos averiguarlo en el siguiente diálogo:

Víctor
Vengo a despedirme.
Yerma (*se estremece ligeramente, pero vuelve a su serenidad.*)
¿Te vas con tus hermanos?
Víctor
Así lo quiere mi padre.
Yerma
Ya debe estar viejo.
Víctor
Sí, muy viejo.
(*Pausa.*)
(...)
(*La escena está en una suave penumbra. Pausa*)
Yerma
Víctor.
Víctor
Dime.
Yerma
¿Por qué te vas? Aquí las gentes te quieren.
Víctor
Yo me porté bien.
(*Pausa.*)

(...)
(Aparece la Hermana 2ª. Y se dirige lentamente hacia la puerta, donde queda fija, iluminada por la última luz de la tarde.)
(...)
(Se oye el sonido largo y melancólico de las caracolas de los pastores.)
(Acto II, cuadro segundo, pp. 88- 89- 90- 91).

Las acotaciones que van con este diálogo dejan traslucir un ambiente lleno de tristeza y de melancolía. En cuanto al diálogo, éste se ve fragmentado por muchas pausas, es lo que le proporciona un ritmo lento.

En esta conversación Yerma llama a Víctor por su nombre, y le dice: “¿Por qué te vas? Aquí las gentes te quieren”. (Acto II, cuadro segundo, p. 90). Ella sabe muy bien porque Víctor quiere irse. Entonces, tiene otra intención, a lo mejor se trata de un ruego: “No te vayas”, porque justo después le dice: Aquí las gentes te quieren. A este respecto, Ricardo Doménech, opina que: “la frase inmediata concuerda con esta petición o lamento que imaginamos: el verdadero sujeto del verbo querer, disfrazado detrás de “las gentes”, sería la primera persona de singular, Yerma”³¹³.

Es un diálogo rebotante de tensiones internas, la despedida de Víctor es el colmo del sufrimiento de Yerma. Víctor ha tenido siempre una gran estimación en la vida de Yerma. Sus bonitos recuerdos, sus sueños y sus fantasías se relacionan con este personaje. Ahora Víctor se marcha y Yerma se encuentra presa en un mundo lleno de soledad.

Al final de esta escena y después de una larga discusión entre Víctor, Yerma y Juan, una enorme tensión interna se explota con la despedida de Víctor y sale a la superficie lo que está oculto en lo interior, en un lenguaje repleto de disculpas, reproches y renunciaciones, Víctor se despide de Yerma para siempre:

Víctor
Deseo la mayor felicidad para esta casa. (*Le da la mano a Yerma.*)
Yerma
¡Dios te oiga! ¡Salud!
(Víctor *da la vuelta y, a un movimiento imperceptible de Yerma, se vuelve.*)
Víctor

³¹³ Doménech, R., *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 75.

¿Decías algo?
 Yerma (*Dramática.*)
 Salud dije.
 Víctor
 Gracias.
(Salen. Yerma queda angustiada mirándose la mano que ha dado a Víctor. Yerma se dirige rápidamente hacia la izquierda y toma un mantón.)
 Muchacha 2ª. (*En silencio, tapándole la cabeza.*)
 Vamos.
 Yerma
 Vamos.
(Salen sigilosamente. La escena está casi a oscuras. Sale la Hermana 1ª. 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.)
 Cuñada 1ª. (*En voz baja.*)
 ¡Yerma!
(Sale la Hermana 2ª. Se miran las dos y se dirigen a la puerta.)
 Cuñada 2ª. (*Más alto.*)
 ¡Yerma! (*Sale.*)
 Cuñada 1ª. (*Dirigiéndose a la puerta también y con una imperiosa voz.*)
 ¡Yerma!
(Sale. Se oyen las caracolas y los cuernos de los pastores. La escena está oscurísima.)
 (Acto II, cuadro segundo, pp. 92-93-94).

Queda así explícito que las ilusiones y las esperanzas de Yerma se esfuman con la marcha de Víctor. Y llegados a este punto, podemos decir que Yerma se enfrenta a un destino avasallador que la deja abandonada en un mundo lleno de soledad y opresión.

Volvamos una vez más a la imagen del agua. Y pondremos otros ejemplos que consideremos relevantes en *Yerma*. Empecemos por el nombre de la protagonista, que se relaciona directamente con la carencia del agua. Ella misma lo confiesa en más de una ocasión: “que tiene sed y no tiene libertad.” (Acto III, cuadro primero, p. 97); “las mujeres, cuando tenéis hijos, no podéis pensar en las que no los tenemos. Os quedáis frescas, ignorantes, como el que nada en agua dulce no tiene idea de la sed.” (Acto II, cuadro segundo, pp. 84-85). “que quiero beber y no hay vaso ni agua.” (Acto II, cuadro segundo, p. 80). La Vieja dice a Yerma, cuando esta rechaza a su hijo: “Cuando se tiene sed se agradece al agua.” (Acto III, cuadro segundo, p. 118). La respuesta de Yerma a la propuesta de la Vieja nos revela la intensidad de su deseo: “Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes y lo que tú me das es un pequeño vaso de

agua de pozo. Lo mío es dolor que ya no está en las carnes.” (Acto III, cuadro segundo, p. 118).

Continuemos siempre con la estela de imágenes que se refieren al elemento del agua, porque este elemento prevalece en la obra. En una discusión entre Yerma y la Vieja, ésta le dice: “Los hijos llegan como el agua.” (Acto I, cuadro II, p. 49); y agrega: “Los hombres tienen que gustar muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca.” (Acto II, cuadro primero, p. 50). No olvidemos aludir al cuadro de las Lavanderas, éste se sitúa en un arroyo, esta elección no es casual, en los diálogos y en las canciones del coro de Lavanderas, la imagen del agua es abundante. Volveremos con más explicación a este cuadro más adelante.

Tenemos también a Dolores la conjuradora que menciona que una mujer a la que aplicó la oración del cementerio, “Tuvo dos criaturas ahí abajo en el río.” (Acto III, cuadro primero, p. 96). Por haber sido en el río, Yerma imagina lo que ha hecho esta mujer: “Sino agarrar las criaturas y lavarlas con agua viva.” (Acto III, cuadro primero, p. 96).

En otro momento, Yerma hace referencia a la lluvia, dice: “A fuerza de caer la lluvia sobre las piedras éstas se ablandan y hacen crecer jaramagos.” (Acto I, cuadro primero, p. 35).

En otras situaciones de desesperanza Yerma se compara a: “un charco de veneno sobre las espigas.” (Acto III, cuadro segundo, p. 117). En otro momento añade: “De mí sé decir que he aborrecido el agua de estos pozos.” (Acto II, cuadro segundo, p. 89). Otro ejemplo más, Yerma dice: “Ahora que voy entrando en lo más oscuro del pozo.” (Acto III, cuadro segundo, p. 105).

Asimismo, la Vieja echa la culpa de la esterilidad de la pareja a Juan y su casta, ella dice: “que están hechos de saliva.” (Acto III, cuadro segundo, p. 117).

A través de esta serie de ejemplos podemos constatar dos caras opuestas que caracterizan al símbolo del agua. Algunas veces, este elemento se usa como fuente de purificación y de fertilidad. Y en otras, se utiliza como una maldición, relacionándolo a

la escasez, al charco de veneno, al agua estancada en el pozo. En fin, todas estas expresiones se refieren a lo infecundo.

Igualmente, el agua puede simbolizar una fuerza destructora, como en este ejemplo, cuando Yerma habla de su marido y sus cuñadas, dice: “puedo ser agua del arroyo que los lleve.” (Acto II, cuadro segundo, p. 86).

O bien, cuando se dirige a las dos Muchachas, 1ª y 2ª, les dice: “Sí, pero es que no os dais cuenta de lo que es un niño pequeño. La causa que nos parece más inofensiva puede acabar con él. Una agujita, un sorbo de agua.” (Acto I, cuadro segundo, pp. 53-54).

Una apreciación final, respecto a la imagen del agua, la Vieja pagana (*Con sorna.*) les pregunta a las mujeres en la romería: “¿Habéis bebido ya el agua santa?” (Acto III, último cuadro, p. 108).

Con lo referido a la pregunta de la Vieja, Ricardo Doménech opina:

El tono de la pregunta está en consonancia con la incredulidad religiosa del personaje (la Vieja no cree en Dios, es “pagana”) y pone en evidencia una doble hipocresía: la de los embarazos “milagrosos” de esta romería, y la que subyace en el sincretismo de una fiesta pagana “cristianizada” por la iglesia católica: la de la romería a la ermita de Moclín, en que se inspiró Lorca. Pero no cuestiona la sacralidad del agua y, en definitiva, de la naturaleza, en cuyo seno el acto sexual siempre es sagrado, al margen-obviamente- de que se produzca dentro o fuera del matrimonio canónico³¹⁴.

La imagen de la tierra es otro elemento que se halla en la obra lorquiana, y que a nuestro parecer tiene mayor relevancia. Y según declara Gustavo Correa: “Yerma, aparece como la Madre en potencia y su destino trágico deriva de la incapacidad de convertirse en Madre primordial”³¹⁵. La imagen que representa a esa Madre primordial en la tradición mágica es la tierra.

³¹⁴ Doménech, R., *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 113.

³¹⁵ Correa, G., op. cit., pp. 230-231.

Acerca de la relación entre Yerma y la tierra, Calvin Cannon opina: “es más de una relación de la protagonista con la tierra, se puede hablar de una identificación.”³¹⁶

Intentemos apreciar esta reciprocidad entre Yerma y la tierra a través de una serie de ejemplos. Yerma dice a la Vieja: “Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes.” (Acto III, cuadro segundo, p. 118). En otro momento, en una discusión con María, Yerma explica: “Muchas veces salgo descalza al patio para pisar la tierra, no sé por qué.” (Acto I, cuadro primero, p. 41). Sin embargo, el pasaje más representativo de esta imagen lo hallamos en el segundo cuadro del acto II, Yerma (*Se levanta.*), y dice:

Que estoy ofendida, ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar agua, y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que todo el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas, mientras yo siento dos golpes de martillo aquí, en lugar de la boca de mi niño.
(Acto II, cuadro segundo, p. 84).

En este fragmento, la esterilidad de Yerma es muy patente, porque la protagonista se compara a las especies animales y vegetales. Respecto a esto, Ricardo Doménech apunta: “no es que Yerma atribuya a animales y plantas cualidades o privilegios humanos, sino que reclama para sí misma un derecho que es común al reino animal, vegetal y humano: para decirlo con sus propias palabras,”³¹⁷, “la cría y el cuidado de la cría” (Acto II, cuadro segundo, p. 79).

En cuanto a las intervenciones concordantes a este elemento del coro de Lavanderas, éstas serán analizadas más tarde.

Junto a los elementos que hemos venido identificando en la obra hasta ahora, se suma otro, se trata del fuego. Cuando hablamos del fuego, nos referimos también a todo lo que se relaciona con él, o sea, lumbre, calor, luz, lo quemado, la ceniza, etc.

La presencia escénica del fuego, aparece en diferentes momentos:

Primero, en las acotaciones que aparecen al final del acto II: “*La escena está casi a oscuras. Sale la Hermana 1.ª con un velón que no debe dar al teatro luz ninguna, sino la natural que lleva.*”, Y la segunda: “*La escena está oscurísima.*” (Acto II, cuadro segundo, pp. 93-94). Y por último, “*Se oyen voces. Entra Yerma con seis Mujeres que*

³¹⁶ Cannon Calvin citado por Doménech Ricardo, *García Lorca y la tragedia española*, op.cit., p. 114.

³¹⁷ Doménech, R., *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 94.

van a la iglesia. Van descalzas y llevan cirios rizados. Empieza el anochecer.” Acto III, cuadro segundo, p. 110).

Asimismo, podemos rastrear la imagen del fuego en los diálogos, por ejemplo:

María, le dice a Yerma: “tanto que a mí me parece que mi niño es un palomo de lumbre que él me deslizó por la oreja.” (Acto I, cuadro primero, p. 41).

Y en otro momento, en un diálogo entre Yerma y Víctor, a Yerma le parece ver una quemadura en la cara de Víctor, le dice: “aquí..., en la mejilla, como una quemadura.” (Acto I, cuadro segundo). Y en otra ocasión, Yerma confiesa a Dolores la frialdad de su marido: “Y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego.” (Acto III, cuadro primero, p. 98). Siempre en el mismo diálogo, Dolores habla de una mujer que ha dado a luz a sus hijos en el río, dice: “Vino. Con los zapatos y las enaguas empapadas en sangre..., pero con la cara reluciente”. (Acto III, cuadro primero, p. 96).

En el cuadro de las Lavanderas, la Lavandera 4ª, comenta con sus compañeras el conflicto en la casa de Yerma, ella dice: “Pues, cuando más relumbra la vivienda, más arde por dentro.” (Acto II, cuadro primero, p. 68). Y en la parte cantada que veremos después, las Lavanderas recurren a menudo a la imagen del fuego para evocar un contenido erótico.

En resumidas cuentas, Gustavo Correa, escribe que en la imaginería de *Yerma*; “el cuerpo de las mujeres que van a concebir relumbra con rara luminosidad”³¹⁸. Y concluye, diciendo respecto a la metáfora lorquiana: “El acto de la concepción es un milagro de luz”³¹⁹.

Pasemos ahora a otra imagen cósmica que se puede apreciar en *Yerma*. Se trata del símbolo de la luna, esta imagen se presenta con idéntico valor que las demás imágenes que hemos explorado hasta este momento.

La luna se manifiesta en muchas ocasiones a través el discurso de los personajes. Por ejemplo, la Vieja describe a Yerma como son sus hijos, le dice: “Tengo nueve hijos como nueve soles.” (Acto I, cuadro segundo, p. 47). En el mismo acto y cuadro Víctor,

³¹⁸ Correa, G., *La poesía mítica de Federico García Lorca*, op. cit., p. 142.

³¹⁹ *Ibíd.*, p. 143.

explica a Yerma, que la quemadura que tiene en la mejilla, no es nada grave, y dice: “Debe ser el sol...” (Acto I, cuadro segundo, p. 59). Y al principio de la obra tanto Yerma como Juan hacen referencia a esta imagen, a título de ejemplo, Yerma dice a su marido: “Pero tú no. Cuando nos casamos eras otro. Ahora tienes la cara blanca como si no te diera en ella el sol.” (Acto I, cuadro primero, p. 32). Y al final de este acto, Juan le dice a Yerma: “No. Estaré toda la noche regando. Viene poco agua, es mía hasta la salida del sol.” (Acto I, cuadro segundo, p. 62).

Una vez más, observemos que el autor se vale de la imagen del sol como símbolo de fertilidad para poner de relieve el contraste entre Juan y Víctor.

En una disputa entre Yerma y Juan, Yerma hace referencia a la luna para describir su soledad, ella dice: “Mira que me quedo sola. Como si la luna se buscara ella misma por el cielo. ¡Mírame! (*Lo mira*)”. (Acto III, cuadro primero, p. 104). Y al final de este acto, Juan pretende hacer el amor con Yerma, le dice: “Con la luna estás hermosa.” (Acto III, cuadro segundo, p. 123).

Y por último, el símbolo de la luna aparece disimulado en la acotación que describe la danza ritual del Macho y de la Hembra: “El Macho *empuña un cuerno de toro en la mano*.” (Acto III, cuadro segundo, p.112). En opinión de Álvarez de Miranda: “el cuerno no es otra cosa que un símbolo lunar, una imagen de la luna nueva.”³²⁰ Álvarez de Miranda y Gustavo Correa contemplan la luna de García Lorca como deidad. Y según Gustavo Correa es “misteriosa divinidad”³²¹.

Y con el fin de desentrañar múltiples imágenes que afloran en el texto lorquiano, vale la pena sumar otro elemento que consideremos decisivo en la obra.

En este sentido, conviene mencionar que el núcleo del simbolismo de toda la obra lorquiana, reside en la presencia de elementos rituales en el teatro lorquiano. De ahí, las imágenes rituales en *Yerma*, tales como la danza y las procesiones corales, resultan especialmente significativas.

³²⁰ Álvarez de Miranda, Á., *La metáfora y el mito*, op. cit., p. 63.

³²¹ Correa, G., op. cit., p. 98.

La utilización de elementos rituales adquiere una importancia primordial, porque además de su función simbolista, constituyen un componente esencial en la estructura dramática de la obra. Al respecto, Díaz Plaja opina:

La influencia del ballet es muy visible. La escena de los vítores nupciales en *Bodas de sangre* y el cuadro de las lavanderas en *Yerma* están concebidos como efectos plásticos y musicales casi exclusivamente. En *Yerma* hay personajes que desfilan mudos por la escena, como figuras de pantomima.³²²

Acerca de la danza del Macho y la Hembra en *Yerma*, Gustavo Correa declara:

La danza del Macho y la Hembra en *Yerma* nos sitúa frente a uno de estos actos rituales que intervienen en la realización del proceso esperado a través de su poder mágico. En forma más velada la danza epitalámica que ejecutan los convidados en *Bodas de sangre* tiene también una significación ritual preñada de ansiosa espera en la fructificación de la nueva pareja.³²³

Ahora bien, intentemos vislumbrar detenidamente todos los componentes de naturaleza ritual que configuran en *Yerma*. Empecemos por la escena que más interés ha despertado de toda la obra, es la danza del Macho y la Hembra. Es la acotación más larga que aparece en la obra, lo que consideremos poco frecuente en Lorca:

(Salen dos Muchachas corriendo con largas cintas en las manos, por la izquierda, y entran. Por la derecha, otras tres, con largas cintas y mirando hacia atrás, que entran también. Hay en la escena como un crescendo de voces, con ruidos de cascabeles y collares de campanillos. En un plano superior aparecen las siete Muchachas, que agitan las cintas hacia la izquierda. Crece el ruido y entran dos máscaras populares, una como macho y otra como hembra. Llevan grandes caretas. El Macho empuña un cuerno de toro en la mano. No son grotescas de ningún modo, sino de gran belleza y con un sentido de pura tierra. La Hembra agita un collar de grandes cascabeles.)
(Acto III, último cuadro, p. 112.)

Esta acotación contiene detalles acerca del vestido y objetos que llevan los personajes que aparecen en la escena, tanto como los cascabeles y collares de campanillos. Así que, esta acotación nos describe a las muchachas que entran por la izquierda y por la derecha con largas cintas en las manos. En la escena se oyen voces y ruidos. El grupo de las siete muchachas agitan las cintas, y ejecutan algunos movimientos. En pleno desfile, aparecen dos máscaras populares, una como macho y

³²² Díaz Plaja, G., *Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Espasa-Calpe, 3ª. ed., 1961, p. 189.

³²³ Correa, G., op. cit., pp. 227-228.

otra como hembra, los bailarines enmascarados ejecutan una danza ritual. Los cantos y los movimientos de estos personajes se refieren al acto de procreación.

Es sabido que García Lorca se ha inspirado en la romería de Moclín para la composición de este cuadro. De hecho, esta imagen es una reproducción de una celebración que se realiza cada año en un pueblo granadino Moclín, en honor al Cristo del Paño. El hermano del poeta, Francisco García Lorca, respecto al origen de esta danza, dice: “procede de una danza del norte de España, creo que de Asturias, y quizás de origen báquico.”³²⁴ Díaz Plaja, por su parte, hace referencia a “la influencia de *Divinas palabras*: la escena de Mari-Gaila y el Cabrío”³²⁵.

Y en lo que se refiere al cuerno del toro que lleva el Macho, esto lo hemos explicado antes, y hemos dicho que es un símbolo lunar. En resumidas cuentas, esta extensa acotación nos permite entrever con toda claridad el fondo mítico de la ecuación (luna-fecundidad- cuerno de bóvido) en la religiosidad arcaica. Recordemos aquí, que en el apartado final del capítulo anterior aludimos a esta cuestión, y explicamos que la poesía mítica lorquiana brota de la religiosidad arcaica. Al respecto, Álvarez de Miranda opina que: “Lorca, una vez más, no sólo ha expresado el mito con palabras, sino con esa celebración del mito que se manifiesta potente y hierática a través del rito.”³²⁶

Vale la pena sumar otras acotaciones que son relativas a las dos Hermanas de Juan, y que tienen mucho significado al respecto. Juan está furioso porque su mujer no está en casa. Pregunta a su hermana por Yerma:

(La Hermana mayor contesta con la cabeza.), (Pausa.), (Mutis [de] la Hermana menor.), (...), (A su Hermana.), (...), (Se pasa las manos por la cara. Pausa.) (...), (La Hermana inclina la cabeza.), (...), (Entra Yerma con dos cántaros. Queda parada en la puerta.), (...), (Mutis [de] la otra Hermana.), (...), (Yerma deja los cántaros. Pausa.) (Acto II, cuadro segundo, pp. 76-77).

Mientras Juan y Yerma discuten, las dos cuñadas preparan la comida:

(Sale la Hermana 1ª lentamente y se acerca a una alacena.), (...), (Sale la otra Hermana y se dirige a los cántaros, en los

³²⁴ García Lorca, F., *Federico y su mundo.*, p. 357.

³²⁵ Díaz Plaja, G., *Federico García Lorca*, op. cit., p. 210.

³²⁶ Álvarez de Miranda, Á., *La metáfora y el mito*, op. cit., p. 63.

cuales llena una jarra.) (Bajando la voz.), (...) (Mutis [de] la Hermana con la jarra, lentamente.), (...) (Mutis [de] la otra Hermana con una fuente, de modo casi procesional.) (Pausa.) (Yerma mira a su marido; éste levanta la cabeza y se tropieza con la mirada.), (...) (Aparecen las dos Hermanas en la puerta.), (...), (Pausa.), (...) (Entran las Hermanas. Pausa.) (Acto II, cuadro segundo, pp. 81-82).

La aparición de las dos Hermanas en la escena, y su ejecución de unas acciones preparatorias de la comida no es nada casual. Las acotaciones indican el ritmo en que se mueven (lentamente), y de qué modo lo hacen (casi procesional). Precisemos que las Hermanas aparecen en la escena en silencio, y no interfieren en la discusión de la pareja. Además, la presencia de los objetos como la jarra, los cántaros, estas características revelan el sentido ritual de la escena. Nos interesa particularmente, los objetos de tipo referencial y simbólico, ellos sí son de gran importancia para la comprensión de la pieza. Los objetos referenciales son signos cuya función más importante es la indicial, o por decirlo de otro modo, la función indicial de estos objetos tiene, en consecuencia un carácter referencial, los objetos pueden, o no tener otro símbolo. Entramos pues, en el campo de la retórica del objeto, las figuras más importantes son la metonimia y la metáfora, con la posibilidad además de que un objeto pueda ser ambas figuras a la vez. Los objetos mencionados arriba, tienen un marcado significado simbólico o referencial, con la certeza de que un mismo objeto puede fácilmente pertenecer a los dos grupos señalados. La jarra, los cántaros y el movimiento de los cuerpos o acciones, son signos referenciales que pueden remitir metonímicamente a un período histórico.

En otro momento, al final de este cuadro, aparecen otra vez las dos Hermanas, la escena tiene una luz oscura:

(Aparece la Hermana 2ª y se dirige lentamente hacia la puerta, donde queda fija, iluminada por la última luz de la tarde.), (...) (La Hermana que está en la puerta entra dentro.), (...) (Salen sigilosamente. La escena está casi a oscuras. Sale la Hermana 1ª 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.).

Cuñada 1ª (En voz baja.)

¡Yerma!

(Sale la Hermana 2ª, se miran las dos y se dirigen a la puerta.)

Cuñada 2ª (Más alto.)

¡Yerma! (Sale.)

Cuñada 1ª (*Dirigiéndose a la puerta también y con una imperiosa voz.*)

¡Yerma!

(*Sale. Se oyen las caracolas y los cuernos de los pastores. La escena está oscurísima.*)

(Acto II, cuadro segundo, pp. 90-91-92-93-94).

También luz y oscuridad adquieren en esta pieza un valor simbólico particular. Con marcado significado simbólico aparece el juego luz / sombra. No sirve sólo para marcar los espacios o los momentos del día sino que adquiere valor de metáfora. La luz clara que ilumina la escena está significando la esperanza e ilusión. En cambio, la oscuridad designa angustia y frustración. En suma, la aparición de las hermanas de Juan en una escena oscurísima refleja los momentos de reclusión en conventos o iglesias. Asimismo, el poeta quiere poner de relieve un código cerrado impuesto por un poder que exige sumisión, pasividad y silencio, como formas de comportamiento.

Respecto a estas últimas acotaciones, Ricardo Doménech advierte:

La graduación que va de “voz baja”, a “más alto” y a “imperiosa voz”, las dos Cuñadas repiten: (¡Yerma!), no se sabe si –y claro que la ambigüedad está calculada- llamando a la protagonista o anunciándole su destino, cual oráculo de tragedia.³²⁷

Y por último, no olvidemos añadir otra aparición de las Hermanas enigmáticas de Juan, que se halla en el cuadro de las Lavanderas: (*Murmullos. Entran las dos Cuñadas de Yerma. Van vestidas de luto. Se ponen a lavar en medio de un silencio. Se oyen esquilas.*) (Acto II, cuadro segundo, p. 69). A través el diálogo de las Lavanderas nos vamos conociendo muchas cosas sobre las dos Hermanas. Por ejemplo, sabemos que son solteras. Sentencia de Lavandera 5ª, Lavandera 4ª, le responde: “Sí. Estaban encargadas de cuidar la iglesia y ahora cuidarán de su cuñada. Yo no podría vivir con ellas.” Agrega: “Porque dan miedo. Son como esas hojas grandes que nacen de pronto sobre los sepulcros. Están untadas con cera. Son metidas hacia dentro. Se me figura que guisan su comida con el aceite de lámparas.” (Acto II, cuadro segundo, pp. 64-65).

En la obra existen otras imágenes rituales que es importante también mencionar:

³²⁷ Doménech, R., *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 123.

“(Entran las Mujeres con ofrendas a la ermita. Vienen descalzas. En la escena está la Vieja alegre del primer acto.), (...), (Se oyen voces. Entra Yerma con seis Mujeres que van a la iglesia. Van descalzas y llevan cirios rizados. Empieza el anocheecer.)” (Acto III, cuadro segundo, pp. 107-110).

Más adelante, y después de un largo diálogo entre Yerma y la Vieja “(Se va. Se oye un gran coro lejano cantando por los romeros. Yerma se dirige hacia el carro y aparece por detrás del mismo su marido.)” (Acto III, cuadro segundo, p. 119).

La acotación describe al coro de Mujeres y a Yerma que entran con pies descalzos y llevan cirios rizados para implorar al Santo la gracia de la fertilidad.

Al final de este cuadro, y junto a la escena de la muerte de Juan aparecen otras acotaciones de contenido ritual:

(Yerma da un grito y aprieta la garganta de su esposo. Éste cae hacia atrás. Le aprieta la garganta hasta matarle. Empieza el coro de la romería.), (...), (Se levanta. Empieza a llegar gente.), (...), (Acude un grupo que queda al fondo. Se oye el coro de la romería.) (Acto III, cuadro último, pp. 123-124).

Desde una perspectiva simbólica, podemos concluir que las imágenes rituales están interconectadas; la muerte de Juan a manos de Yerma, la danza del Macho y la Hembra, el coro de penitentes, y sus frecuentes intervenciones durante el acto trágico.

Al final de la obra, Yerma dice: “No os acerquéis, porque he matado a mi hijo. ¡Yo misma he matado a mi hijo!” (Acto III, cuadro segundo, p. 124).

Hay que tener presente, que las muertes en la obra lorquiana son mágicas. La muerte de Juan, significa para Yerma el sacrificio del hijo no engendrado, aunque vivo para la imaginación de la protagonista. En cierto modo, y sólo desde este ángulo, se evidencia su relación con el mito de Jesús. Y según opina Ricardo Doménech: “En las tragedias de Lorca los muertos son muertos para la luna, son víctimas de un sacrificio lunar.”³²⁸

En definitiva, este análisis nos ha permitido describir con claridad meridiana la estructura mítica y ritual de la obra. Así que, hemos apreciado como nuestro dramaturgo

³²⁸ Doménech, R., *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 61.

simbolista, alcanza la asimilación teatro-rito. De ahí, no cabe la menor duda, de que Lorca ha logrado recuperar los orígenes de la tragedia.

Queda obvio, que el uso idóneo de las acotaciones convierte la obra más clara y fácil de vivir para el lector, con que encierra los indicios claves y necesarios para la comprensión de la pieza. En *Yerma* aunque las acotaciones son escasas, sin embargo los diálogos son un elemento importante en las articulaciones de la “fábula” de esta obra sin caer en el teatro de la palabra en la medida en que *Yerma* se ha escrito para que sea representada en la escena. Esta estructura denota que los diálogos son bastante suficientes por lo menos en una parte, para que el lector se haga una idea clara sobre el contenido. En unas palabras, podemos afirmar que el texto dramático lorquiano, prescinde de acotaciones escénicas excesivas porque contiene en sí mismo todas las informaciones necesarias para que sea al alcance de cualquier tipo de lectores.

En el discurso lorquiano a lo menos en *Yerma*, las acotaciones son de una precisión descriptiva extraordinaria. Su proyección en la imaginación del lector permite trazar una perspectiva suficientemente clara y próxima de los movimientos, gestos y mímica de los personajes, e incluso del decorado. En definitiva, las acotaciones en *Yerma*, nos permiten una mejor visualización del universo dramático y escénico de la obra.

No termina aquí nuestra exploración. A continuación, desvelaremos las series de imágenes animales y vegetales referentes a la parte del drama escrita en prosa.

Muchos animales pueblan la imaginería de la tragedia. Las series de imágenes animales que tienen mayor relevancia en la obra son las ovejas. La presencia recurrente de esta imagen nos permite contemplar como el autor llega a proyectar la idea de la fecundidad a través de la imagen de las ovejas. Para captar mejor la significación de esta imagen, pongamos unos ejemplos que consideremos oportunos. Fijémonos en el diálogo que desarrollan las Lavanderas. Mediante un juego de contraste de palabras se revela la maternidad insatisfecha de Yerma:

Lavandera 3ª.
Sí, ahora salen todos los rebaños.
Lavandera 4ª. (*Respirando.*)
Me gusta el olor de las ovejas.

Lavandera 3ª.
 ¿Sí?
 Lavandera 4ª.
 ¿Y por qué no? Olor de lo que una tiene. Como me gusta el olor del fango rojo que trae el río por el invierno.
 Lavandera 3ª.
 Caprichos.
 Lavandera 5ª. (*Mirando.*)
 Van juntos todos los rebaños.
 Lavandera 4ª.
 Es una inundación de lana. Arramblan con todo. Si los trigos verdes tuvieran cabeza, temblarían de verlos venir.
 Lavandera 3ª.
 ¡Mira cómo corren! ¡Qué manada de enemigos!
 Lavandera 1ª.
 Ya salieron todos, no falta uno.
 Lavandera 4ª.
 A ver...No...Sí, si falta uno.
 Lavandera 5ª.
 ¿Cuál? ...
 Lavandera 4ª.
 El de Víctor.
 (*Las dos Cuñadas se yerguen y miran.*)
 (Acto II, cuadro primero, pp. 69-70).

Asimismo, la presencia de las ovejas revela una vez más el contraste entre Juan y Víctor, que se pone de manifiesto desde el primer cuadro, en un diálogo entre Víctor y Yerma, Víctor le dice: “Yo me voy con las ovejas. Dile a Juan que recoja las dos que me compró y en cuanto a lo otro... ¡que ahonde! (*Se va sonriente.*)” (Acto I, primer cuadro, p. 45).

Y más adelante, cuando viene Víctor a despedirse de Juan y Yerma, los tres personajes intercambian un diálogo, Víctor dice:

Es todo lo mismo. Las mismas ovejas tienen la misma lana.
 (...)
 Víctor
 No se adelantaría nada. La acequia por su sitio, el rebaño en el redil, la luna en el cielo y el hombre con su arado.
 (...)
 Víctor
 Los rebaños.
 Juan (*A Yerma.*)
 Le compré los rebaños.
 Víctor
 Tu marido ha de ver su hacienda colmada.
 Yerma

El fruto viene a las manos del trabajador que lo busca.
(...)
Juan
Ya no tenemos sitio donde meter tantas ovejas.
Yerma (*Sombría.*)
La tierra es grande.
(Acto II, cuadro segundo, pp. 89-91-92)

En este diálogo se pone de manifiesto un antagonismo entre Juan y Víctor. Por un lado, tenemos a Víctor con sus ovejas en el campo, y por otro, vemos a Juan preocupado porque no encuentra espacio suficiente para meter tantas ovejas. Y entre los dos, percibimos a Yerma consumida por no haber tenido a un hijo. De ahí, pensamos que la protagonista echa la culpa a su marido. Es una idea que Ildefonso Manuel Gil, comparte con nosotros, él piensa que la frase de Yerma conlleva un reproche: “cree que a Juan, porque no ha buscado el fruto del hijo con tanto afán como la riqueza”³²⁹.

De ahí, la frase de Yerma sugiere que su marido se ocupa más de su trabajo y de juntar dinero, en cambio, descuida la vida sexual de la pareja. Para Juan, como las cosas de la labor van bien, entonces no tiene que preocuparse. Cosa que Yerma confiesa explícitamente a Dolores en otra conversación:

Dolores
Tu marido es bueno.
Yerma (*Se levanta.*)
¡Es bueno! ¡Es bueno! ¿Y qué? Ojalá fuera malo. Pero no. Él va con sus ovejas por sus campos y cuenta el dinero por las noches. Cuando me cubre, cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto.
(Acto III, cuadro primero, p. 98).

Indistintamente, la presencia de la paloma es muy significativa en la obra. En seguida, desvelemos la importancia de esta imagen a través de un par de ejemplos:

Cuando María viene a anunciar su embarazo a Yerma, hace referencia a su marido y a la noche de bodas, le dice a Yerma: “No sé. Pero la noche que nos casamos me lo decía constantemente con su boca puesta en mi mejilla, tanto que a mí me parece que mi niño es un palomo de lumbre que él me deslizó por la oreja.” (Acto I, cuadro primero, p. 41).

³²⁹ Federico García Lorca, *Yerma*, Ildefonso M., Gil (ed.), Madrid, Edit. Cátedra, 1995, p. 87.

Nótense, en el siguiente ejemplo como el autor se vale del significado mágico de la paloma para expresar el rechazo de Yerma a su marido: Al final de la obra, Juan abraza a Yerma y le dice: “A ti te busco. Con la luna estás hermosa.” Yerma responde: “Me buscas como cuando te quieres comer una paloma.” (Acto III, cuadro segundo, p. 123).

Junto a estas imágenes, aparecen otras comparaciones entre el mundo humano y el mundo animal, pero éstas se presentan con menor relevancia. Por ejemplo, cuando María describe la felicidad que siente por estar embarazada, le dice a Yerma: “¿No has tenido nunca un pájaro vivo apretado en la mano?” (Acto I, primer cuadro, p. 39).

En el mismo diálogo, María hace referencia a otro niño de sus familiares, y lo describe a Yerma de este modo: “Lloraba como un torito, con la fuerza de mil cigarras cantando a la vez, y nos orinaba y nos tiraba de las trenzas, y cuando tuvo cuatro meses nos llenaba la cara de arañazos.” (Acto I, primer cuadro, p. 42)

En esta metáfora, se compara el llanto de un niño a un toro. Aquí el autor pone de relieve la fuerza y la vitalidad que son características de un toro y les atribuye a la masculinidad humana, a un niño pequeño.

Y más adelante, se alude al caballo en una metáfora que hace la Vieja, alabando al hermoso cuerpo que tiene Yerma, le dice: “¡Ay! ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? Pisas y al fondo de la calle relincha el caballo.” (Acto I, segundo cuadro, p. 49).

Páginas atrás, y por otro motivo, comentamos un fragmento muy representativo en la obra. En él, la protagonista establece distintas comparaciones entre su infertilidad y la productividad del mundo animal y vegetal. Se trata pues, de un pasaje relevante que indica que en *Yerma* no se cumple el ciclo fertilizador de la Madre Tierra. Citémoslo de nuevo:

Que estoy ofendida, ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar agua, y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que todo el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas, mientras yo siento dos golpes de martillo aquí, en lugar de la boca de mi niño.
(Acto II, cuadro segundo, p. 84).

Vemos que la protagonista se siente despreciada y ofendida, porque a diferencia de ella, todas las especies humanas, animales y vegetales procrean. Y por consiguiente, Yerma no encuentra su idónea integración en este orden natural. Se ve excluida dentro de un seno fecundo de la Madre Naturaleza, en cuya productividad no participa.

De modo indiscutible, la carga simbólica en *Yerma* aflora otra serie de imágenes, se trata pues, de una profunda identificación entre el mundo humano y el mundo vegetal.

A partir de un extenso repertorio de símbolos vegetales, el dramaturgo nos visualiza al mundo femenino y a la fecundidad. Intentemos averiguarlo a través de unos ejemplos representativos:

Cuando la Vieja alaba a Yerma le dice: “¡Ay qué flor abierta! ¡Qué criatura tan hermosa eres!” (Acto I, cuadro segundo, p. 51). En el jardín de *Yerma*, el poeta ha plantado una gran variedad de flores, tales como, jazmines, dalias, girasoles, alhelíes, geranios, amapolas, claveles, rosas...etc., que más adelante, examinaremos minuciosamente en el apartado correspondiente al verso.

Junto a las flores se hallan también frutas tanto como naranjas y manzanas, que denotan al acto sexual y el anhelo de maternidad. Por ejemplo, en la noche de bodas, Yerma dice a Juan: “¡Cómo huelen a manzana estas ropas!” (Acto I, cuadro primero, p. 34). Y en otro momento, en un diálogo entre Víctor y Yerma, ella dice: “Nunca oí decir a un hombre comiendo: “¡Qué buenas son estas manzanas!” (Acto II, cuadro segundo, p. 89). Con esta bella metáfora el dramaturgo identifica la feminidad de la mujer con la manzana.

Y por su parte, Juan recurre a esta imagen para expresar su fracaso en la vida matrimonial, dice: “Estuve podando los manzanos, y a la caída de la tarde me puse a pensar para qué pondría yo tanta ilusión en la faena si no puedo llevarme una manzana a la boca.” (Acto II, segundo cuadro, p. 76). Aquí, notamos como el autor pone en evidencia la soledad en que viven sus personajes a través de la imagen de la manzana.

Y en otra ocasión, en el cuadro de lavanderas, el autor se vale de la misma imagen para poner de manifiesto las acusaciones y las sospechas de las lavanderas sobre el honor de Yerma:

“Estas machorras son así. Cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos.” Sentencia de Lavandera 5ª, (Acto II, cuadro primero, p. 65).

Asimismo, en la obra se puede apreciar la presencia de las plantas acuáticas, como por ejemplo, juncos y algas. Que al respecto Álvarez de Miranda apunta que son: “criaturas por excelencia lunares en el mundo vegetal.”³³⁰

Y por último, no olvidemos mencionar las imágenes vegetales que aparecen como símbolos de desgracia y desastre. Por ejemplo, al principio de la obra Yerma dice:

“A fuerza de caer la lluvia sobre las piedras éstas se ablandan y hacen crecer jaramagos, que las gentes dicen que no sirven para nada. Los jaramagos no sirven para nada, pero yo bien los veo mover sus flores amarillas en el aire.” (Acto I, cuadro primero, p. 35).

Agreguemos otro ejemplo, que consideremos muy expresivo. Cuando la Lavandera 4ª, describe a las Hermanas de Juan, dice: “Son como esas hojas grandes que nacen de pronto sobre los sepulcros.” (Acto II, cuadro primero, p. 65).

En la obra, Yerma se empeña en la búsqueda de flores símbolo de fecundidad, pero en el camino tropieza con barreras y obstáculos tales como, muros, paredes, rocas y puertas cerradas. Son símbolos de su marchita fecundidad:

Juan

Con este achaque vives locada, sin pensar en lo que debías, y te empeñas en meter la cabeza por una roca.

Yerma

Roca que es una infamia que sea roca, porque debía ser un canasto de flores y agua dulce.

(Acto II, cuadro segundo, p. 80).

Agreguemos otro ejemplo en el mismo sentido:

Juan

Y yo no puedo más. Porque se necesita ser de bronce para ver a tu lado una mujer que te quiere meter los dedos dentro del corazón y que se sale de la noche fuera de su casa, ¿en busca de qué? ¡Dime!, ¿buscando qué? Las calles están llenas de machos. En las calles no hay flores que cortar.

(...)

³³⁰ Álvarez de Miranda, Á., *La metáfora y el mito*, op. cit., p. 68.

Yerma
Cuando salía por mis claveles me tropecé con el muro. ¡Ay!
¡Ay! Es en ese muro donde tengo que estrellar mi cabeza.
(Acto III, cuadro último, pp. 102-104).

En el ejemplo siguiente, en una discusión entre Juan y Yerma, puntualicemos como el autor pone de relieve la fecundidad masculina a través de la imagen del trigo:

Juan
Cuando llego a un corro, todos callan; cuando voy a pesar la harina, todos callan; y hasta de noche en el campo, cuando despierto a medianoche, me parece que también se callan las ramas de los árboles.
Yerma
Yo no sé por qué empiezan los malos aires que revuelcan al trigo y ¡mira tú si el trigo es bueno!
(Acto III, cuadro primero, p. 103)

Por último, recordemos que la mayor parte de imágenes vegetales corresponden al apartado del verso que a continuación tratamos junto a las demás imágenes.

En la tragedia *Yerma* García Lorca incluye en casi todos los cuadros un poema, en algunas ocasiones los poemas son cantados por más de un personaje. Voces que cantan desde fuera de la escena armonizan con cantos que los mismos personajes alternan en sus parlamentos. Lector o espectador, siente casi en todo momento el embeleso que producen la armonía de música y palabra cantada. Intentemos realizar un análisis de las canciones poniendo de manifiesto su funcionalidad dramática, lo lírico en sus distintos momentos. De hecho, procuremos demostrar del todo vivo la interacción de sus partes y modalidades.

2.2.2.3. Verso

La crítica especializada ha puesto de relieve la reveladora relación que existe entre la lírica tradicional y el teatro de García Lorca. Este elemento no ha pasado inadvertido también para nosotros, es una muestra clarividente del carácter poético del teatro lorquiano. De ahí, *Yerma* necesita una recepción que advierta su naturaleza y preeminencia lírica antes de reparar en su funcionalidad escénica.

De toda la producción lorquiana, la más efectiva utilización de la canción tradicional con sus distintas modalidades se halla en *Yerma*. El drama vela una riqueza de registros líricos y prolijidad de funciones dramáticas. Desde el punto de vista estructural – formal, esta técnica enlaza a Lorca con la dramaturgia de Lope de Vega: *El Villano en su rincón*, y *El caballero de Olmedo*, o más bien, de *Peribáñez*. Estas obras constituyen el mejor ejemplo de la capacidad funcional de la canción y de cómo sus múltiples registros consiguen formar parte del desarrollo de la obra dramática, no sólo como meros datos para crear un clima específico sino más bien como elementos imprescindibles para conocer los motivos del desarrollo de un argumento, asimismo, forman parte de la configuración dramática mediante la relación personaje-escenario, diálogo-argumento.

El ejemplo más indicado en este caso es el cuadro clave de las lavanderas. Nos resulta más que claro que no seríamos capaces de entender *Yerma* sin el coro de lavanderas, o más evidente aún para nosotros esas lavanderas no hubieran podido existir sin la utilización funcional que realizan a través de la canción popular. Cumplen una importante función en el drama ya que trocean o desenvuelven la canción según la necesidad de su propio parlamento o argumentación colectiva. Y otro tanto cabe decir del resto de los intermedios líricos fundidos en la pieza como componente consustancial que va encauzando el propio desarrollo de la obra.

Estas composiciones líricas son simples y extraen su quintaesencia del patrimonio oral típicamente rural y de los cantos populares particularmente cuando se trata de exteriorizar los sentimientos y de revelar la realidad interior de los personajes.

En conjunto, los versos en *Yerma* alternan de manera variable los cantos de patrimonio y poemas. Los discursos en verso son recitados de manera individual, en dúo o colectivamente. Por consiguiente, el verso en *Yerma* adopta casi sin excepción la forma de canción. Como suele ocurrir en el teatro de Lorca, se utiliza el verso para subrayar un momento especialmente emotivo o dramático.

De hecho, toda la palpable imaginaria lorquiana, que tantas veces ha imprimido un sello particular a su versión de la canción tradicional, alcanza su mayor esplendor

con el intercambio de canciones irregulares presidido por asonancia que les da unidad y sentido.

Siete son las ocasiones en las que es utilizado el verso en la obra y en cinco de ellas aparece Yerma. Es decir, existen cinco canciones líricas, dos en el acto primero, una en el acto segundo y dos en el último acto. De modo general, el contenido de estas canciones gira en torno al tema del niño y el sentimiento cósmico de la maternidad. Pero esta es una afirmación demasiado general que no responde a nuestro presente objetivo. Pues, debemos ir más lejos que esto. Se trata más bien, de indagar en el trasfondo mítico de estas composiciones líricas.

La obra empieza por una descripción de Yerma que se despierta de un estado de ensoñación. Se oye el canto de una nana que viene de dentro y nos anuncia el ansia de maternidad, es una canción que expresa toda la tristeza de su sueño no realizado, de tener un hijo:

Canto (*Voz dentro.*)
A la nana, nana, nana,
a la nanita le haremos
una chocita en el campo
y en ella nos meteremos.
(Acto I, cuadro primero, p. 31).

Es una canción de cuna (nana), con que se abre la pieza, voz en “off” canta una nana formada por cuatro versos octosílabos. A primera vista, parece ser un mero elemento folklórico que Lorca muy bien conocía, pero, al ser oída desde una voz interior concede al discurso un poder sugestivo repleto de sensaciones y ansias de la maternidad. La nana sugiere un preanuncio del despojo del hijo. El primer cuadro se cerrará con otra canción de tipo tradicional, cantada esta vez por la protagonista que será uno de los grandes aciertos de este drama. Yerma canta o recita un poema de varias estrofas mientras cose. Yerma tiene deseos de tener un niño y por ello canta y dialoga con el futuro niño. Se trata de una de las típicas canciones-díálogo, cuyo dramatismo interno está producido por el intercambio de frases.

La primera canción que entona Yerma, expresa en forma lírica su anhelo de maternidad. La canción es en sí misma un drama interpretado en dúo por Yerma y por

un niño imaginario. Los primeros versos denotan la urgente necesidad que siente Yerma de la llegada de su hijo. Ella le ofrece la protección y el calor maternal:

¿De dónde vienes, amor, mi niño?
“De la cesta del duro frío.”
¿Qué necesitas, amor, mi niño?
“La tibia tela de tu vestido.”
(Acto I, cuadro primero, p. 36).

En los versos que siguen, viene una danza cósmica de carácter ritual en coro realizada por los árboles y las fuentes que saltan alrededor, para expresar la alegría de la naturaleza ante la llegada mítica del niño:

¡Que se agiten los ramos al sol
y salten las fuentes alrededor!

En el patio ladra el perro,
en los árboles canta el viento.
Los bueyes mugen al boyero
y la luna me riza los cabellos.
(Acto I, cuadro primero, p. 36).

La necesidad absoluta de la venida del niño le proporciona a Yerma una sensación de presencia de este niño, es una impresión que se acentúa al sentir su voz desde muy lejos.

El niño, por su lado, intenta encontrar el afecto maternal respondiendo a las preguntas de Yerma, tomará la forma viviente que ella quisiera poder darle. Con esta modulación el autor consigue convertir el niño imaginario en real y hacerlo tangible. Sin embargo, a pesar de lo real que parezca y por muy grande que el deseo de los dos sea, el niño y Yerma se mirarán desde lejos:

¿Qué pides, niño, desde tan lejos?
“Los blancos montes que hay en tu pecho.”
¡Que se agiten los ramos al sol
y salten las fuentes alrededor!
(Acto I, cuadro primero, p. 36)

De nuevo, la madre se dirige a su niño para mostrarle su cariño y para decirle cuánto lo desea. El poema nos deja una sensación de separación y de proximidad física entre Yerma y su niño imaginario de tal modo que la soledad emocional de Yerma y su frustración se hacen más patentes hasta parecer algo que pudiéramos palpar:

Te diré, niño mío, que sí.
Tronchada y rota soy para ti.
¡Cómo me duele esta cintura
donde tendrás primera cuna!
(Acto I, cuadro primero, p. 37)

En los dos últimos versos se esfuma la sensación de presencia del niño que Lorca transporta a la realidad y predomina la de separación. La paciencia de Yerma se quiebra y la llegada del niño está condicionada por una relación fecunda. Entones, plantea una pregunta capital y queda en la espera de una respuesta:

¿Cuándo, mi niño, vas a venir?
“¡Cuando tu carne huela a jazmín!”
(Acto I, cuadro primero, p. 37).

Y la canción acaba por el estribillo ritual citado:

¡Que se agiten los ramos al sol
y salten las fuentes alrededor!
(Acto I, cuadro primero, p. 37)

Te diré, niño mío, que sí.
Tronchada y rota soy para ti.
¡Cómo me duele esta cintura
donde tendrás primera cuna!
¿Cuándo, mi niño, vas a venir?
“¡Cuando tu carne huela a jazmín!”
(Acto I, cuadro primero, p. 45).

Total son 32 versos, que abarca el primer cuadro del acto I, al sumar la canción de la nana. Predominan versos de 5, 8, 9 y 10 sílabas distribuidos en dos voces y en tres momentos: al comienzo, después de discutir con Juan y al final del cuadro. La rima es consonante en la nana en los versos pares. En la poesía en boca de Yerma usa rima sonante diferente en estrofas (en “o”, “eo” o aguda “i”).

En el cuadro segundo, acto I, hay otra ocasión en que Yerma está sola. Su conversación con la vieja y con las dos muchachas ha empeorado su sensación de tristeza y aislamiento. Y hacia el final de este acto se oye a dos personajes que cantan de forma separada. Es la segunda canción lírica que se canta también en dúo pero esta vez se trata sólo de una persona y un eco imaginario disfrazado detrás de una mujer no nombrada. Se trata de Víctor que canta una canción tradicional de pastores estando en el monte, en sus versos se refiere a la soledad y falta de amor que siente:

¿Por qué duermes solo, pastor?
En mi colcha de lana
dormirías mejor.
(Acto I, cuadro segundo, p. 56).

Yerma está escuchando la canción de Víctor a escondidas, y cuando éste termina, ella entona otra canción, y se convierte ella misma en la pastora que canta a su amado, y sus sentimientos se identifican con la letra de la canción amplificándola con otros conceptos relativos a lo áspero y lo amargo:

¿Por qué duermes solo, pastor?
En mi colcha de lana
dormirías mejor.
Tu colcha de oscura piedra,
pastor,
y tu camisa de escarcha,
pastor,
juncos grises del invierno
en la noche de tu cama.
Los robles ponen agujas,
pastor,
debajo de tu almohada,
pastor,
y si oyes voz de mujer
es la rota voz del agua,
pastor, pastor.
¿Qué quiere el monte de ti,
pastor?
Monte de hierbas amargas,
¿qué niño te está matando?
¡La espina de la retama!
(Acto I, cuadro segundo, pp. 56-57).

Esta canción conlleva muchas sugerencias sobre la soledad cósmica de Víctor y la de Yerma también. Con esta canción, el poeta nos lleva a meditar sobre el ansia que sienten Víctor y Yerma, desgraciadamente, los dos seres nunca puedan vivir en armonía con la naturaleza. Es un instante bellamente tratado, mágico desde un punto de vista teatral, en el cual lo que para Víctor no posee gran sentido, se hace expresivo y repleto de todos los sentidos del amor que siente Yerma hacia él. De hecho, cada uno de los momentos que en la obra van interrumpidos por una canción o un poema se convierten en muestras de una nueva etapa de dolor y sufrimiento que marcan la vida de Yerma.

En cuanto a su estructura externa, esta se compone de 26 versos predominan versos de 3, 7, y 9 sílabas pronunciados todos por la misma voz y sin interrupción. La rima es asonante en “aa”, distribuida a antojo del autor y consonante en los versos que parecen un estribillo. Hay versos de pie quebrado. La canción está cargada de recursos literarios: pregunta retórica, apóstrofe lírico, metáfora, repetición, reduplicación.

En el cuadro segundo, acto II, después de un enfrentamiento con Juan, Yerma vuelve a encontrarse sola, ya que sus cuñadas se han venido para vivir con ella. El verso que exprese su creciente desesperanza y agobio será un eco del primer poema de Yerma antes aparecido en el cuadro primero, acto I, pero esta vez con tonos más amargos. Yerma está sola, expresa su dolor por no ser madre en este monólogo:

¡Ay, qué prado de pena!
¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosura,
que pido un hijo que sufrir y el aire
me ofrece dalias de dormida luna!
(Acto II, cuadro segundo, p. 82).

En lo que respecta a su estructura externa, este poema-canto se compone de 16 versos sin división en estrofas, un verso heptasílabo y los demás endecasílabos, esta distribución depende del estado de ánimo de Yerma. La rima es asonante en los versos pares en “ua”. Metáfora, paralelismo, apóstrofe lírico, anáfora, personificación, exclamación, enumeración y comparación, a través de estos recursos literarios el poeta pone de manifiesto una serie de imágenes y símbolos.

La tercera canción es de las lavanderas, esta se halla en el acto II. Es una canción muy valorada por la crítica. Empieza por un breve coro, que en seguida es interrumpido por un largo diálogo entre ellas. La conversación se refiere a las sospechas que afectan al honor de Yerma. Cuando aparecen las Cuñadas, las lavanderas se callan, y en forma dialogada, reinician la canción hasta el final del cuadro. A veces canta una y otra le contesta y, por momentos cantan todas juntas. A través de metáforas, comparaciones, repeticiones, exclamaciones, y antítesis, se manifiesta el contenido de la canción rebosante de simbolismo sexual. Los primeros versos, revelan un sensualismo concretado a través de la imagen de la flor:

Lavandera 4ª
En el arroyo frío
lavo tu cinta.

Como un jazmín caliente
tienes la risa.
Quiero vivir
en la nevada chica
de ese jazmín.
(Acto II, cuadro primero, p. 70)

Lavandera 2ª
Por el monte ya llega
mi marido a comer.
Él me trae una rosa
y yo le doy tres.
(Acto II, cuadro primero, p. 71)

Lavandera 4ª
Por el aire ya viene
mi marido a dormir.
Yo alhelíes rojos
y él rojo alhelí.
(Acto II, cuadro primero, p. 72)

Lavandera 3ª
Hay que juntar flor con flor
cuando el verano seca la sangre al segador.
(Acto II, cuadro primero, p. 72)

En la canción de las Lavanderas se aprecia también, el tema del agua, como símbolo de fertilidad:

Lavandera 5ª
Dime si tu marido
guarda semilla
para que el agua cante
por tu camisa.
(Acto II, cuadro primero, p. 71)

Lavandera 4ª
Es tu camisa
nave de plata y viento
por las orillas.
(Acto II, cuadro primero, p. 71)

Indistintamente, el fuego ejerce la misma función simbólica:

Lavandera 5ª
Por el llanto ya vino
mi marido a cenar.
Las brisas que me entrega
cubro con arrayán.
(Acto II, cuadro primero, p. 71)

En la parte siguiente de la canción, las lavanderas describen al proceso de la formación del niño en el vientre de la madre. Los primeros versos aluden al calor que proporciona el niño a su madre:

Lavandera 6ª
Para que un niño funda
yertos vidrios del alba.

Lavandera 4ª
Y nuestro cuerpo tiene
ramas furiosas de coral.

Lavandera 5ª
Para que haya remeros
en las aguas del mar.

Lavandera 1ª
Un niño pequeño, un niño.
(Acto II, cuadro primero, p. 73)

Ahora bien, veamos la felicidad de los padres cuando reciben la noticia:

Lavandera 2ª
Y las palomas abren las alas y el pico.

Lavandera 3ª
Un niño que gime, un hijo.

Lavandera 4ª
Y los hombres que avanzan
como ciervos heridos.
(Acto II, cuadro primero, p. 73)

Y durante el período del embarazo, las madres se sienten orgullosas del vientre redondo que tienen. El poeta nos revela la felicidad de estas madres a través de la imagen del cáliz:

Lavandera 5ª
¡Alegría, alegría, alegría,
del vientre redondo bajo la camisa!

Lavandera 2ª
¡Alegría, alegría, alegría,
ombligo, cáliz tierno de maravilla!
(Acto II, cuadro primero, pp. 73-74)

Con la completa formación del niño, se anuncia un nuevo día para estas mujeres:

Lavandera 6ª
La aurora que mi niño
lleva en el delantal.
(Acto II, cuadro primero, p. 74)

En resumidas cuentas, las canciones de las lavanderas tratan la exaltación del amor, el matrimonio y el nacimiento de los hijos, a la vez que se canta a hombres y mujeres como parte de los poderes vitales y creativos de la naturaleza, pese a que todo en la naturaleza convoca a fecundidad. Su tono, en contraste con los versos llenos de melancolía y pesimismo de Yerma, es llamativo; sus ritmos musicales cantan para la primavera y sus imágenes rebosan vida, colorido y optimismo. A medida que cada una de las mujeres va entonando gozosamente la canción, ésta se torna más vigorosa; los versos son más cortos y muy expresivos hasta que en el verso final, que repite el primero y que es cantado por todas las mujeres, se cierra un círculo evocador del ciclo del nacimiento y del amor celebrado en toda la canción.

Resulta imprescindible mencionar el papel clave que desempeñan estas canciones en cuanto a su procedimiento informativo que nos ayuda a comprender el alcance del conflicto, su enorme valor se trasluce a través de sus implicaciones que se presentan al estilo de la tragedia clásica, su maravillosa fuerza plástica y estética generada por las extraordinarias imágenes. Sin olvidar, la fusión armoniosa que consigue entre la canción tradicional-popular y diálogo dramático. En lo que atañe a su estructura externa, la canción se compone de 82 versos de arte menor. La estructura del coro de lavanderas se distribuye en dos partes: una dialogada y otra cantada. La rima es asonante “ia”, y rima aguda en “e”, “a” o “i” en los versos pares.

En el cuadro segundo, acto III, tendremos una canción paralela a ésta en la canción de las mujeres estériles que se efectuará en la ermita. En definitiva, en *Yerma* se unen poesía y canción para realizar distintos momentos dramáticos.

La canción en *Yerma*, cobra cabal relevancia en el cuadro final de la obra con las dos últimas canciones que se hallan en el cuadro de la romería. Alrededor de una ermita en el bosque, poco antes del atardecer, en un ambiente ritual, Yerma y el coro de las romeras penitentes alternan la primera canción. Precisemos que en el pasaje de

Yerma, la imagen de la rosa alcanza su mayor importancia. Al respecto, Gustavo Correa subraya la profunda identificación que existe con la naturaleza:

El impulso de germinación se siente avanzar desde el seno de la tierra misma (...). El florecimiento de la rosa es un acto de mítica realización y se opera en consonancia con los fenómenos del cosmos.³³¹

En este ambiente ceremonial, Mujer, 1ª, 2ª y 3ª, coro de mujeres, Yerma, todas en voz en off, suplican al Señor y aspiran al milagro del florecimiento de la rosa:

Mujer 1ª
Señor, que florezca la rosa,
no me la dejéis en sombra.

Mujer 2ª
Sobre su carne marchita
florezca la rosa amarilla.

Mujer 3ª
Y en el vientre de tus siervas,
la llama oscura de la tierra.

Coro de Mujeres
Señor, que florezca la rosa,
no me la dejéis en sombra.

Yerma.
El cielo tiene jardines
con rosales de alegría:
entre rosal y rosal,
la rosa de maravilla.
Rayo de aurora parece
y un arcángel la vigila,
las alas como tormentas,
los ojos como agonías.
Alrededor de sus hojas
arroyos de leche tibia
juegan y mojan la cara
de las estrellas tranquilas.
Señor, abre tu rosal
sobre mi carne marchita.
(...)

³³¹ Correa, G., op. cit., p. 141.

Yerma
Escucha a la penitente
de tu santa romería.
Abre tu rosa en mi carne
aunque tenga mil espinas.

Coro.
Señor, que florezca la rosa,
no me la dejéis en sombra.

Yerma.
Sobre mi carne marchita,
la rosa de maravilla.
(Acto III, cuadro último, pp. 110-111).

Este canto está en boca de muchos personajes. Yerma está en un lugar público y todos conocen lo que sucede. Crea la tensión necesaria, toca todos los temas, maternidad, fecundidad, romance y pasión. En definitiva, se aproxima el desenlace.

En la última canción interviene la danza del Macho y la Hembra. Participan también en este desfile niños, Hombre 1º y 2º en la escena. El Macho representa a la virilidad masculina, y la Hembra es la imagen femenina que representa la tierra. Los dos ejecutan movimientos alusivos al acto de la concepción. Y en una rápida alternancia de los parlamentos, las canciones y el baile del Macho y de la Hembra reflejan un claro contexto sexual:

Hembra.
En el río de la sierra
la esposa triste se bañaba.
Por el cuerpo le subían
los caracoles del agua.
La arena de las orillas
y el aire de la mañana
le daban fuego a su risa
y temblor a sus espaldas.
¡Ay, que desnuda estaba
la doncella en el agua!
(Acto III, cuadro último, p. 112).

La metáfora formal de los caracoles del agua se completa con el simbolismo del aire de la mañana, y el fuego de la risa o el temblor de las espaldas.

De nuevo aparece la imagen de la flor con un significado ritual:

Macho
¡Ay, qué blanca
la triste casada!
¡Ay, cómo se queja entre las ramas!
Amapola y clavel serás luego,
cuando el macho despliegue su capa.
(Acto III, cuadro último, p. 114).

Al espectáculo se unen el coro de las lavanderas y los dos últimos coros de la romería. De ahí, la tragedia adquiere un pleno sentido ritual y mítico.

La canción caracteriza al cuerpo de las mujeres que van a concebir con rara luminosidad:

Macho
¡Ay, cómo relumbra!
¡Ay, cómo relumbraba,
Ay, cómo se cimbrea la casada!
(...)
Venid a ver la lumbre
de la que se bañaba.
(...)
¡Que se queme la danza!
Y el cuerpo reluciente
de la limpia casada.
(Acto III, cuadro último, pp. 114-115-116).

La presencia de la canción y de la danza con un ritmo desenfrenado en el teatro de Lorca representa por tanto una importantísima parte de su fiesta dramática. En cuanto a la última canción y baile sexual realizados por el Macho y la Hembra, podemos concluir diciendo que lo primitivo pagano ha ahogado la religiosidad primera, o sea, la Vieja ha triunfado sobre María.

Respecto a la estructura externa del canto santo de la romería podemos decir que se compone de muchos versos distribuidos entre las personas que asisten a la ermita. Versos de diferente medida, corresponden al arte menor y mayor. Con rima asonante distribuida a gusto del autor, generalmente cambia en cada estrofa o intervención. En cuanto a los recursos desplegados podemos citar a metáforas, hipérbolos, anáforas, exclamaciones, paralelismos, etc.

En una armoniosa distribución de prosa y verso, Lorca coloca sus canciones líricas en *Yerma*. Y desde un plano mágico caracterizado por un denso ritualismo, el poeta proyecta el acto de la concepción y la llegada del niño. Es realmente más que notable la combinación de metáforas y símbolos de la naturaleza cósmica que el autor ha plasmado en su obra, lo cual nos ha permitido meditar sobre la concepción mítica del hombre en el vientre de la mujer. En conclusión, los críticos advierten:

La alternancia de prosa y verso se manifiesta con una funcionalidad muy clara. Lorca era consciente de los problemas que podía plantear una utilización indiscriminada del verso. Es manifiesta, en este sentido, su voluntad de apartarse, al menos parcialmente, del modelo modernista.³³²

A lo largo de este análisis, podemos ir advirtiendo la relación entre lo dramático y lo lírico, alcanzado por Lorca con originalidad excepcional. Su texto poético, reitera las cualidades del poeta manifestadas en la manera de enlazar sus canciones de tipo tradicional con el argumento y con el conflicto que en drama se desarrolla. Igualmente, se puede apreciar la poderosa realidad de las imágenes poéticas lorquianas, ya familiares, con su potencia enigmática y con la constante presencia de la naturaleza. Con todo, en *Yerma* tenemos el mejor ejemplo de los diversos usos que Lorca considerado como heredero de la tradición poético-teatral española, pudo plasmar en su creación artística.

García Lorca heredaba una tradición, pero paralelamente, renovaba con su singular poesía, con su simbolismo e imágenes peculiares que penetran en sus dramas. Y a partir de ahí, se genera un nuevo tipo de intromisiones en la fiesta teatral. Así, el poeta supera a sus coetáneos, porque supo además, dominar mejor que nadie la simbiosis de los géneros y logró crear una nueva tragedia, en cuanto a la conjugación y la concordancia del dramatismo y el mito de una canción tradicional conceden a la estética. De este modo, se consigue un teatro vivo y por ende, un espectáculo total.

³³² Alberich, J., Sullivan, P. L., Edwards, G., Gil, I.-M., García-Posada, M., “*Yerma y Bodas de sangre*”, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939*, Barcelona, Editorial Crítica, 1984, pp. 592-602.

En conclusión, debemos abrirnos a *Yerma* como a un poema y desde esta vertiente receptiva operar la intelección dramática. Sólo así, se comprenderá, además, la modernidad profunda de la propuesta poética lorquiana.

A continuación sigue un análisis del cronotopo en *Yerma*, empecemos primero por el espacio luego, trataremos el tiempo.

2.3. El espacio en *Yerma*

En cada obra teatral se puede distinguir dos espacios bien definidos, uno dramático y otro escénico. Al primero, se puede llamar también, espacio de la ficción, es un espacio construido por el espectador o el lector a fin de determinar el desarrollo de la acción y seguir la evolución de los personajes. Este espacio es menos visible al ojo, pertenece al texto dramático y sólo es perceptible si el espectador lo construye imaginariamente. En unas palabras, es un espacio simbolizado, en oposición al espacio escénico que es percibido.

De hecho, el espacio dramático queda construido cuando nos hacemos una imagen de la estructura dramática del universo de la obra: esta imagen abarca a los personajes, sus acciones y sus relaciones, así que, el papel que desempeñan estas últimas en el desarrollo de la acción. En efecto, el espacio dramático es una espacialización de la estructura dramática. A este respecto, Patrice Pavis, explica:

Si espacializamos (es decir, esquematizamos en una hoja de papel) las relaciones entre los personajes, obtenemos una proyección del esquema actancial del universo dramático. El esquema actancial se organiza alrededor de la relación sujeto que busca y objeto buscado. Alrededor de estos dos polos gravita el resto de los actantes cuyo conjunto forma la estructura dramática.³³³

Y por su parte, Lotman y Ubersfeld señalan:

Que este espacio dramático está necesariamente escindido en dos conjuntos, dos “subespacios dramáticos”. Aquello que describen a través de esta escisión no es más que el conflicto entre dos personajes o dos ficciones, o entre sujeto que desea y

³³³ Pavis, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, op. cit., p. 170.

objeto deseado. Todo se reduce, en efecto, a un conflicto entre dos partes, es decir, dos espacios dramáticos, y toda narración no es otra cosa que la sintagmatización (sucesión lineal) de estos paradigmas.³³⁴

Pues bien, no se requiere ninguna puesta en escena para que se realice una proyección del espacio dramático. O sea, una lectura del texto es suficiente para que el espectador tenga una imagen espacial del universo dramático. De hecho, esta imagen la podemos construir a partir de las acotaciones escénicas dadas por el autor, es decir, las acotaciones espacio-temporales y por consiguiente, cada espectador o lector posee su propia imagen del espacio dramático y que podemos calificar de subjetiva.

El espacio dramático está en permanente movimiento, depende de las relaciones actanciales que obviamente deben cambiar a fin de que la obra tenga un mínimo de acción. Este espacio sólo se hace perceptible o manifiesto si una puesta en escena proyecta algunas de las relaciones espaciales que el texto denota. De hecho, podemos afirmar que el espacio escénico y la puesta en escena son constantemente dependientes, de la estructura y del espacio dramático del texto, o sea, que el director no puede desprenderse de la representación mental que se ha hecho él mismo al leer el texto, (texto y escena).

Consecuentemente, el espacio dramático es el espacio de la ficción, lo cual significa que es idéntico al espacio dramático del poema, de la novela o de cualquier otro texto lingüístico. Pues, su construcción depende de las indicaciones que nos proporciona el autor del texto como de nuestra capacidad de imaginación. Y puesto que es un espacio menos visible al ojo en comparación al espacio escénico, esto nos permite construirlo y modificarlo a nuestra manera sin que se altere la representación real del espectáculo.

Tanto el espacio dramático (simbolizado) como el espacio escénico (percibido), ambos se someten a un proceso de fusión en nuestra percepción, se entretayudan a construirse mutuamente, de tal modo que en un momento dado ya no podemos diferenciar entre lo que nos ha sido transmitido y lo que hemos producido nosotros mismos. Justo, en este momento interviene la ilusión teatral, nos convence de que no

³³⁴ Lotman y Ubersfeld citados por Patrice Pavis, op. cit., p. 170.

inventamos nada, de que estas imágenes que se proyectan ante nuestros ojos y nuestra mente son reales.

Esta disposición del espacio dramático que nos hacemos al leer el texto influye a su vez en el espacio escénico y la escenografía. Por consiguiente, para que se concrete, un determinado espacio dramático hace falta un espacio escénico que le sea adecuado y que le permita poner de manifiesto su especificidad.

A título de ejemplo, para configurar una estructura y un espacio dramático basados en la confrontación y en el conflicto, es imprescindible utilizar un espacio que ponga de relieve esta oposición.

Ahora, la cuestión que queda planteada trata sobre la precedencia entre la escenografía y la dramaturgia (construcción dramática). Sin embargo, es obvio, que ambas se determinan respectivamente; pero sin lugar a dudas, aparece primero la concepción dramaturgica o sea, la cuestión ideológica del conflicto humano y que se considera como el motor de la acción. Y a partir de ella, el teatro elige el tipo de espacio escénico y dramaturgico que sea apropiado a su enfoque dramaturgico y filosófico.

En resumidas cuentas, el escenario no es más que un instrumento que se adapta al movimiento ideológico y dramaturgico.

A continuación comprobamos qué tipos de espacios se pueden hallar en *Yerma*.

2.3.1. Espacio dramático / escénico

Es sabido que en el drama que nos ocupa *Yerma*, no se trata de un texto realista porque la fábula que se cuenta encaja con la intención manifestada por el autor de desvelar la verdad de la tierra española o de reproducir concienzudamente otra versión de la vida misma representándola con todas sus facetas (crudeza y violencia). De hecho, podemos afirmar, que la anécdota que se cuenta no es inventada del todo, sino apoyada en una realidad vital y existencial. A este propósito, Ramos Gil escribe:

García Lorca hunde sus raíces en la tierra nativa, y sin ésta es incomprendible. Pero Andalucía o la España que nos transmite,

con sus rostros doloridos o pintorescos, no es un mundo real que haya de tomarse literalmente³³⁵.

Se ha dicho que la obra representa el proceso de transformación gradual del carácter de Yerma, o sea, la protagonista sufre un marchitamiento progresivo: al leer el texto, nos enteramos de que Yerma pasa de la creencia en un matrimonio al que se entrega para ser madre, a la desilusión de sus sueños cuando choca con la realidad. Tras incansables esfuerzos de luchar contra la apatía de Juan, éste acabe por confesarle su negación en procrear.

En una conversación, Yerma dice: “Cada mujer tiene sangre para cuatro o cinco hijos, y cuando no los tienen se les vuelve veneno, como me va a pasar a mí”. (Acto I, cuadro segundo, p. 43). Más adelante, en una discusión con la Vieja, Yerma le dice: “No, vacía no, porque me estoy llenando de odio.” (Acto I, cuadro segundo, p. 51).

Las confrontaciones dialécticas que se producen en la pieza dramática se hacen visibles al espectador o al lector mediante el juego de espacios abiertos y cerrados del espectáculo. De este modo, el autor pone de relieve la radical diferencia entre los esposos, y la imposibilidad de un entendimiento común.

Dada la importancia significativa de la consideración del espacio dramático como un juego de espacios abiertos y cerrados, concentraremos a partir de ahora nuestra intención sobre este punto, en la idea de que García Lorca escritor y director de escena, su obra se inscribe en un teatro entendido no sólo como texto sino también como representación. Su modo de entender la plástica y el arte dramático es original y profundo. De hecho, orientó su búsqueda, de una dialéctica entre lo invisible (espacio doméstico femenino) y lo visible (espacio público masculino).

A través de esta contraposición de espacios, García Lorca intenta representar lo que separa a los seres humanos de los demás y de sí mismos, los incomunica y los enfrenta constantemente sin ningún remedio. De esta forma, la trama se desarrolla en un tipo de espacios contrapuestos a fin de destacar las transgresiones que se cometen.

Mientras Yerma no acepta el hecho de quedarse encerrada en casa, Juan se resiste al cambio y no admite que su mujer abandone este ámbito doméstico en el que se

³³⁵ Ramos-Gil, C., *Claves líricas de García Lorca*, Madrid, Edit. Aguilar, 1967, p. 26.

empeña en recluirla. Juan le advierte: “Si necesitas algo me lo dices y lo traeré. Ya sabes que no me gusta que salgas”. (Acto I, cuadro primero, p. 35). Y en el cuadro de las lavanderas, la Lavandera 4ª, dice: “Le cuesta trabajo estar en casa”. (Acto II, cuadro primero, p. 65).

Y para profundizar más en este tema, y aproximarse a la delimitación del espacio en el texto lorquiano, nos apoyamos en el libro de Francisco García Lorca: *Federico y su mundo*³³⁶, que trata sobre el espacio en la obra lorquiana. Francisco García Lorca se vale de la expresión antinómica dentro-fuera para explicarnos la disposición de los espacios en el texto lorquiano, dice: “La importancia de la relación que se establece entre lo que sucede fuera del ámbito visible de la escena y lo que está sucediendo ante los ojos del espectador”³³⁷. Agrega:

-El escenario queda como abierto, no sólo hacia el espectador, sino hacia el trasmundo que rodea la escena.

-Muchas veces el espacio escénico creado por Federico es un lugar de tránsito: el personaje viene de un sitio, que está vivo dramáticamente, para ir a otro lugar no visible, también dramatizado por la acción.

-La escena no recibe pasivamente la acción, sino que es como un foco espacial irradiante.

-Se diría, a veces, que la escena en García Lorca es el ámbito intermedio entre el espacio ocupado por el público y los trasfondos.³³⁸

Y concluye diciendo: “La puerta es, evidentemente, el límite que separa o, mejor, une los dos espacios dramáticos a que me vengo refiriendo, y es natural que asuma una importancia desusada en el teatro de García Lorca”³³⁹.

A esta luz, puede comprenderse que en el texto lorquiano se trata de una oposición espacial nítida que podemos resumir de la siguiente manera. Se trata pues de una confrontación de dos espacios antagónicos, la configuración de un dentro asfixiante y angustioso, es decir, la casa considerada como un espacio cerrado, sentida como la cárcel y un fuera liberador, es un espacio abierto, que corresponde a las calles, al campo y al río, y precisamente es en este espacio donde se encuentran el amor y la libertad.

³³⁶ García Lorca, F., *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, Mario Hernández (ed.), 1980.

³³⁷ *Ibíd.*, p. 378.

³³⁸ *Ibíd.*, pp. 379-381.

³³⁹ *Ibíd.*, p. 380.

Consecuentemente, estos dos espacios revelan la inadaptación de Yerma a un mundo dividido en el que no encuentra ubicación posible. El espacio doméstico, que tanto lo social como lo religioso reservan a la mujer casada, destinada al cuidado de los críos y a ocuparse de las faenas domésticas, en este mundo en el que ella no encaja.

Sin embargo, ella no pierde la esperanza, e intenta comunicar a su esposo sus deseos de unirse a la naturaleza, pero con el paso del tiempo las ilusiones de Yerma van desvaneciéndose, y la sensación de opresión aumentará con la presencia asfixiante de las dos hermanas de Juan.

Tampoco Yerma encaja en los espacios exteriores, que se empeña en visitar con mucha frecuencia. Éstos representan el ámbito de la naturaleza, un mundo fructífero, lleno de vitalidad procreadora del que Yerma está igualmente excluida. Es el campo, lugar donde los hombres trabajan, es decir, un espacio de masculinidad, en el que ella nunca puede integrarse.

Antes de proseguir conviene aludir a algunas declaraciones, realizadas por el propio autor, que en modo alguno, consideramos útiles para el caso.

Sobre la importancia dramática del espacio en nuestra obra, García Lorca se expresa en la entrevista concedida a Alfredo Muñoz, el día 26 de diciembre de 1934, en los umbrales del estreno de *Yerma*:

Seis cuadros: los que necesitare hacer. Que no pienso yo puedan ponerse límites de medida a una concepción dramática. De estos cuadros, tres, los que corresponden a los interiores, tienen un dramatismo reconcentrado, una emoción silenciosa, como reflejo plástico de un tormento espiritual; los otros tres, al recibir color y ambiente natural, ponen luminarias de luz en el tono oscuro de la tragedia.³⁴⁰

En la misma entrevista de 26 de diciembre de 1934 declara el poeta: “Y es de ahí, el contraste de lo estéril y lo vivificante, de donde extraigo el perfil trágico de la obra”³⁴¹.

Así pues, la acción del primer cuadro se desarrolla en la casa de Yerma, y la del segundo cuadro se desarrolla en el campo, lugar donde vemos por primera vez juntos a

³⁴⁰ Muñoz, A., En los umbrales del estreno de “*Yerma*”, El poeta del “*Romancero gitano*” habla de *Yerma*, la obra que interpreta Margarita Xirgu y su compañía el día 29 en el Teatro Español, *Prosa, I, Primeras prosas conferencias, conferencias- recitales, alocuciones, homenajes, varia. Vida, poética, antecríticas, entrevistas y declaraciones*. Edición de, Miguel García Posada, Madrid, Akal editor, 1994, p. 659.

³⁴¹ *Ibíd.*, p. 659.

Yerma y Víctor; aquí, cabe pensar en el contraste que el autor quiere poner de relieve, entre un espacio abierto, donde se encuentra Víctor en contraposición con un espacio cerrado, o sea dentro de la casa de Yerma y en donde se encuentra Juan. No es de extrañar que también es reveladora la dependencia de *Yerma* de la tragedia griega en la utilización de espacios cerrados y abiertos.

Respecto al primer cuadro, resulta imprescindible que mencionemos la escena mímica del sueño y esto por su gran valor escénico. Citemos la acotación correspondiente:

Al levantarse el telón está Yerma dormida con un tabanque de costura a los pies. La escena tiene una extraña luz de sueño. Un Pastor sale de puntillas mirando fijamente a Yerma. Lleva de la mano a un Niño vestido de blanco. Suena el reloj. Cuando sale el Pastor, la luz azul se cambia por una alegre luz de mañana de primavera. Yerma se despierta.
(Acto I, cuadro primero, p. 31).

El espacio escénico de esta escena es el espacio de un sueño. El elemento escénico que lo indica es la luz. Y también el cambio vendrá expresado por la luz.

Continuemos dando otros ejemplos que se refieren a la contraposición dentro / fuera. Estamos siempre en el acto I, cuadro segundo, cuya acción se desarrolla en el acampo:

“Campo. Sale Yerma. Trae una cesta.” Acotación del, (Acto I, cuadro segundo, p. 46).

En este cuadro vemos a Yerma, se entretiene por el camino por el que va a llevarle a Juan al campo su comida, a éste no le gusta que su mujer se encuentre en la calle, le dice:

Debías estar en casa.
Yerma
Me entretuve.
Juan
No comprendo en qué te has entretenido.
Yerma
Oí cantar los pájaros.
Juan
Está bien. Así darás que hablar a las gentes.
(Acto I, cuadro segundo, p. 61).

Asimismo, la antinomia dentro / fuera, viene explícitamente expresada por otro personaje, es la Muchacha 2ª, que manifiesta su carácter emancipador hablando con Yerma:

Yo te puedo decir lo único que he aprendido en la vida: toda la gente está metida dentro de sus casas haciendo lo que no les gusta. Cuánto mejor se está en medio de la calle. Ya voy al arroyo, ya subo a tocar las campanas, ya me tomo un refresco de anís. (Acto I, cuadro primero, p. 55).

Efectivamente, y siguiendo las declaraciones del poeta, los seis cuadros de la obra se distribuyen consecutivamente, del dentro de la casa al fuera en el campo, y viceversa hasta llegar al acto III.

La acotación que aparece al principio del cuadro primero del acto II, indica que este cuadro se desarrolla en un espacio abierto: “*Torrente donde lavan las mujeres del pueblo. Las Lavanderas están situadas en varios planos*”. (Acto II, cuadro primero, p. 63).

Tenemos a las lavanderas que ocupan con sus diálogos y canciones todo el cuadro. Esta bella imagen folclórica proporciona al escenario una dimensión plástica y festiva cuyo protagonista es el elemento natural, el agua. Es sabido, que García Lorca se inspiró en un paisaje sacado de la vida real, una imagen original del pueblo de Cáñar, en la Alpujarra. Mario Hernández reproduce una carta del dramaturgo a su hermano en 1926, donde leemos: “Los tipos humanos son de una belleza impresionante. Nunca olvidaré el pueblo de Cáñar (el más alto de España), lleno de lavanderas cantando y pastores sombríos. Nada más nuevo literariamente”³⁴².

Según la acotación que aparece al principio del cuadro segundo, se indica que éste se desarrolla en la casa de Yerma: “*Casa de Yerma. Atardece. Juan está sentado. Las dos Hermanas de pie*”. (Acto II, cuadro segundo, p. 76).

Una vez más, Juan reprocha a Yerma sus frecuentes salidas, le dice: “¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado. ¿No me has oído decir esto siempre?” (Acto II, cuadro segundo, p. 78) Más adelante, Juan insiste: “No me gusta que la gente me señale. Por eso quiero ver cerrada esa puerta y cada persona en su casa”. (Acto II, cuadro segundo, p. 81).

³⁴² García Lorca, F., *Federico y su mundo*, Mario Hernández (ed.), op. cit., p. 22.

A las quejas de Juan Yerma responde manifestando su hartazgo de estar todo el tiempo prisionera en un espacio cerrado: “Justo. Las mujeres dentro de sus casas. Cuando las casas no son tumbas. Cuando las sillas se rompen y las sábanas de hilo se gastan con el uso.” (Acto II, cuadro segundo, p. 78).

Al final de esta escena, en un largo y bello monólogo, Yerma sigue expresando su angustia:

“¡Ay qué puerta cerrada a la hermosura!
¡Ay, qué dolor de sangre prisionera!”
(Acto II, cuadro segundo, pp. 82-83).

Siempre en el mismo cuadro, en plena discusión, Yerma dice a Juan: “Yo no sé quién soy. Déjame andar y desahogarme”. (Acto II, cuadro segundo, p. 81).

Aquí notamos que Yerma usa dos verbos “andar y salir”, que indican que ella se siente ahogada en su propia casa. Pues, quiere salir para descubrir quién es en realidad.

Asimismo, el autor se vale del uso metafórico de la expresión dentro / fuera, con el fin de desvelar lo que siente Yerma por Víctor: “Algunas cosas no cambian. Hay cosas encerradas detrás de los muros que no pueden cambiar porque nadie las oye”. (Acto II, cuadro segundo, p. 90).

En cuanto al primer cuadro del acto III, éste transcurre en la casa de Dolores la conjuradora: “*Casa de la Dolores, la conjuradora. Está amaneciendo. Entra Yerma con Dolores y dos Viejas*”. (Acto III, cuadro primero, p. 95).

En este cuadro, Yerma confiesa ante Dolores y las Viejas: “Yo pienso que tengo sed y no tengo libertad”. (Acto III, cuadro primero, p. 97).

Y por otra parte, aparece Juan que se siente muy molesto porque su esposa se encuentra fuera de su casa en plena noche:

“...y que se sale de noche fuera de su casa, ¿en busca de qué? ¡Dime!, ¿buscando qué? Las calles están llenas de machos. En las calles no hay flores que cortar. Y más adelante añade: “Ni yo sé lo que busca una mujer a todas horas fuera de su tejado.”

(Acto III, cuadro primero, pp. 102-103).

Notamos a Juan tan ciego y obsesionado por la idea de encerrar a su esposa en casa y se niega completamente en penetrar su sensibilidad o satisfacer su deseo. A él, sólo le preocupa lo que la gente piense.

Y por fin, tenemos al último cuadro, que sucede en otro espacio abierto:

Alrededores de una ermita, en plena montaña. En primer término, unas ruedas de carro y unas mantas formando una tienda rústica, donde está Yerma. Entran las Mujeres con ofrendas a la ermita. Vienen descalzas. En la escena está la Vieja alegre del primer acto. (Acto III, cuadro último, p. 107).

Es una escena puramente realista, Lorca toma un dato real, “la romería de Moclín”, y le da una proyección muy representativa y extraordinaria sobre el escenario. Es decir, que este escenario corresponde a la “romería del santo”; romería que se inspira en la del Cristo del Paño de Moclín (provincia de Granada). Importa recordar que todavía en la actualidad existe la romería de Moclín.

En definitiva, podríamos concluir que la obra lorquiana emerge de un entorno folclórico, donde el poeta extrae y elabora imaginativamente sus figuraciones dramáticas. La romería de Moclín, es la imagen que por excelencia, nos lleva a pensar que el dramaturgo consigue compaginar dos mundos distintos; el real y el ficticio.

2.4. El tiempo en *Yerma*

Uno de los elementos fundamentales del texto dramático y de la representación de la obra teatral es el tiempo. Es lo que sostienen las críticas y los teóricos del mundo teatral. A este propósito Patrice Pavis, subraya que el tiempo es un elemento fundamental del texto dramático y de la representación de la obra teatral. Por su parte, Anne Ubersfeld, apunta que: “el texto teatral nos plantea una cuestión fundamental: la de su inscripción en el tiempo”³⁴³. Partiendo de esta perspectiva, Anne Ubersfeld, se ha planteado una serie de preguntas, para definir la noción del tiempo:

¿Qué se ha de entender por tiempo en el ámbito teatral? ¿Se trata del tiempo universal del reloj (o del tiempo, mucho más preciso, del movimiento atómico)? ¿Se trata de la irreversible duración histórica? ¿Se trata de la duración fisiológica o psicológica, la del envejecimiento de los tejidos o la del espesor vivencial bergsoniano o proustiano? ¿Se trata del ritmo de las

³⁴³ Ubersfeld, A., *Semiótica teatral*, op. cit., p. 144.

sociedades humanas y del retorno de los mismos ritmos y ceremonias?³⁴⁴

Y por fin, concluye diciendo: “La mayor dificultad con que nos encontramos en el análisis del tiempo teatral proviene de la imbricación de todos estos sentidos que hacen de la temporalidad una noción más “filosófica” que semiológica”.³⁴⁵ Sin embargo, Anne Ubersfeld, apunta que el análisis de la temporalidad teatral se basa de manera decisiva sobre el estudio de lo textualmente aprehensible, o sea, el estudio de las articulaciones del texto.

De hecho, en el análisis del tiempo teatral, se pueden distinguir dos temporalidades tiempo escénico y tiempo extraescénico. Ambas nociones están claramente definidas por Patrice Pavis y Anne Ubersfeld. Ésta última, menciona:

Al igual que existen dos espacios (un espacio extraescénico y un espacio escénico, con una zona mediatizada entre ambos en la que se opera la inversión de los signos, es decir la zona del público), del mismo modo se dan en el “hecho teatral” dos temporalidades distintas, la de la representación (una o dos horas, o más en algunos casos y en determinadas culturas) y la de la acción representada.³⁴⁶

De ahí, se entiende que en el teatro existen dos temporalidades distintas:

- 1- La de la representación (una hora o dos horas)
- 2- La de la acción representada.

El tiempo teatral puede entenderse como la relación entre una y otra, que según Jesús Rubio:

Esta relación depende no tanto de la duración respectiva de la acción representada y de la representación como del modo de representación: ¿se trata de una ceremonia cuya duración es más importante que la de los acontecimientos presentados?³⁴⁷

Agrega:

La noción de tiempo es sobre todo una noción filosófica y esto dificulta su análisis. La doctrina clásica sostiene que un buen espectáculo es aquel cuya duración concreta no es desproporcionada con la duración de esos mismos acontecimientos en el tiempo real histórico. Y, sin embargo, la propia doctrina clásica lleva en sí misma una profunda

³⁴⁴ Ubersfeld, A., *Semiótica teatral*, op. cit., p. 145.

³⁴⁵ *Ibíd.*, p. 145.

³⁴⁶ *Ibíd.*, p. 144.

³⁴⁷ Rubio Jiménez, J., “El análisis de la representación teatral”, *Aspectos didácticos de lengua y literatura (literatura)*, op. cit., p. 61.

contradicción: fija veinticuatro horas de acción real, para dos horas de representación.³⁴⁸

Acerca de la doble naturaleza que caracteriza el tiempo, Patrice Pavis, escribe: “el tiempo que remite a sí mismo, o tiempo escénico, y el tiempo que debe ser reconstruido a través de un sistema simbólico, o tiempo extraescénico”.³⁴⁹

Esta distinción supone, igualmente la definición de las dos temporalidades que remiten al hecho teatral. Según apunta Patrice Pavis:

El tiempo escénico, es el tiempo vivido por el espectador confrontado al hecho teatral, tiempo del acontecimiento, ligado a la enunciación, al desarrollo del espectáculo. Este tiempo se desarrolla en un presente continuo, puesto que la representación tiene lugar en el presente: lo que ocurre ante nosotros lo hace en nuestra temporalidad, desde el principio al final de la representación. El tiempo extraescénico (o dramático) Es el tiempo de la ficción del cual habla el espectáculo, la fábula, y que no está ligado a la enunciación, sino a la ilusión de lo que ocurre, ha ocurrido u ocurrirá algo en un mundo posible, el de la ficción. Volviendo a la distinción que hemos establecido a propósito del espacio, entre escénico y dramático, a este tiempo podríamos denominarlo tiempo dramático y definir el tiempo teatral como la relación entre el tiempo escénico y el tiempo extraescénico.³⁵⁰

A la luz de lo dicho, el tiempo teatral es una combinación que une proporcionalmente y con un ritmo variable el tiempo escénico y el tiempo extraescénico. O tanto como lo define Anne Ubersfeld, el tiempo teatral consiste en la relación entre la temporalidad de la representación (tiempo escénico) y la temporalidad de la acción representada (tiempo extraescénico).

Ahora bien, la cuestión que nos planteamos consiste en: ¿Cuáles son los elementos que nos ayudan a medir el tiempo escénico y extraescénico? y ¿Cómo se les puede detectar o captar en una obra teatral? Para contestar a nuestras preguntas, nos apoyamos en Patrice Pavis:

El tiempo escénico se encarna en los signos de la representación, que son temporales pero también espaciales: la modificación de los objetos y de la escenografía, los juegos de luces, las entradas

³⁴⁸ Rubio Jiménez, J., “El análisis de la representación teatral”, *Aspectos didácticos de lengua y literatura (literatura)*, op. cit., p. 61.

³⁴⁹ Pavis, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, op. cit., p. 477.

³⁵⁰ *Ibíd.*, p. 477.

y salidas, los desplazamientos, etc. Cada sistema significativo tiene su propio ritmo, el tiempo y su estructuración se inscriben en él de forma específica y según la materialidad del significativo. En cuanto al tiempo dramático, también se analiza según una doble modalidad, por la oposición entre la acción y la intriga (Gouhier), entre la fábula y el tema (formalistas rusos), la historia y la narración (Benveniste, Genette), es decir, entre el orden temporal de los elementos en la diégesis y el orden seudotemporal de su descripción en el relato” (Genette, 1972). Se trata de detectar de qué manera la intriga organiza, elige, dispone los materiales de la fábula, como propone un montaje temporal de determinados elementos.³⁵¹

En todo caso realizar un estudio del tiempo incluye por consiguiente un análisis del espacio. Según sentencia Anne Ubersfeld uno es metáfora del otro, el significativo del tiempo es el espacio. La multiplicación de tiempos conlleva consecuentemente la de espacios y viceversa. Recorrer distintos o los mismos lugares indica el paso del tiempo.

En definitiva, el teatro relega la existencia del pasado y del futuro, es una estructura para el presente. Los significantes temporales dentro del texto remiten evidentemente a un referente que se sitúa fuera de la escena. El teatro puede indicar, pero no mostrar este referente. Es precisamente un factor principal que dificulta cualquier análisis del tiempo teatral. La representación es tiempo presente vivido para los espectadores, su duración depende de las condiciones socioculturales de la representación. En resumidas cuentas, la representación rompe el orden habitual del tiempo.

Hacer un detallado análisis del tiempo teatral en la obra lorquiana es a la vez fácil y difícil. Es fácil porque disponemos de numerosos significantes temporales tales como los indicios que aparecen en el discurso de los personajes, la diégesis, y en el cambio de espacios y luces. Sin embargo, medir este tiempo, se presenta igualmente como una tarea llena de dificultades, y esto por dos razones objetivas. El primer inconveniente consiste en el hecho de que *Yerma* no conlleva ningún indicador temporal preciso que nos permita ubicar la obra en el tiempo. Lo que significa que el mundo socio-cultural donde transcurren los acontecimientos de la fábula pueda proporcionarnos algunos indicadores temporales aproximativos a su época. A este

³⁵¹ Pavis, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, op. cit., pp. 477-478.

propósito, podemos decir que *Yerma*, transcurre en un espacio-temporal donde la medicina no disponía de grandes medios y técnicas de procreación. De ahí, se entiende, la recurrencia de las mujeres del pueblo y de Yerma a los hechizos de brujería para tener hijos y aspiran a que se produzca un milagro.

De hecho, el modo de la vida social y económico en el mundo rural donde ocurren los acontecimientos de la obra, nos remite a un marco histórico que podemos situar más o menos en el primer tercio del siglo XX.

A la primera dificultad se suma otra, que se refiere a la percepción y a la interpretación de indicios referentes temporales que contiene la obra, ya que, sea cual sea su grado de precisión, resulta siempre difícil imponer un ritmo al transcurso de los acontecimientos que alternan variablemente acciones épicas y momentos trágicos.

A pesar de las dificultades citadas podemos hacer un análisis del tiempo a partir del estudio del tiempo escénico y del tiempo dramático además de la relación que resulta entre estas dos temporalidades.

Antes de empezar este análisis según el esquema indicado, haremos un inventario más o menos exhaustivo de los significantes temporales, de los indicios referenciales, de las micro-secuencias que contiene la obra.

Así que, contamos sesenta y tres significantes temporales, que configuran la obra.

En el primer acto, hemos contado veinte. Trece en el primer cuadro y siete en el segundo. En el segundo acto, hemos destacado veintisiete, cuatro que corresponden al primer cuadro y veintitrés que corresponden al segundo. Y en el acto III, tenemos dieciséis, nueve que corresponden al primero y siete que se refieren al último.

La primera conclusión que podemos sacar es que los significantes temporales en la obra son abundantes, sin embargo, están repartidos de un modo desigual entre los tres actos, lo que resulta muy lógico, si nos referimos al número de acciones representadas y la duración de cada acto.

Asimismo, consideramos útil, antes de evocar el tiempo escénico y el tiempo dramático, proceder a un primer modo de segmentación del texto sobre la base de los significantes temporales citados arriba, en el que distinguimos tres momentos:

1º. Un punto de partida (situación inicial del aquí y ahora de la apertura del texto);

2º. El texto-acción.

3º. Un punto de llegada (situación final).

Según Anne Ubersfeld:

Este análisis tripartito, en su exposición sumaria (que enlaza con la vulgarización brechtiana de la fábula), tiene el interés particular de mostrar las grandes líneas de la acción y “el sentido” de las mismas; es decir, en él se nos muestra no sólo la significación aparente, denotada, sino, y sobre todo, su dirección; este análisis se desentiende de las motivaciones psicológicas.³⁵²

En la situación inicial, vemos a Yerma en su casa que aparece como actante principal, está en un estado de ensoñación a través del cual distinguimos el objeto de su búsqueda que es el anhelo de maternidad. Y al despertar, intercambia con Juan un diálogo, a través el cual expresa su deseo de realizar su sueño. En la situación final, Yerma mata a Juan, y por consiguiente, se condena ella misma eternamente a no tener hijos. Mediaciones: sus interminables traslados del espacio interior al espacio exterior para encontrar una solución a su problema, nos revela que está condenada a no tener hijos, y que durante todo este tiempo ha dejado de disfrutar de la vida o sea, ha dejado de vivir ya que su única obsesión es esperar a que el futuro le anuncie buenas noticias y por consiguiente, ha renunciado a vivir el presente. Desgraciadamente, el futuro le condena y se va marchitando.

2.4.1. El tiempo escénico

En el presente trabajo, el estudio de *Yerma* se basa en el texto y no en la representación. Pues, para medir el tiempo escénico nos apoyamos sobre el tiempo de la lectura y no sobre la duración del espectáculo. Sin embargo, la duración de la lectura del texto y la de la representación son aproximadamente idénticas. Ambas temporalidades no duran más que dos horas, pese que en cierto modo, el lector tiene la ventaja de

³⁵² Ubersfeld, A., *Semiótica teatral*, op. cit., p. 162.

repartir su tiempo de lectura a su antojo, cosa que resultaría imposible hacer en el espectáculo. En este caso, también la percepción del tiempo y de su sentido difiere entre el espectador y el lector.

Para medir el tiempo de la lectura, hemos optado de manera arbitraria, a dedicar la duración de un minuto y veinte segundos para la lectura de cada página.

El texto de esta obra se compone de 93 páginas. Con una simple operación aritmética, es decir, (número de páginas multiplicado por la duración de lectura de cada página) podemos deducir que el lector dispone de modo aproximativo de un tiempo de dos horas y seis minutos para leer toda la obra.

Lo que implica que el tiempo escénico (tiempo de lectura) para cada acto y siguiendo el mismo proceso de cálculo, el lector dedica 42 minutos y 10 segundos más o menos para terminar el primer acto. Y tarda 57 minutos y 20 segundos para terminar el segundo acto. En cuanto al tercero, se necesitan 22 minutos y 40 segundos.

Es imprescindible subrayar que el tiempo de la representación y el tiempo del texto teatral son dos nociones diferentes aunque existan unas similitudes entre el tiempo escénico y el tiempo de lectura del texto. Es una similitud que se refiere únicamente a la duración. Como hemos visto, el tiempo de la lectura y el tiempo de la representación son más o menos idénticos, la duración de ambos no sobrepasa dos horas.

Por consiguiente, nos resulta más adecuado, sustituir el tiempo escénico por el tiempo de la lectura, y esto, para evaluar el tiempo teatral que consiste en la relación entre el tiempo de la representación y el tiempo de la acción representada.

Sin embargo, es necesario subrayar la clara diferencia que existe entre el tiempo indicado en el texto teatral y el tiempo vivido durante la representación. A este propósito, Anne Ubersfeld pone de relieve esta divergencia:

La representación es un tiempo vivido por los espectadores, un tiempo cuya duración depende estrechamente de las condiciones socio-culturales de la representación. Mientras que, lo que indica el texto de teatro es un tiempo restituído que la representación mostrará como desplazamiento del aquí y ahora; en consecuencia, el tiempo que podemos observar en el texto de teatro nos remite no al tiempo real de la representación (del que

el texto no dice gran cosa) sino a un tiempo imaginario y sincopado (puntuado por referencias cronológicas abstractas)³⁵³.

2.4.2. El tiempo dramático

A fin de determinar el tiempo dramático en *Yerma* procedemos al análisis de las grandes secuencias. (Correspondientes a los actos y/o los cuadros). Las secuencias serán segmentadas en medias secuencias, y refiriéndose al mismo tiempo a micro-secuencias y a otros significantes temporales.

De igual modo, tomaremos en consideración los intervalos temporales que separan a dos grandes secuencias.

El sentido que adquiere el tiempo cronológico queda mejor perfilado al contrastarlo con otras expresiones temporales del texto, por ejemplo el tiempo solar, que tiene un indudable valor simbólico.

El primer cuadro del acto I, empieza por una escena mímica, vemos a Yerma en un estado de sueño. El discurso se inicia con una extraña luz de sueño (tiempo onírico), lo que indica que aún no es el amanecer. De repente suena el reloj y la luz cambia por una alegre luz que anuncia el comienzo de mañana de primavera. Este cambio de tiempo (el comienzo del día) traslada a Yerma de un mundo de ilusión a un mundo real. Las primeras secuencias que componen el diálogo que se desarrolla entre Yerma y Juan al despertarse, muestran que hace mucho tiempo que llevan casados. Es una referencia al pasado evocada en el presente en el que transcurre la obra. Por ejemplo, Yerma dice:

Cuando nos casamos eras otro. Ahora tienes la cara blanca como si no te diera en ella el sol. (...) Veinticuatro meses llevamos casados y tú cada vez más triste, más enjuto, como si crecieras al revés. (...)

Juan

Cada año seré más viejo.

Yerma

Cada año... Tú y yo seguiremos aquí cada año.

(Acto I, cuadro primero, pp. 32-33).

³⁵³ Ubersfeld, A., *Semiótica teatral*, op. cit., p. 153.

Desde el final de este diálogo (la segunda escena) hasta la escena en que aparece María (la cuarta escena) ha transcurrido un lapso de tiempo. Sin embargo, podemos tener una idea aproximativa sobre la duración que separa la primera escena de la cuarta, a través las indicaciones que conlleva el diálogo intercambiado entre Yerma y María:

Yerma: ¿De dónde vienes?

María

De la tienda.

Yerma

¿De la tienda tan temprano?

(Acto I, cuadro primero, p. 37).

De hecho, podemos decir que el tiempo transcurrido desde el comienzo de este cuadro hasta la cuarta escena, la duración no sobrepasa cinco horas y es superior a dos horas dependiendo de la estación, ya que María, antes de ir a casa de Yerma, ha ido a la tienda, y según la reacción que ha tenido Yerma, indica que la escena transcurre por la mañana: “¿De la tienda tan temprano?” (Acto I, cuadro primero, p. 37).

La discusión entre Yerma y María, conlleva muchos indicios que nos retrotraen al pasado:

María

Porque ¡ya ha llegado! (*Queda con la cabeza baja. Yerma se levanta y queda mirándola con admiración.*)

Yerma

¡A los cinco meses!

(...)

Es así. Claro que todavía es tiempo. Elena tardó tres años, y otras antiguas, del tiempo de mi madre, mucho más, pero dos años y veinte días, como yo, es demasiada espera.

(Acto I, cuadro primero, pp. 38-41).

Cuando Yerma informa a María que desde su boda hasta ese momento han transcurrido dos años y veinte días, lo hace con mucha precisión indicando hasta los días que han pasado, es de una importancia capital para restituir la cronología de los acontecimientos en la obra. Por consiguiente, el día de la boda de Yerma es nuestro punto de referencia cronológico, porque nos permite saber que la obra empieza después de dos años y veinte días desde que Yerma y Juan han estado casados.

La última escena de este cuadro, también transcurre en la casa de Yerma. Aparece Víctor, que busca a Juan, y Yerma le responde que su marido está en el campo.

Si sumamos el tiempo dramático de todas las escenas correspondientes al primer cuadro, nos damos cuenta que aún no se ha terminado un día ya que Juan todavía está en el campo.

En resumidas cuentas, podemos decir que el primer cuadro empieza al alba y termina al atardecer.

Pasemos a pleno día en el cuadro segundo, cuando Yerma y otras mujeres del pueblo vienen de llevar la comida a los hombres que trabajan en los olivos y que continúa hasta que Juan se despide al final del acto I, parece que ha transcurrido un día completo a lo largo de los dos cuadros del acto I, pero no es así, puesto que el texto aclara que ha pasado un año aproximadamente. Interpretamos, por tanto, que el tiempo solar no tiene valor referencial, se menciona para añadir dramatismo a la escena, señalando actitudes y conductas: luz irreal del sueño, luz real de la mañana con la esperanza viva de Yerma, plenitud de las horas del día con inquietudes, angustias y preguntas., veladas de la noche de Yerma solitaria.

Ya que desde el comienzo del diálogo entre los personajes de la secuencia, sabemos que se han trascurrido once meses y diez días desde la primera escena del primer cuadro hasta este momento: “Vieja: ¿Llevas mucho tiempo casada?

Yerma: Tres años.” (Acto I, cuadro segundo, pp. 46-47).

Pues, el intervalo temporal que separa los dos cuadros, es un tiempo que no ocurre en la acción representada. No obstante, este salto en el tiempo dramático, tiene su importancia, en la medida en que, permite al lector tener una idea acerca de la profunda tristeza de la protagonista. De hecho, los once meses y veinte días es un tiempo pendiente (un no tiempo) que une los dos cuadros, pero su sentido nos permite restituir el tiempo trágico de *Yerma*. Los acontecimientos de este cuadro también, ocurren a lo largo del mismo día:

Juan
Debías estar en casa.
Yerma
Me entretuve.
(...)
(Pausa.)
Yerma
¿Te espero?
Juan
No. Estaré toda la noche regando. (...)
Yerma (*Dramática*)

¡Me dormiré! (*Sale.*)
Telón.
(Acto I, cuadro segundo, pp. 61-62)

El primer cuadro del acto II, transcurre en otro espacio y con personajes nuevos, tal y como aparece en la indicación escénica: “*Torrente donde lavan las mujeres del pueblo. Las Lavanderas están situadas en varios planos*”. (Acto II, cuadro primero, p. 63).

El cuadro de las lavanderas parece situado fuera del tiempo: no es tiempo de acción, es tiempo de ecos.

Desde el final del acto I, hasta el comienzo de este cuadro, no aparece ninguna indicación que demuestre cuanto tiempo ha transcurrido, excepto el cambio de espacio que puede ser interpretado por una ruptura espacial entre el final del acto anterior y el comienzo de este acto. Por definición, la ruptura espacial enlaza la ruptura temporal cuando esta última es un intervalo que invita al lector a imaginar los acontecimientos transcurridos entre estos dos cuadros. Sin embargo, los indicadores temporales sembrados en el segundo acto, manifestados en las secuencias medias y en el discurso de los personajes, nos permiten restituir la cronología del hecho teatral. En efecto, el diálogo intercambiado entre las Lavanderas nos informa sobre la nueva trayectoria de los acontecimientos. Esta etapa que consideramos como decisiva en el transcurso de la fábula, impone un nuevo ritmo al tiempo dramático con cierta aceleración de los acontecimientos. En comparación con el primer acto, en el cual la protagonista ha vivido momentos trágicos expresados a través de un tiempo muy lento. En cambio, en este acto, la protagonista pasa directamente a la actuación.

La primera reacción respecto al comportamiento de Yerma, ha sido manifestada a través el diálogo desarrollado por las Lavanderas en el torrente. Estas mujeres, comentan el honor de Yerma en un espacio exterior: “Anteanoche ella la pasó sentada en el tronco, a pesar del frío”, sentencia de la Lavandera 5ª. Y la Lavandera 4ª replica: “Le cuesta trabajo estar en su casa”. (Acto II, cuadro primero, p. 65).

A fin de poner término a los rumores, Juan recurre a la ayuda de sus dos hermanas:

Lavandera 4ª. Lo cierto es que el marido se ha llevado a vivir con ellos a sus dos hermanas.

Lavandera 5ª.
¿Las solteras?

Lavandera 4ª.

Sí. Estaban encargadas de cuidar la iglesia y ahora cuidarán de su cuñada.

(Acto II, cuadro primero, p. 64).

Asimismo, el diálogo establecido entre las Lavanderas contiene muchas informaciones respecto a la evolución de los acontecimientos en la obra, a título de ejemplo:

Lavandera 4ª. : “Cada hora que transcurre aumenta el infierno en aquella casa”. (Acto II, cuadro primero, p. 68). Lo que implica que el tiempo es decisivo porque su transcurso juega un papel importante en la intensificación del conflicto.

Los acontecimientos de este cuadro tienen lugar en el mismo espacio y sin que haya ninguna discontinuidad en el tiempo. Así que los hechos transcurridos ocupan una parte del día y no de la noche.

El segundo cuadro, sucede en otro espacio: “*Casa de Yerma. Atardece. Juan está sentado. Las dos Hermanas de pie.*” (Acto II, cuadro segundo, p. 76).

En este cuadro parece que Yerma esté fuera, Juan y sus hermanas esperan su vuelta. A su llegada a casa empieza una disputa entre ella y su marido. Juan se queja de que su mujer pasa mucho tiempo fuera de su hogar:

(Entra Yerma con dos cántaros. Queda parada en la puerta.)

¿Vienes de la fuente?

Yerma

Para tener agua fresca en la comida. *(Mutis [de] la otra Hermana.)* ¿Cómo están las tierras?

Juan

Ayer estuve podando los árboles.

(Yerma deja los cántaros. Pausa.)

(...)

Juan

Cada hombre tiene su vida.

Yerma

Y cada mujer la suya. No te pido yo que te quedes. Aquí tengo todo lo que necesito. Tus hermanas me guardan bien. Pan tierno y requesón y cordero asado como yo aquí, y pasto lleno de rocío tus ganados en el monte. Creo que puedes vivir en paz.

(Acto II, cuadro segundo, pp. 76-77)

Antes de evocar el tiempo dramático, juzgamos útil señalar que esta escena sucede en el verano. Es lo que indican de manera indirecta las palabras de Yerma,

haciendo referencia al agua fresca. Y también el hecho de podar los árboles que se hace en un momento preciso del año. Asimismo, este diálogo nos informa que ya han transcurrido cinco años: “Siempre lo mismo. Hace ya más de cinco años. Yo casi lo estoy olvidando”. (Acto II, cuadro segundo, p. 79). Sentencia de Juan.

Por consiguiente, este indicio cronológico nos ayuda a calcular el tiempo, es decir, que desde el comienzo del acto I, hasta la segunda escena del segundo cuadro del acto I, han transcurrido exactamente, dos años, once meses y diez días.

Este cuadro, se compone también de otras cuatro escenas: (Yerma y María), (Yerma y la Muchacha 2ª), (Yerma, Víctor y Juan), (La Muchacha 2ª. y Yerma) y por último (las dos Cuñadas). Estas escenas alternan momentos trágicos (la despedida de Víctor) y el anuncio de una acción decisiva en la obra (ir al cementerio). La percepción del tiempo dramático en este cuadro, se caracteriza por un ritmo rápido y lento dependiendo del transcurso de las escenas.

Con todo, el final del cuadro muestra que Yerma mantiene su posición de una mujer fuerte, y sale en media noche con la Muchacha 2ª., sin tener miedo a su marido ni a sus Cuñadas, porque ha madurado y se impone con su criterio propio.

Sin embargo, este cuadro que ha empezado al atardecer, y ha terminado al anochecer, indica por implicación que las acciones representadas han tenido una duración de pocas horas.

Como había ocurrido en el I acto, primer cuadro, hay una dislocación temporal entre la historia y la representación: la escena mantiene presente a Yerma que habla con Juan, con Víctor, con María, con la hija de Dolores en diálogos rápidos que no pueden consumir el tiempo como para que sea real la última luz de la tarde que ilumina la escena y no encajaría en una temporalidad mimética la acotación final del acto: “La escena está oscurísima” (Acto II, segundo cuadro, p. 94).

El primer cuadro del último cuadro, empieza por una indicación escénica, que demuestra que la escena transcurre al amanecer: “*Casa de la Dolores, la conjuradora. Está amaneciendo. Entra Yerma con Dolores y dos Viejas*”. (Acto III, cuadro primero, p. 95).

El acto III es seguido respecto a la acción del segundo y “está amaneciendo” cuando Yerma y Dolores la conjuradora han vuelto del cementerio de hacer sus ritos y, ya en casa de ésta, llegan Juan y sus hermanas.

A diferencia al salto temporal que separa a los dos primeros actos, que dura once meses y veinte días, aquello que separa el segundo acto del tercero, dura tan sólo unas horas por la noche. Es lo que nos hace saber, el discurso de los personajes:

Dolores
Has estado valiente.
Vieja 1.^a
No hay en el mundo fuerza como la del deseo.
Vieja 2.^a
Pero el cementerio estaba demasiado oscuro.
(Acto III, cuadro primero, p. 95).

En la casa de Dolores, Yerma y las dos Viejas intercambian un diálogo, la Vieja 1.^a, intenta convencer a Yerma de aceptar su destino, le dice:

Está bien que una casada quiera hijos, pero si no los tiene, ¿por qué ese ansia de ellos? Lo importante de este mundo es dejarse llevar por los años.
Yerma
Yo no pienso en el mañana; pienso en el hoy. Tú estás vieja y lo ves ya todo como un libro leído.
(Acto III, cuadro primero, p. 97).

La respuesta de Yerma está repleta de sentido, en la medida en que resume su relación conflictiva con el tiempo. Porque prefiere vivir el instante en vez de pensar en el mañana, con esto reafirma su insistencia en correr contra el tiempo, a fin de alcanzar su meta.

Este diálogo, establecido entre estos tres personajes, ha terminado al amanecer, justo cuando entran Juan y sus dos hermanas:

Vieja 1.^a.
Por encima de los montes ya empieza a clarear. Vete.
(...)
Vieja 1.^a.
No es nadie. Anda con Dios.
(Yerma se dirige a la puerta y en este momento llaman a ella.
Las tres mujeres quedan paradas.)
(...)
(Se oyen murmullos. Aparece Juan con las dos Cuñadas.)
(Acto III, cuadro primero, pp. 100-101).

En la segunda escena de este cuadro, vemos a Yerma y Juan discutiendo:

Juan

¿Qué haces en este sitio? Si pudiera dar voces, levantaría a todo el pueblo, para que viera dónde iba la honra de mi casa; pero he de ahogarlo todo y callarme porque eres mi mujer.

Yerma

Si pudiera dar voces, también las daría yo, para que se levantaran hasta los muertos y vieran esta limpieza que me cubre.

(Acto III, cuadro primero, pp. 101-102).

En este mismo diálogo, Juan presume que desde el primer día de su boda, Yerma pasa las noches en vela:

Juan

Lo está haciendo desde el mismo día de la boda. Mirándome con dos agujas, pasando las noches en vela con los ojos abiertos al lado mío, y llenando de malos suspiros mis almohadas.

(Acto III, primer cuadro, p. 102).

Las acciones representadas en este cuadro duran sólo unas horas. O sea, a partir del amanecer hasta las primeras horas de la mañana.

De todos los cuadros de la obra, se puede afirmar que el tiempo dramático del último cuadro que vemos a continuación es el más largo. En efecto, empieza por la mañana y termina por la escena trágica que se desarrolla por la noche. Juan le dice a Yerma:

(A ti te busco. Con la luna estás hermosa.” (Acto III, cuadro último, p. 123).

Los acontecimientos de este cuadro suceden en una ermita:

(Alrededores de una ermita, en plena montaña. En primer término, una ruedas de carro y unas mantas formando una tienda rústica, donde está Yerma. Entran las Mujeres con ofrendas a la ermita. Vienen descalzas. En la escena está la Vieja alegre del primer acto). (Acto III, cuadro último, p. 107).

No obstante, cada una de las escenas que componen este cuadro se desarrolla en un espacio determinado en los alrededores de la ermita. Este cambio de espacio indica una progresión en el tiempo dramático.

Asimismo, no tenemos ningún indicio que nos informe sobre el tiempo transcurrido que separa al cuadro anterior de este último. Excepto, una micro-secuencia informante revelada en el discurso de María. Cuando ésta se refiere a Yerma, hablando

con la Muchacha 1ª, María dice: “Ella ha estado un mes sin levantarse de la silla. Le tengo miedo. Tiene una idea que no sé cuál es, pero desde luego es una idea mala”. (Acto III, cuadro último, p. 109).

En nuestra opinión, esta duración de un mes es la más probable; en efecto, la peregrinación de la ermita ha tenido lugar en el mes de octubre, y tal como precisamos al final del segundo acto, cuya escena se ha desarrollado al final de verano, nuestra hipótesis nos parece relativamente cierta.

De todas las escenas que abarca este cuadro, podemos decir que sólo la escena en que Yerma ha matado a su marido, es donde el tiempo se acelera y donde la historia de los años que llevan juntos Yerma y Juan reaparece brutalmente a la superficie del presente. A este respecto, Juan dice:

También es hora de que yo hable.

Yerma

¡Habla!

Juan

Y que me queje.

Yerma

¿Con qué motivo?

Que tengo el amargor en la garganta.

Yerma

Y yo en los huesos.

Juan

Ha llegado el último minuto de resistir este continuo lamento por cosas oscuras, fuera de la vida, por cosas que están en el aire.

Yerma (*Con asombro dramático.*)

Fuera de la vida dice. En el aire dice.

Juan

Por cosas que no han pasado y ni tú ni yo dirigimos.

Yerma

¡Sigue! ¡Sigue!

Juan

Por cosas que a mí no me importan. ¿Lo oyes? Que a mí no me importan. Ya es necesario que te lo diga. A mí me importa lo tengo entre las manos. Lo que veo por mis ojos.

Yerma (*Incorporándose de rodillas, desesperada.*)

Así, así. Eso es lo que yo quería oír de tus labios. No se siente la verdad cuando está dentro de una misma, pero qué grande y cómo grita cuando se pone fuera y levanta los brazos. ¡No le importa! ¡Ya lo he oído!

(Acto III, cuadro último, pp. 120-121).

Esta disputa, que termina con el clímax, el momento más trágico de la obra que lleva al desenlace a saber, la muerte de Juan, este acto ha condenado a Yerma eternamente, lo que significa que la protagonista ha puesto un término al tiempo dramático de la obra:

(Yerma da un grito y aprieta la garganta de su esposo. Éste cae hacia atrás. Le aprieta la garganta hasta matarle. Empieza el coro de la romería.)

Marchita, marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. *(Se levanta. Empieza a llegar gente.)* Voy a descansar sin despertarme sobresaltada para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué queréis saber? No os acerquéis, porque he matado a mi hijo. ¡Yo misma he matado a mi hijo!

(Acto III, cuadro último, pp. 123-124).

El cuadro final queda, como el coro de las lavanderas fuera de un tiempo real, parece un tiempo onírico en el que los ritos, los mitos, las tradiciones paganas y cristianas se incorporan a un presente con vejez de siglos: delante de la ermita se levanta Dionisos. En todo caso, estamos en otro día y “empieza a anochecer”.

En conclusión, el tiempo dramático en *Yerma*, se extiende a lo largo de seis días espaciados en el tiempo. Cada cuadro se compone de acciones representadas que transcurren en el mismo espacio y que evolucionan en una parte del día o de la noche. Excepto, el último cuadro de la obra que transcurre desde la mañana hasta la noche.

Sin embargo, si calculamos el salto temporal entre las grandes secuencias, podemos estimar la duración del tiempo global de la obra en tres años y unos días (doce días) aproximadamente. A fin de calcular el tiempo en *Yerma*, nos hemos basado en la cronología de los acontecimientos de la obra que han tenido su comienzo, después de dos años y veinte días desde la boda de Yerma y Juan.

En definitiva, si tuviéramos que hacer la relación entre el tiempo dramático y el tiempo escénico, que en nuestro caso es el tiempo de la lectura, nos daríamos cuenta que las acciones representadas en *Yerma*, que se desarrollaron en seis días corresponderían a un tiempo de representación de dos horas. Lo que equivaldría al tiempo teatral en *Yerma*.

Estamos pues, ante una obra en la que no hay funciones, en la que el tiempo y el espacio tienen un valor simbólico y alejado de lo que puede entenderse por un tratamiento realista, a pesar de que los códigos sociales y culturales penetran en el texto, como hemos puesto de relieve. Y con este análisis se da el punto final y concluyente a esta tesis.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

El examen de *Yerma* y del proceso de creación del que surgió nos permite concluir que Federico García Lorca tenía las ideas bien claras sobre teatro, su función socio-cultural y pedagógica. Era muy consciente de la situación del teatro español de su tiempo y de su deficiente nivel artístico, de la función del público en la formación del teatro y viceversa. Y otro tanto cabe decir del papel del dramaturgo.

Esto era así porque el poeta estaba al corriente de las novedades del teatro europeo de las primeras décadas del siglo XX y conocía las exigencias artísticas que se le exigían. El repaso de su poética teatral demuestra su convicción de que el teatro burgués y realista al estilo del siglo XIX debería desaparecer. Él buscó posibilidades de renovación del arte teatral en España y propuso un modelo nuevo del teatro que correspondiera a la reforma teatral en Europa y al mismo tiempo mantuviera la relación con la tradición española.

No se puede perder de vista que la época en la que surgieron las teorías teatrales lorquianas fue un momento brillante en la historia de la literatura y del arte en España. En lo que al teatro se refiere, en España se difundieron las novedades del teatro europeo

a través de la prensa y publicaciones dedicadas a los temas teatrales. Otras veces actuaron en ciudades españolas compañías internacionales de gran renombre. De este modo no resultan ajenos en las escenas teatrales de Madrid y Barcelona los nombres de los famosos reformadores extranjeros del teatro como Craig, Reinhardt, Copeau, Baty, Pitoéff, Meyerhold, etc.

No obstante, los ecos de la Gran Reforma del Teatro llegaban a España sin que cambiaran mucho los contenidos del teatro comercial vigente lo que provocó el disgusto de los partidarios de la renovación del teatro. Desde finales del siglo pasado, algunos artistas reaccionaron creando teatros artísticos alternativos a este sistema de producción teatral y será en ellos donde en gran parte se den a conocer las nuevas propuestas. Durante los años veinte y treinta algunos de estos teatros experimentales —El Mirlo Blanco, El Cántaro Roto, El Caracol, etc.— intentaban transmitir a España los logros de las reformas teatrales de los demás países europeos.

Hay que señalar, además, que algunos teatros comerciales y los teatros oficiales estaban adquiriendo una importancia creciente y programaban temporadas con aspiraciones artísticas; es el caso del Teatro Eslava en Madrid bajo la dirección de Gregorio Martínez Sierra, que entre 1916 y 1923 presentó en él su Teatro de Arte donde se produciría el primer estreno de García Lorca: *El maleficio de la mariposa*. O el Teatro Español cuando dependió de la compañía de Margarita Xirgu y en la época de colaboración con Cipriano Rivas Cherif, fundador del Teatro Escuela de Arte y Estudio Dramático del Teatro. Así como el Teatre Intim creado por Adrià Gual en Barcelona. Gracias a estos artistas se estrenaron en España obras relacionadas con las nuevas tendencias en el drama europeo, de Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Pirandello, Hauptmann, D'Annunzio y de Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Albertí y por último García Lorca, cuyo drama *Yerma*, analizado semiológicamente tras situarlo en su contexto y en su primera recepción, constituye el centro de nuestra investigación.

En esta tesis damos cuenta de cómo el poeta García Lorca, a pesar de haber desaparecido a una edad temprana, dejó una excepcional producción artística, cuyo alcance es universal destacándose como uno de los autores más universales del siglo XX. Lo demuestran cuantitativa y cualitativamente las numerosas investigaciones de los lorquistas del mundo entero. A pesar de la delicadeza que supone bucear en el mundo artístico de un autor tan renombrado mundialmente, quizás hemos podido añadir nuestra

piedra a la construcción del monumento que supone la obra lorquiana, subrayando que todavía ofrece vías de estudios inesperadas y que siguen hasta hoy inagotables.

Para llevar a cabo el análisis semiológico de *Yerma*, nos trazamos unos objetivos que hemos tratado de alcanzar a través de varias líneas de investigación que quedan resumidas en las líneas maestras de los tres capítulos centrales de la tesis.

En primer lugar nos ocupamos del proceso que va de la génesis al estreno de *Yerma*. El primer paso que hemos dado en el presente estudio ha sido un rastreo de los antecedentes literarios de *Yerma*, que consideramos un parámetro indispensable para ver de cerca la eclosión del drama. Básicamente, esta línea de trabajo inicial ha resultado eficaz porque nos ha permitido explorar las huellas del tema de la esterilidad tanto en la obra lorquiana como en otras obras relevantes de la literatura española. Efectivamente, los umbrales de *Yerma* se extienden a épocas remotas, de hecho hemos dejado claro que el tema que trata *Yerma* no es nada nuevo, la cuestión tiene una honda tradición literaria. De ahí que se hayan invocado sus antecedentes en *Teresa* de Clarín, *Jacinta* de Galdós, *Raquel encadenada* de Unamuno e incluso en el drama religioso de Lope de Vega *La madre de la mejor*. También hemos subrayado la resonancia bíblica que *Yerma* contiene. Y viniendo a lo cercano, hemos señalado, además, como Lorca se inspiró en su entorno andaluz para escribir su drama.

El examen de la cuestión planteada, la esterilidad y la fecundidad, en los poemas y dramas que preceden a *Yerma* nos ha llevado a la conclusión de que todo el universo lorquiano se nutre de esta sustancia o sea, el tema de la mujer frustrada es el tema central. A lo largo de su obra, Lorca esboza una larga teoría de mujeres frustradas, desde una perspectiva sociológica esta constatación es especialmente relevante, porque nuestro autor refleja la situación de la mujer en la cultura mediterránea, esta realidad penetra el universo lorquiano y de allí el poeta ilumina criaturas femeninas y los lleva a la escena valiéndose de una técnica poética y trágica.

En términos globales, Lorca ha captado con incomparable inteligencia que la España de la época era un refugio de la frustración sexual, de la imputación de los sentidos que promulgó lógicamente una ideología cruel y opresiva.

En relación con el tema de la frustración sexual femenina se encuentra el de la fecundidad. Se puede afirmar que *Yerma* es el ejemplo más acabado y completo de esta temática, pero no el único según hemos visto.

Otro aspecto sumamente notable que hemos desarrollado en este capítulo es lo referente al estreno de la obra. Hemos tenido una respuesta transparente y clara acerca

de la polémica que rodeó las distintas representaciones de *Yerma*. Su estreno se caracterizó por una serie de discusiones políticas, ideológicas e incluso sociales, que desembocaron en un auténtico enfrentamiento a través de la prensa. Por primera vez Lorca se enfrentó a los críticos y espectadores de dos bandos: derechas e izquierdas. Sin embargo, este revuelo no fue totalmente nuevo ya que en 1927 y con motivo del estreno de *Mariana Pineda* tuvo semejantes incidentes, ya que fue censurada por el régimen dictatorial de Primo de Rivera por la simbología de la libertad que ofrece. Los recelos entonces eran más por sus ideas políticas que por la expresión de las conductas sexuales privadas. Asimismo, la representación de *Amor de Don Perlimplín* conoció interminables problemas, ahora en gran parte por la manera de plantear las relaciones eróticas. Pero el estreno de *Yerma* sería especial, porque ya antes de su representación tendría sus adversarios y sus defensores. También hemos hecho referencia a graves problemas que encubrían la representación de *Yerma* y que tuvieron muy malas repercusiones en su valoración estético-literaria.

La recepción de la obra entre el público y la crítica ha demostrado que *Yerma* funciona como vehículo de lucha ideológica y de concienciación política. Nuestro afán ha sido también demostrar la poca receptividad del panorama teatral español de la época que no muestra interés alguno por la renovación, sino todo lo contrario, ya que las obras existentes satisfacían las exigencias del público conservador. Con sus mensajes, el poeta, ha buscado la salvación del pueblo intentando despertar las almas adormecidas de la gente e impulsarlas a rebelarse contra las viejas leyes.

Por consiguiente, hemos deducido que las críticas de la prensa conservadora se aliaron contra *Yerma*, y se alejaron totalmente de su papel artístico o teatral y se hundieron en el plano político y moral, ignorando la riqueza literaria de una obra maestra, siendo vivida como un ataque frontal a la España tradicional.

Son sin duda alguna muy significativos los datos previos al estreno, tanto como el compromiso social y político de Federico García Lorca con el advenimiento de La II República. En la misma línea, hemos hecho referencia a otro aspecto relevante es la creación de aquel proyecto práctico llamado La Barraca y su función difusora del teatro clásico español por los caminos de España a un público mayoritariamente analfabeto, lo que crearía lazos de unión y solidaridad social con el pueblo y unos fuertes vínculos

políticos con la República. De hecho, La Barraca fue a la vez un proyecto republicano y comprometido. Desde los primeros momentos García Lorca intentó acercarse a importantes políticos de la izquierda como Fernando de los Ríos, aliado firme y comprometido con el grupo teatral además de ser su principal protector.

A nuestro parecer, *Yerma* representa, por un lado, el mejor drama que permite defender los motivos de su autor a la hora de escribir su obra, una obra exitosa por haber sido llevada a escena. Y, por otro lado, estudiar el fondo de la cuestión planteado por esta obra ha causado una especial expectación en nosotros, al plantear la temática de la inseguridad del hombre contemporáneo frente a la ausencia de descendencia.

Asimismo hemos tratado de demostrar como este drama específicamente español sobre la esterilidad y la fecundidad basado trascendió las fronteras españolas alcanzando una dimensión tanto universal como mítica. En este análisis, también ha sido objeto de atención prioritaria la profunda comprensión del estado anímico y fisiológico de la mujer. Hemos subrayado las asombrosas capacidades intuitivas del poeta granadino al lograr transmitirnos los sentimientos y sensaciones de la maternidad.

La frustración maternal de *Yerma* resalta mediante las imágenes poéticas que son arquetípicas en el teatro lorquiano, gracias al uso de una diversidad de símbolos que le confiere una dimensión trascendente. Ha sido especialmente relevante aclarar que el fracaso de *Yerma* va más allá del matrimonio como tal porque su tragedia se proyecta en un nivel mítico y no fisiológico.

En la misma línea, y a la luz del estreno de *Yerma*, hemos abordado la situación de la mujer y la cuestión femenina en aquel tiempo ya que la mujer es la protagonista de los dramas lorquianos. En el mismo análisis, hemos presentado una visión panorámica del ambiente social y cultural de la época en que se encontraba la mujer. Apoyándonos en los ensayos teóricos de dos ideologías contrapuestas, las del institucionista liberal Adolfo Posada y las del conservador padre Alarcón, hemos puesto de manifiesto la enorme distancia que les separaba. España que era una sociedad tradicional, oponía por ello resistencias al cambio que proponían obras como *Yerma*.

Para completar este primer capítulo, hemos realizado una valoración estética del espectáculo. Además de contar con el estreno, hemos ampliado además nuestras averiguaciones a otros montajes de *Yerma* llevados a cabo por una serie de directores de escena, así que hemos prestado muy específica atención a los montajes realizados por

Miguel Narros, que tuvimos ocasión de conocer directamente en el curso de nuestra investigación. Al respecto, es fundamental señalar que Federico García Lorca además de ser poeta y dramaturgo fue director de escena autodidacta, se formó gracias a su larga experiencia en La Barraca. Quedó claro que Lorca llevaba varios años montando obras clásicas e incluso dirigiendo sus piezas teatrales en Buenos Aires. El mismo poeta puntualizó: “ser director de escena es alegre. Fatiga, pero con gozo. Y además, a la vuelta de ensayar y experiencias, yo siento que me voy formando como director de escena, formación difícil y lenta”³⁵⁴.

En fin, hemos visto que por determinadas circunstancias ajenas a consideraciones artísticas y literarias *Yerma* ha sido desvalorizada y muy mal interpretada. Sin embargo, para contrarrestar este efecto negativo que ha caracterizado los apartados del primer capítulo, hace falta poner de relieve la singular importancia del autor y su obra, para ello, hemos juzgado imprescindible indagar en la tradición en que se ha nutrido García Lorca. Este segundo capítulo tiene un valor sustancial en el desarrollo lógico del tema.

Para un mejor entendimiento de la obra lorquiana ha sido imprescindible el retorno a los fundamentos que sostienen el teatro lorquiano. Hemos puntualizado las realidades literarias de García Lorca que se embebieron en el teatro modernista y le proporcionaron los recursos de una tradición clásica que imprimieron a su teatro un carácter renovador y que a su vez aniquiló el teatro comercial; esto le permitió luchar contra el teatro oficial y sus fuerzas dominantes. Esta labor situó al dramaturgo y poeta en la vertiente de los grandes genios renacentistas y barrocos.

Gracias a las valiosas aportaciones de Jesús Rubio con su libro *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, hemos podido avanzar de forma sustancial. De modo que, hemos llegado a rastrear los orígenes del teatro poético y sus tendencias. Luego, hemos podido corroborar que *Yerma* pertenece a este tipo de teatro.

Hemos dado constancia de que García Lorca como autor rebelde e innovador, inventó técnicas atrevidísimas y supo reaccionar contra el teatro burgués, alzándose

³⁵⁴ Oliva, C., “Federico, poeta y director”, *El teatro en España, entre tradición y la vanguardia 1918-1939*, op. cit., p. 147.

contra el teatro dominante y los paradigmas reinantes rompiendo con un orden tradicional que se resistió al cambio. Esto le valió ser nombrado creador del nuevo teatro poético que se caracterizó por amplia utilización de lo lírico, que abarca desde una potenciación general de lo poético en el drama al de recitados o la distribución de la materia dramática en estampas.

Yerma pertenece a este tipo de teatro renovador que hemos analizado en su aspecto teórico-poético indagando en los conceptos narratológicos. Esto nos llevó a discurrir sobre la combinación específica del teatro lorquiano: prosa-verso, y hemos concluido que las rupturas líricas del proceso dramático responden a la necesidad del dramaturgo de buscar vías de expresión variadas, con el fin de crear un efecto de alucinación para captar la intención del espectador, implicarle y concienciarle. De este modo, se logra una liberación del poder imaginativo del poeta y del espectador.

Hemos puesto de manifiesto que la especial condición del drama *Yerma* suscitó el rechazo de los críticos que no aceptaban la hibridación del drama-poema porque alegaban que no obedecía a las normas del género dramático. A esto hemos contestado con la distinción de que García Lorca, que es tanto poeta como dramaturgo, hace resucitar el poema dramático, ignorado por la dramaturgia; en el mismo orden de ideas hemos profundizado en las vinculaciones que existen efectivamente entre la tragedia griega y la tragedia lorquiana, tal como lo aclaran Romero Mariscal y Sánchez Montes:

Aunque la presencia del mito clásico es reconocible en toda su obra poética y dramática en general, en el caso que nos ocupa, el drama *Yerma*, parece responder a una vuelta a la raíz del género, a la tragedia griega entendida como quintaesencia del espectáculo trágico

Al respecto, se puede decir quizá sólo los griegos sabían de los géneros en el teatro. Queda en pie el hecho de que el teatro español ha necesitado volver a la tragedia clásica. En sus declaraciones García Lorca insistió en el retorno a las tragedias griegas.

Al margen de la raíz trágica-griega que caracteriza *Yerma*, encontramos también un lenguaje simbólico, una identificación del teatro lorquiano con los viejos ritos agrarios, un reajuste mítico.

Tratar lo mítico, lo ritual, lo simbólico en la literatura lorquina no es nuevo, estos temas han sido estudiados por Gustavo Correa en *Bodas de sangre y Yerma, El Romancero gitano, El Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, etc.; Fergusson, *Amor de don Perlimplín*; y Álvarez de Miranda, su ensayo *La metáfora y el mito*, ha sido de una eficacia importante para nuestro trabajo. Otros críticos han seguido después, este camino.

Hemos destacado, abundando en ideas de Álvarez de Miranda que opina que las correlaciones y coincidencias entre las intuiciones esenciales de toda la obra poética de un poeta moderno, como Federico García Lorca y los contenidos fundamentales de todo un cierto tipo de religiosidad, es la que se conoce como típico de las religiones arcaicas de tipo naturalista, ya que para la mentalidad primitiva y arcaica, los tres trances fundamentales de la vida — vivir, engendrar y morir—, están íntimamente compenetrados entre sí y están dotados de sacralidad, con lo que se examinan las conexiones entre el mundo poético y religioso.

Correlativamente, en el universo teatral lorquiano resaltan dos dimensiones fundamentales y simultáneas que relacionan a Lorca con autores contemporáneos.

La primera, desarrolla un pensamiento existencial, de raíz unamuniana, y la segunda, de carácter social, es una extrapolación de la visión valleincliniana: la opinión de los otros como criterio que sostiene el orden social establecido, que es un orden patriarcal y autoritario.

En *Yerma*, se sobreentiende lo muy decisiva que es la opinión de los otros. En el transcurso del drama nos tropezamos constantemente con el miedo a los otros. Juan actúa desde el horizonte de los otros, vive pendiente de los otros, y desde esta perspectiva no se sabe hasta qué punto hay que temerlos.

El acierto de García Lorca reside también en revelarnos las razones del orden social y las razones de la naturaleza, que se presentan en un antagonismo y paralelismo

continuos que permiten apreciar cómo ese orden está fundado aparte, y aún más, va en contra de las exigencias de aquella.

Hasta aquí, hemos denominado los análisis referentes a los dos capítulos anteriores primera lectura o lectura lineal del texto. Naturalmente, sobre lo expuesto había que hacer ampliaciones, al que nos hemos referido de segunda lectura, la lectura del simbolismo del texto; la cual, por supuesto, ha de enriquecer la primera. Bajo el rótulo de análisis semiológico-teatral de *Yerma* nos hemos referido a la parte práctica.

El análisis semiológico que realizamos ha sido uno de los máximos objetivos de nuestro trabajo, hemos puesto todo nuestro empeño en esta parte práctica. Esta labor ha sido reforzada de manera particular con las teorías de semiología elaboradas por Anne Ubersfeld, Greimas, Patrice Pavis y Bobes Naves, entre otros. Esta parte ha sido esencial en nuestro trabajo porque nos ha permitido llevar a la práctica los puntos teóricos de la semiología teatral al texto dramático lorquiano.

En primer lugar, hemos puesto de relieve la diferencia nítida que separa al texto de la representación. Basándonos en las explicaciones aportadas por Jesús Rubio, hemos dejado constancia de que texto y representación son dos aspectos posibles en el análisis teatral y que aparecen con suficiente autonomía aunque existe entre ellos relaciones.

En este análisis, hemos respondido a la pregunta clave a la que se han enfrentado los investigadores en la semiológica teatral: ¿Por dónde empezar? Según Roland Barthes y Jan Mukarovsky, un análisis estructural es un paso necesario para emprender un estudio semiológico-teatral. Desde esa luz, hemos considerado oportuno en este tipo de trabajo, establecer los modelos actanciales que sostienen los conflictos planteados en el drama. Para ello, nos hemos apoyado en el modelo actancial propuesto por Greimas, y en las teorías semiológicas proporcionadas por Anne Ubersfeld.

No obstante, Anne Ubersfeld ha subrayado que a pesar de su pertinencia, este modelo permanece incompleto. Ha puesto en evidencia sus límites. Ubersfeld cita una razón fundamental que Lévis-Strauss pone de manifiesto acerca del análisis de Propp:

“la description de l’univers (du conte populaire) ne peut être complète du fait de notre ignorance du réseau axiologique culturel qui le sous-tend”³⁵⁵.

En conclusión, Anne Ubersfel ha completado el análisis hecho sobre una base de aplicación del modelo actancial en el teatro hugoliano por el establecimiento de un movimiento dramático tomando en consideración el universo social.

Según la división del relato dramático efectuada por Anne Ubersfeld, hemos detectado tres fases bien determinadas; la primera fase llamada fase de exposición, en ésta *Yerma* se encuentra en un espacio interior o sea su casa. Un espacio que no pone la fama de *Yerma* en tela de juicio. La segunda fase es la mediana, ésta marca el traslado de la protagonista al espacio exterior, es lo que expone su honor al peligro. La última etapa del relato dramático correspondiente al movimiento que conduce al desenlace se desarrolla fuera en la ermita y en presencia de muchos campesinos. Esta fase termina trágicamente, es decir, con la muerte de Juan. Al final, recordemos que esta distinción ha sido fundada sobre la base del honor considerado como un parámetro mediador para clasificar a la gente. No se debe olvidar que *Yerma* es un drama rural, en el que el honor es abrumador. En efecto, hemos subrayado que en *Yerma* el honor se califica de interno, en oposición al concepto de honor en Juan que es externo.

Apoyándonos en los teóricos estructuralistas, y a partir de una serie de esquemas ilustrativos, hemos probado que efectivamente existe una supremacía de *Yerma* sobre los demás elementos en distintas secuencias.

Yerma es el personaje principal que se considera un elemento activo de la obra por excelencia y por implicación en el relato dramático; siguiendo este razonamiento, *Yerma* es teóricamente el elemento más importante a su alrededor se articulan todos los demás personajes y signos sea cual sea su naturaleza: luces, decorado, objetos y gestos. Este concepto, coloca al héroe como elemento central y más importante de toda la obra, ha sido puesto en evidencia por los trabajos de Jan Mukarovsky, uno de los pioneros de la teoría estructural del teatro, perteneciente a la Escuela de Praga.

³⁵⁵ Lévi-Strauss citado por Greimas, op. cit., p. 183.

Con atención particular, hemos realizado un análisis semiológico de los personajes. En este apartado hemos puesto de manifiesto que las ideas de una obra literaria toman cuerpo y cobran vida en unos personajes-símbolo que se consideran como intérpretes de grandes temas acerca del misterio de la vida y de las inquietudes del hombre. Estos seres pueden ser reales o ficticios. Por tanto, hemos tratado de descubrir la naturaleza de las criaturas que pueblan los dramas de Lorca: ¿son reales o simbólicos? Basta volver a las confesiones del poeta para tener una respuesta clara. Según García Lorca, desde luego, sus personajes son reales, pero todo tipo real encarna un símbolo. Pretende hacer de sus personajes un hecho poético, en definitiva, son una realidad estética. El poeta salta de lo real a lo real simbólico, para él, sus personajes son ideas vestidas, no puros símbolos.

Hemos diferenciado los personajes principales de los secundarios. Los principales son: Yerma la protagonista, Juan su antagonista, Víctor el pastor, es el amor imposible. Junto a éstos, hay una interesante galería de personajes secundarios: María, su amiga, la muchacha embarazada, la muchacha 2ª, la hija de Dolores la conjuradora, los coros, las lavanderas, las mujeres, la vieja pagana y las dos hermanas de Juan.

Indudablemente, uno de los puntos más fuertes de *Yerma* es la estructura y la claridad de su discurso, en el cual salta a la vista su fuerza sugestiva, descriptiva e indicativa, lo que permite al lector una reconstrucción del universo de la obra. Esta combinación de prosa y verso, deja al descubierto la honda sensibilidad del poeta. Su singular interpretación de lo estético y de lo ético le ha distinguido de sus coetáneos.

En este apartado, hemos procedido al análisis del proceso de comunicación, así que hemos incorporado un cotejo de los discursos de Yerma y Juan. Al respecto, hemos puesto el acento sobre la falta de comunicación y de entendimiento entre la pareja, una razón más que lleva a la esterilidad, que a veces es atribuida completamente a ella, y otras veces a él.

Igualmente, el discurso es rico en imágenes y metáforas extraordinarias. Hemos podido apreciar la incesante creación del poeta expresada tanto en prosa como en verso. A medida que nos hemos metido en su análisis interno nos hemos dado cuenta de la irrupción masiva de los símbolos en el drama lorquiano. Nos hemos referido a un

conjunto de imágenes muy diversas que caracteriza la obra. De hecho, hemos indagado en la imaginaria del texto lorquiano, y hemos realizado una exploración de las series de símbolos e imágenes que plasmó Lorca en los poemas, las canciones y los diálogos de *Yerma*.

Nuestra última indagación ha sido un análisis dedicado al cronotopo en *Yerma*: Espacio y tiempo. Hemos destacado dos espacios, el primero es un espacio dramático, al que se puede llamar también, espacio de la ficción, está construido por el espectador o el lector a fin de determinar el desarrollo de la acción y seguir la evolución de los personajes. Este espacio es menos visible al ojo, pertenece al texto dramático y sólo es perceptible si el espectador lo construye imaginariamente. En definitiva, es un espacio simbolizado, en oposición al espacio escénico que es percibido.

En resumidas cuentas, el escenario no es más que un instrumento que se adapta al movimiento ideológico y dramático.

En cuanto al tiempo, los semiólogos dicen que el tiempo es un elemento fundamental del texto y de la representación de la pieza teatral. A la luz de lo dicho, hemos dejado claro que el tiempo teatral es una combinación que une proporcionalmente y con ritmo variable el tiempo escénico y el tiempo extraescénico llamado también tiempo dramático.

Para medir el tiempo en *Yerma*, nos hemos valido de los significantes temporales tales como los indicios que aparecen en el discurso de los personajes, la diégesis, y en el cambio de espacios y luces.

Al final de este recorrido concluimos reconociendo que la tragedia de *Yerma* remonta a un tiempo y un espacio lejanos, pero en realidad esta distancia no es absoluta. Al leer con atención esta literatura lorquiana, nos damos cuenta de que Lorca no sólo ha roto las barreras geográficas y temporales sino también las barreras ideológicas y culturales que separan a los seres humanos. Los temas que trata la obra lorquiana son universales. No se piense que actualmente las obras lorquianas están pasadas de moda. Se siente en las entrañas de cada lector, su manera concienzuda de hacer hincapié en temas y problemas universales. Los sufrimientos, las injusticias y las ambiciones de los personajes que se mueven en los dramas lorquianos. Asimismo, hemos podido explicar el cómo y el por qué la obra lorquiana llega cada vez a cautivar

más el interés de muchos lectores. En conclusión, no cabe duda alguna, de que a lo largo de este estudio se evidencia la fuerte destreza del autor que se trasluce en diferentes estilos; el poético, el narrativo y el plástico para crear sus obras poéticas.

ANEXOS

Anexos (Esquemas y cuadros)

1.1.2. Esquema del modelo actancial de Greimas y su aplicación en *Yerma* ³⁵⁶

1.2.2. Esquema y cuadro del movimiento dramático de *Yerma*.³⁵⁷

1.3.1. Esquemas representativos de casos de supremacía de *Yerma* sobre otros elementos.³⁵⁸

1.3.2. Casos de supremacía de otros elementos sobre *Yerma*. ³⁵⁹

³⁵⁶Zermani, M., *Semiología teatral en Yerma de Federico García Lorca*, Universidad de Argel, Tesis doctoral, p. 149.

³⁵⁷ *Ibíd.*, p. 158.

³⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 161-164.

³⁵⁹ *Ibíd.*, pp. 164.166.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

❖ EDICIONES DE OBRAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA (POR ORDEN CRONOLÓGICO)

- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras Completas*, Madrid, Edit. Aguilar, 1964.
- *Bodas de Sangre, Tragedia en tres actos y siete cuadros (1933), Yerma, Poema trágico en tres actos y seis cuadros (1934)*, Madrid, Edit. Espasa Calpe, S. A., Colección Austral, 1976, (4ª. ed.).
- *Suites*, Barcelona, Edit. Ariel, S. A., edición de André Belamich, 1983, 1ª. ed.
- “Discursos y declaraciones (1934-1935)”, *Yerma, poema trágico*, Madrid, Edit. Alianza Editorial, edición de Mario Hernández, 1984, 2ª. ed., pp. 123-173.
- *Conferencias I*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., edición de Maurer Christopher, 1984.
- *Conferencias II*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., edición de Maurer Christopher, 1984.
- *Obras Completas, Teatro, Cine, Música*, Madrid, Edición del Cincuentenario Aguilar, edición de Juan Bravo, 1986, 2ª. ed., (Tomo II).
- *Obras Completas, Verso*, Madrid, Edit. Aguilar, edición de Juan Bravo, 1987, 2ª ed., (Tomo I).
- , *Yerma*, Madrid, Edit. Espasa-Calpe, edición de Miguel Ángel García Posada, 1989.
- *Mariana Pineda*, Madrid, Edit. Espasa-Calpe, S. A., Andrés Soria Olmedo (Introducción), 1990.
- *Mariana Pineda*, Madrid, Edit. Cátedra, Letras Hispánicas, edición de Luis Martínez Cuitiño, 1991.
- *Federico García Lorca. Prosa, I. Primeras prosas. Conferencias. Alocuciones. Homenajes, Varia Vida, Poética, Ante críticas, Entrevistas y declaraciones*, Madrid, Edit. Akal, S. A., Miguel Ángel García Posada, (ed.), 1994.
- *Obras Completas, Teatro*, Barcelona, Edit. Círculo de Lectores, S. A. (Sociedad Unipersonal) y Galaxia Gutenberg, S. A. (Sociedad Unipersonal), edición de Miguel Ángel García-Posada, 1997, (Tomo II).

- *Obras Completas*, Barcelona, Edit. RBA Coleccionables, edición de Pérez Galdós, 2005, (Tomo I)
- *Obras Completas*, Barcelona, Edit. RBA Coleccionables, edición de Pérez Galdós, 2006, (Tomo II).
- *Yerma, Poema en tres actos y seis cuadros*, Madrid, Edit. Alianza Editorial, S, A., edición de Mario Hernández, 2006.
- *Obras Completas*, Barcelona, Edit. RBA Coleccionables, edición de Pérez Galdós, 2007, (Tomo V).
- *Diván del Tamarit, Sonetos del amor oscuro*, Barcelona, Edit. Lumen, edición de la presente en castellano para todo el mundo: Random House Mondadori, S. A., 2010, 1ª. ed.

❖ **CATÁLOGOS Y BOLETINES DE LA FUNDACIÓN FEDERICO GARCÍA LORCA**

- *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Año III, (número 6), Madrid, Editada semestralmente por la Fundación Federico García Lorca, Diciembre de 1989.
- *Catálogo general de los Fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca*, (volumen IV), *Manuscritos y documentos relacionados con las obras teatrales*, Madrid, Edit. Gráficas Minaya, S. A., edición de Christian De Paepe, 1996.
- *Catálogos Federico García Lorca (1898-1936)*, Granada, Edit. Biblioteca de Andalucía, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1998.
- *Memoria*, Granada, Edit. Ministerio de Educación y Cultura, Comisión Nacional del Centenario de Federico García Lorca (1898-1998), 1999.
- *Epistolario a Federico García Lorca desde Cataluña, La Comunidad Valenciana y Mallorca*, Granada, Edit. Fundación Federico García Lorca Caja de Granada, Editorial Comares, 2001.
- *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, Año XVIII, (Nº 39-40), Madrid, Edit. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, edición de Mario Hernández, 2006-2008.

❖ BIBLIOGRAFÍA CITADA (POR ORDEN ALFABÉTICO)

- AGUILERA SASTRE, LIZARRAGA VIZCARRA, Isabel, (eds.), *Federico García Lorca y el teatro clásico, la versión escénica de la dama boba*, Logroño, Edit. Universidad de la Rioja, 2001.
- ALBERICH, J., SULLIVAN, P. L., EDWARDS, G., GIL, I.-M., GARCÍA-POSADA, M., “*Yerma y Bodas de sangre*”, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939*, Barcelona, Editorial Crítica, 1984, pp. 592-602.
- ALBERTI, Rafael, *A la pintura*, Buenos Aires, Edit. Losada, 1976.
- ALVAR, Mnuel, “Los cuatro elementos en la obra de García Lorca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, número. 433-434, julio-agosto, 1986, vol. I, pp. 77-81.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel, *La metáfora y el mito*, Madrid, Edit. Cuadernos Taurus, 1963.
- AMORÓS, Andrés, *El llanto por Ignacio Sánchez Mejías de Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Biblioteca Nueva, S. L., 2000.
- ANDRENIO, “El teatro poético”, *Mundo gráfico*, 7-II-1912.
- ARANGO, Manuel Antonio, *Símbolo y simbolismo en la obra de Federico García Lorca*, Caracas, Edit. Fundamentos, Espiral Hispano-América, 1995.
- ARAUJO COSTA, L, “Español. Estreno del *poema trágico, Yerma* en tres actos, divididos en dos cuadros cada uno, en prosa y verso, Federico García Lorca, *Yerma*”, *La Época*, 31-XII-1934.
- ARIAS DE COSSÍO, A, M, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, España, Edit. Mondadori, 1991.
- ARQUISTÁIN, Luis, *La batalla teatral*, Universidad de Michigan, Edit. Mundo Latino, 1930.
- BABLET DENIS, *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Edit. CNRS, 1965.
- BARTHES, Roland, *Elementos de semiología*, Madrid, Edit. Alberto Corazón, 1971.
- *L’aventure sémiologique*, Paris, Edit. Seuil, 1985.
- BAUTISTA, Aurora, “Voz del teatro”, “*Yerma* en Madrid, 1960”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 31, 2002, pp. 64-65.

- BENAVENTE, Jacinto, *El teatro del pueblo*, Madrid, Edit. Librería de Fernando Fe, 1909.
- BENITO, A, GARCÍA, G, MARTOS, RUBIO JIMÉNEZ, J, FERRO, E, ARRIBAS, J, COSTA, J, *Aspectos didácticos de lengua y literatura*. (Literatura), 4, Zaragoza, Edit. Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Zaragoza, 1988.
- BLOCK, Haskell, *Mallarmé and the Symbolist Drama*, Detroit, Edit. Wayne State University Press, 1963.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, Madrid, Edit. Aceña y La Avispa, 1988.
- *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Edit. Arco/Libros, S. L., 1997.
- *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid, Edit. Arco/Libros, 2002.
- BOBES NAVES, María del Carmen, CORVIN, M, GARCIA BARRIENTOS, J, L, INGARDEN, R, JANSEN, S, KOWZAN, T, PROCHAZKA, M, THOMASSEAU, J, M, VELTRUSKY, J, *Teoría del teatro*, Madrid, Edit. Arco/Libros, 1997.
- BUERO VALLEJO, Antonio, *Tres maestros ante el público (Valle-Inclán, Velázquez, Lorca)*, Madrid, Edit. Alianza, S. A., 1973.
- CAMACHO ROJO, José María (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Edit. Editorial Universidad de Granada, Campus Universitario de Cartuja, 2006.
- CAO, F, Antonio, *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*, London, Edit. Támesis Books Limited, 1984.
- CARMONA VÁZQUEZ, Antonia, “Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca: la mujer, eje central del teatro de ambos autores”, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, José María Camacho Rojo (ed.), Granada, Edit. Editorial Universidad de Granada, 2006, pp. 323-345.
- CASTILLO LANCHA, María, *El teatro de García Lorca y la crítica. Recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*, Málaga, Edit. Centro Cultural Generación del 27, 2008.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, S, A., Calabria, 1969.

- CONWAY, Harold, “Obras que no debieron nunca representarse”, *Blanco y Negro*, 13-I-1935.
- CORREA, Gustavo, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Gredos, 1975.
- COULOMBEAU, Charlotte, “Langue et langage du geste”, *La sémiotique théâtrale comme sémiotique comparée dans Mimik de Johann Jakob Engel (1785)*, Publicado en [http:// www.google.es](http://www.google.es)
- DÁMASO, Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Edit. Gredos, 1987.
- DE LA CUEVA, Jorge, “Español – Yerma”, *Informaciones*, 31-XII-1934.
- “Un buen éxito de Fernández Sevilla y Sepulveda, *Yerma* en el Español”, *El Debate*, 30- XII-1934.
- DE LOS RÍOS, Blanca, “Calderón, precursor de Wagner y del teatro moderno”, *ABC*, 2-VI-1927; 09-VI-1927; 30-VI-1927; 25-VIII-1927; 22-IX-1927.
- DE VINCI, Leonardo, *El tratado de la pintura*, Introducción de Valeriano Bozal, Murcia, Edit. Colegio de Aparejadores y Librería Yerba, 1980.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo, *Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Espasa-Calpe, 1961, 3ª. ed.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique, *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*, (V vols.), México, Joaquín Mortiz, 1968.
- DOMÉNECH, Ricardo, (ed.), “*La casa de Bernarda Alba*” y el teatro de García Lorca, Madrid, Edit. Cátedra, 1985.
- DOMÉNECH, Ricardo, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Edit. Editorial Fundamentos, 2008.
- DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, Mª Francisca (eds.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Edit. Tabapress, 1992.
- DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, Mª Francisca, *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, Madrid, Edit. Tabapress, 1992.

- DURAN, Manuel, “García Lorca, poeta entre dos mundos”, *Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Taurus, edición de Ildefonso-Manuel Gil, 1988, pp. 191-205.
- EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, Edit. F.C.E., 1988.
- ECO, Umberto, *La production des signes*, Paris, Edit. Librairie Générale Française, 1992.
- *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, Edit. Presses Universitaires de France, 1993.
- EDWARDS, GWYNNE, *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Gredos, 1983, (Versión española de Carlos Martín Baró).
- ERRANDONEA, Ignacio, (Trad.), *Sófocles, Tragedias, Antígona-Electra*, Barcelona, Edit. Alma Mater, S. A., 1959, (Volumen II).
- ESTEBAN, Alfonso, ETIENVRE, Jean-Pierre, (coords.) *Valoración actual de de la obra de García Lorca*. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez 13 / 14-III-1986, Madrid, Edit. Casa de Velázquez /Universidad Complutense, 1988.
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel, *Federico García Lorca o poética de la libertad*, Córdoba, Edit. Publicaciones del Excmo, Ayuntamiento de Córdoba, 1987.
- ESTÉVEZ-ORTEGA, Enrique, *Nuevo escenario*, Barcelona, Editorial. Lux, 1928.
- ESPINA, Antonio, “Las dramáticas del momento”, *Revista de Occidente*, núm. 30, (1925).
- *EUROPE, Revue littéraire mensuelle*, Paris, Edition Europe et les éditeurs français Réunis, 58° Année- N° 616-617, Aout - septembre 1980, (Monográfico sobre Federico García Lorca).
- FALCONIERI, J, V, “Tragic Hero in Search of a Role: Yerma’s Juan”, *Revista de Estudios Hispánicos*, I, 1, 1967, pp. 17-33.
- FEAL, Carlos, *Lorca: tragedia y mito*, Canadá, Edit. Dovehouse Editions, 1989.

- “Eurípides y Lorca: observaciones sobre el cuadro final de *Yerma*”, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, José María Camacho Rojo (ed.), Granada, Edit. Editorial Universidad de Granada, 2006, pp. 347-355.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el teatro: La norma y la diferencia*, Zaragoza, Edit. Prensas Universitarias, 1986.
- *Cartografías del desasosiego. El teatro de García Lorca*, Madrid, Edit. Del Orto, 2003.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, (ed.), *Estudios sobre la poesía de Lorca*, Madrid, Edit. Istmo, 2005.
- FERNÁNDEZ, Nicolás Antonio, *Federico García Lorca y el grupo de la revista Gallo, la vanguardia literaria en la Granada de los años veinte*, Granada, Edit. Diputación de Granada, Área de Cultura, 2012.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Edit. Arco/Libros, S.L., (ed. española), 1999, Elisa Briega Villarrubia, (Traducción).
- FRAZIER, Brenda, *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Colección Plaza Mayor Scholar Playor, S. A, 1973.
- GARCÍA LORCA, Federico, “Entrevista”, *La Voz*, Madrid, 7 de abril de 1936.
- GARCIA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo*, Madrid, Edit. Alianza Editorial, 1980.
- GARCÍA, Juan José y ORTEGA Jesús, “Si algo ocurre a mi sombrero: Federico García Lorca en Buenos Aires (1933-34)”, en *Federico García Lorca, Clásico moderno (1898-1998)*, Granada, Edit. Diputación de Granada, 2000, (Congreso Internacional), pp. 670-675.
- GARCÍA LAUCES, Pedro, “1934: Federico García Lorca estrena su obra *Yerma*”, Libertad Digital, 29 de diciembre de 2010, (Publicación Digital).
- GARCÍA POSADA, Miguel Ángel, *García Lorca*, Madrid, Edit. EDAF, 1970.
- *Interpretación de poeta en Nueva York*, Madrid, Edit. Akal, 1981.
- “Un estímulo lopesco en la creación de *Yerma*”, Madrid, *Ínsula*, número 476-477, 1986, pp. 11-12.
- GÓMEZ CARRILLO, E., “El teatro en París. Comedias en verso”, *El Imparcial* 10-VI-1907.

- GÓMEZ TORRES, Ana María, *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, España, Edit. Arguval, 1995.
- GONZÁLEZ AURIOLES, N., “La literatura y las desgracias de España”, *La ilustración Española y Americana*, 15-X-1900, pp. 283-286.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis, *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca*, Madrid, Edit. Copyright by Eliseo Torres & Sons New York, 1975.
- GREIMAS, Algirdas Julius, *Sémantique structurale, Recherche de méthode*, Paris, Edit. Librairie Larousse, 1966.
- GUERRERO RUIZ, Pedro, (ed.), *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, Alicante, Edit. Caja de Ahorros del Mediterráneo y Editorial Aguaclara, 1998.
- GUERRERO RUIZ, Pedro y DEAN- THACKER, Verónica, “Tratadismo pictórico en la poesía de García Lorca”, *García Lorca en el espejo del tiempo*, Alicante, Edit. Caja de Ahorros del Mediterráneo y Editorial Aguaclara, 1998.
- GUERRERO RUIZ, Pedro y DEAN- THACKER, Verónica, *Federico García Lorca, El color de la poesía*, Murcia, Edit. Universidad de Murcia, Universidad de Transylvania, 1998.
- GUERRERO Pedro, Rafael ALBERTI, *Arte y poesía de vanguardia*, Murcia, Edit. Universidad de Murcia, 1991.
- Guillén, Jorge, “Federico en persona”, *Federico García Lorca, Obras Completas*, Madrid, Edit. Aguilar, Edición de Arturo del Hoyo.
- GULLÓN Ricardo, MARTÍNEZ NADAL Rafael, GIBSON Ian, BELAMICH André, MARTÍN Eutimio, YNDURÁIN Francisco, GARCÍA POSADA Miguel, CRISPIN John, DOMÉNECH Ricardo, LAFFRANQUE Marie, *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, Madrid, Edit. Cátedra, S. A., Ricardo Doménech (ed.), 1985.
- GULLÓN Ricardo, “Perspectiva y punto de vista en el teatro de García Lorca”, *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, Madrid, Edit. Cátedra, S. A., Ricardo Doménech (ed.), 1985.
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián, *Teoría y praxis de semiótica teatral*, Valladolid, Edit. Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid, 1993.

- GIBSON, Ian, *Federico García Lorca de Fuente Vaqueros a Nueva York de (1898-1929)*, Barcelona- Buenos Aires- México, D. F, Edit. Grijalbo, S. A., 1985.
- *Granada en 1936 y el asesinato de Federico García Lorca*, Barcelona, Edit. Crítica, S. A., Grupo editorial Grijalbo, 1986.
- *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Edit. Plaza y Janés Editores, S. A., 1998.
- *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Edit. Folio, S.A., 2003, (Volumen I, II).
- *Federico García Lorca*, Barcelona, Edit. Crítica, S. L., 2011.
- GIL, Idefonso-Manuel, *Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Taurus, Alfaguara, S. A., 1988.
- HERNÁNDEZ, Mario, “Cronología y estreno de *Yerma*, poema trágico de García Lorca, *Revista de Archivos, Biblioteca y Museos*, LXXXII, (núm.2), enero-junio, 1979, pp. 289-315.
- HÜBNER, Daniel, F., *El drama lírico español (1900-1916)*, Universidad de Zaragoza, 1992, (tesis de licenciatura).
- KOWZAN, Tadeusz, *Littérature et spectacle*, Paris - Lahay, Edit. Mouton, 1975.
- LAFFRANQUE, Marie, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris, Edit. C.N.R.S., Centre de Recherche Hispanique, 1967.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *De poética y poéticas*, Madrid, Edit. Cátedra, 1990.
 - *Azaña, Lorca, Valle y otras sombras*, Madrid, Edit. Alianza Editorial, D. L., 2004.
- LEVIN SCHÜCHING, Ludwig, *El gusto literario*, México, Edit. Fondo de Cultura Económica, 1996.
- LÓPEZ IZQUIERDO, Rafael, “El éxito de *Yerma*, de García Lorca, se circunscribió a un mínimo sector del público del Español”, *La Nación*, 31-XII-1934.
- LUCAS DE DIOS, José María, *Estructura de la tragedia de Sófocles*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Complutense de Madrid, abril 1972, (Tesis doctoral).

- LURKER, Manfred, *Diccionario de imágenes y símbolos de la biblia*, Córdoba, Edit. El Almendro, S. L., 1994.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan, Ángel, *El signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*, Argentina, Edit. Hachette, 1983.
- MANGINI, Shirley, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Edit. Península, 2001.
- MAINER, J, Carlos, “1900-1910: Nueva literatura, nuevos públicos”, *La doma de la quimera*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1988, pp. 139-170.
- MARCO, Aurora, “Yerma, la tragedia de la mujer insatisfecha”, *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, Alicante, Edit. Caja de Ahorros del Mediterráneo y Editorial Aguaclara, Pedro Guerrero Ruiz (ed.), 1998, pp. 143-156.
- MARTÍN GARCÍA, Eutimio, “Yerma o la imperfecta casada”, *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, Madrid, Edit. Cátedra, 1985, pp. 93-121.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, “Noticia de la primera antología del modernismo hispánico”, *Archivum*, XXVI, 1976, pp. 33-42.
- MARTÍNEZ ESPADA, Manuel, *Teatro contemporáneo: apuntes para un libro de crítica*, Madrid, Editorial, Imprenta-Ducazcal, 1900.
- MARTÍNEZ NADAL, Rafael, *El público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca*. Oxford, Edit. The Dolphin Book, 1970.
 - *El público: Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Hipercón, 1988, 3ª. ed.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *Teatro de ensueño. La intrusa (de Maurice Maeterlinck en versión de G. Martínez Sierra)*, Madrid, Edit. Biblioteca Nueva, S. L., 1999.
- MATAS, Julio, *La cuestión del género literario*, Madrid, Edit. Gredos, 1979.
- MAURER, Christopher, *Artículos “Una vida breve”*, Fundación García Lorca, Publicado en [http:// www.García.Lorca.org](http://www.García.Lorca.org) / Federico/ Biografía. ASPX.
- MAZZOTTI PABELLO, Honorata, ROJO LEYVA, Gabriel y VILLEGAS GUZMÁN, Jesús, *Tres ensayos sobre Federico García Lorca*, México, Edit. Universidad Autónoma Metropolitana/Iztapalapa, 1990, 1ª ed.

- MENKE, Christoph, *La actualidad de la tragedia*, Ensayo sobre juicio y representación, Madrid, Edit. Antonio Machado libros, 2008.
- MIER Eduardo y BARBERY, *Obras dramáticas de Eurípides*, (Vertidas directamente del griego al castellano), Madrid, Edit. Librería de los Sucesos de Hernando, 1909, (Tomo I).
- MOBAREK, Armin, *La recepción del teatro extranjero en Madrid (1900-1936)*, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2013, (Tesis doctoral).
- MORA GUARNIDO, José, *Federico García Lorca y su mundo*, Granada, Edit. Manigua s. I., Caja de Ahorros de Granada, 1998.
- MORLA LYNCH, Carlos, *En España con Federico García Lorca*, España, Edit. Renacimiento, 2008.
- MORRIS, Charles, *Fundamentos de la teoría de los signos*, México, Edit. UNAM, 1958.
- MUKAROVSKÝ, Jan C., “Función, norma y valor estéticos como hechos sociales”, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Edit. Gustavo Gili S. A., 1977, pp. 44-121.
- MUÑIZ, Alfredo, “En los umbrales del estreno de *Yerma*”, El poeta del *Romancero gitano* habla de *Yerma*, la obra que interpreta Margarita Xirgu y su compañía el día 29 en el Teatro Español, (1934), en *Prosa, I*, Primeras prosas conferencias, conferencias- recitales, alocuciones, homenajes, varia. Vida, poética, antecríticas, entrevistas y declaraciones, Madrid, Edit. Akal, Miguel García Posada (ed.), 1994, pp. 658-660.
- OLIVA, César, “Federico, poeta y director”, *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Edit. Tabapress, (eds. Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos), 1992, pp. 147-149.
- OLIVARES BRIONES, Edmundo, *Pablo Neruda: Los caminos del mundo. Tras las huellas del poeta itinerante II (1933-1939)*, Santiago, Edit. LOM, 2001.
- ORTEGA, José, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, Granada, Edit. Universidad de Granada, 1989.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Edit. Paidós Ibérica, S. A., 1980.

➤ *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1998, (Nueva edición, revisada y ampliada).

- PEIRCE, Charles Sanders, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Edit. Nueva Visión, 1974.
 - *Écrits sur le signe*, Paris, Edit. Seuil, 1978.
- PEREDA, Tina, “La Yerma de Miguel Narros”, *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, Alicante, Edit. Caja de Ahorros del Mediterráneo y Editorial Aguaclara, 1998, pp. 157-166.
- PÉREZ DE AYALA, R, “Teatro en verso y teatro poético”, *Las máscaras II*, Madrid, Edit. Saturnino Calleja, 1919.
- PÉREZ RIOJA, J, A, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Edit. Tecnos, 1984.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis, *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Granada, Edit. Manigua, S. I., 1998.
 - *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca 1932-1937 (de pintura y teatro)*, Granada, Edit. Comares, 2001.
- PRIETO, Gregorio, *Federico García Lorca y la generación del 27*, Madrid, Edit. Biblioteca Nueva, 1977.
- *Problemata Theatralia I*, España, Edit. Universidad de Vigo, 17-18 Abril de 1996, (I Congreso internacional de teoría del teatro), (Monográfico sobre el signo teatral: texto y representación).
- QUER ANTICH, Santiago, “Un drama de Federico García Lorca”, Universidad Católica Silva Enrique, Literaturalinguistica@ucsh.cl
- RAMOS GIL, Carlos, *Claves líricas de García Lorca, Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos*, Madrid, Edit. Aguilar, 1967.
- RAMOS ESPEJO, Antonio, *García Lorca en los dramas del pueblo*, Sevilla, Edit. Centro Andaluz del libro, 1998.

- REJÓN DE SILVA, Diego Antonio, *La pintura, poema didáctico en tres cantos*, Murcia, Edición de Concepción de la Peña Velasco, Colegio de Aparejadores y Librería Yerba, 1985.
- REYERO HERMOSILLA, C, *Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte*, Madrid, Edit. Fundación Juan March, 1980.
- RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española, VII Época contemporánea: 1914-1939*, DE LA CONCHA, Víctor G, Barcelona, Edit. Crítica, S. A., 1984.
- RODRIGO, Antonina, *Lorca Dalí una amistad traicionada*, Barcelona, Edit. Planeta, 1981.
 - *García Lorca el amigo de Cataluña*, Barcelona, Edit. Edhasa, 1984.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, (ed.), *Tragedias griegas I, Agamenón, Edipo Rey / Hipólito*, Madrid, Edit. Sociedad General Española de Librería. S. A., 1982.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, “Las tragedias de García Lorca y los griegos”, en *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, José María Camacho Rojo (ed.), Granada, Edit. Editorial Universidad de Granada, 2006, pp. 357-367.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, Ignacio, (ed.), “La transformación de las alusiones míticas en Federico García Lorca. Un tópico literario renovado: Baco y Ciso”, *Mnemosyne: disfraz y noticia. Trazas de tradición clásica en la literatura española desde los orígenes al siglo XX*, Valencia, Edit. Diputación de Valencia, 2011, pp. 319-356.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, Ignacio, “Baco, Ciso y la hiedra”, *Tradicón clásica y siglo XX*, Rodríguez Alfageme y Bravo García (eds.), Madrid, Editorial Coloquio, 1986.
- ROMERO MARISCAL, Lucía y SÁNCHEZ MONTES, María José, “Yerma y la tragedia griega: el texto y las puestas en escena”, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, José María Camacho Rojo (ed.), Granada, Edit. Editorial Universidad de Granada, 2006, pp. 495-516.
- ROUCHÉ, Jacques, *L’Art Théàtral Moderne*, Paris, Collection de la “Grande Revue”, 1910.

- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Ideología y teatro en la España Finisecular: 1890-1900*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, mayo 1980, 2 Volúmenes, (Tesis doctoral).
 - “El análisis de la representación teatral”, *Aspectos didácticos de lengua y literatura (literatura)*, 4, Zaragoza, Edit. Instituto de Ciencias de la Educación Universidad de Zaragoza, 1988.
 - *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Edit. Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1993.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Edit. Alianza Editorial, 1971.
- RUIZ SOLA, Aurelia, “El mito antiguo y su proyección dramática”, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, José María Camacho Rojo (ed.), Granada, Edit. Editorial Universidad de Granada, 2006, pp. 369-383.
- SALADO, J, L, “Antes del estreno. Diálogo con tres barbas ilustres”, *La Voz*, 29-XII-1934.
- SALINAS, Pedro, *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Edit. Aguilar, 1961.
 - *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Edit. Alianza, 1970.
- SÁNCHEZ RAMÓN, A, “El teatro contemporáneo”, *La ilustración Española y Americana*, 30-IX-1902.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A, *El teatro de Lorca. Tragedia, drama, farsa*, Málaga, Edit. Universidad de Málaga, 1995, (Congreso de Literatura Española).
- SASSONE, Felipe, *El teatro, espectáculo literario*, Madrid, Edit. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.
- SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Edit. Payot, 1965.
- SCARANO, Laura y otros, *¡Qué raro que me llame Federico! Homenaje a García Lorca en su centenario*, Argentina, Edit. Universidad Nacional de Mar del Plata, Editorial Martín, 1998.
- SITO ALBA, Manuel, *Análisis de la semiótica teatral*, Edit. U.N.E.D. Madrid, 1987.
- SORIA OLMEDO, Andrés, *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, Edit. Comisión Nacional del Cincuentenario, 1986.
 - *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Aguilar. S. A., 1989.

- SORIA OLMEDO, Andrés, SÁNCHEZ MONTES, María José, VARO ZAFRA, Juan (eds.), *Federico García Lorca, Clásico moderno (1898-1998)*, Granada. Edit. Diputación de Granada, 2000, (Congreso internacional).
- SOURIAU, Étienne, *Les deux cents mille situations dramatiques*, France, Edit. Flammarion, 1950.
- STEFATOU, IONNA, *La recepción de Federico García Lorca en Grecia*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 2005-2006, (Estudios de tercer ciclo).
- TALENS, Jenaro, *El discurso poético lorquiano: medievalismo y teatralidad*, Granada, Edit. Universidad de Granada, Curso de Estudios Hispánicos, 1983, (Conferencia pronunciada el día 16 de febrero dentro del ciclo sobre la poesía de García Lorca).
- *Theatralia II, Revista de teoría de teatro*, Colección Congresos: 12, España, Edit. Universidad de Vigo, 1998, (II congreso internacional de teoría de teatro), (Monográfico sobre el personaje teatral).
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la Littérature*, Paris, Edit. Seuil, 1965.
- TORO, Fernando, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Edit. Galerna, 2008, (2.^a ed.)
- TORRE, Guillermo, *El fiel de la balanza*, Madrid, Edit. Taurus, 1961.
- UBERSFELD, Anne, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, Edit. Librairie José Corti, 1974.
 - *Lire le théâtre I*, Paris, Editions. Sociales, 1990.
 - *Semiótica teatral*, Madrid, Edit. Cátedra, S. A., 1993.
 - *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Edit. Mémo Seuil, 1996.
 - *Lire le théâtre II. Lécole du spectateur*, Paris, Edit. Belin, 1996.
- UCELAY, Margarita, “La problemática teatral: testimonios directos de Federico García Lorca”, *F G L*, Boletín de la Fundación Federico García Lorca, número 6, Madrid, Edit. Fundación Federico García Lorca, diciembre de 1989, pp. 27-58.
- VALENTE, José Ángel, “Lorca y el caballero solo”, “La necesidad y la musa”, en *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI, Madrid, 1971, pp. 117-126 y 161-169.
- Zardoya Concha, “Los espejos de Federico García Lorca”, *Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Taurus, Ildefonso M. Gil (ed.), 1980, p 247.

- ZUBIRI, Xavier, “En torno al problema de Dios”, de *Naturaleza, Historia, Dios*, Madrid, Editora Nacional, 1963, 5ª. ed.