

Federico García Lorca, Yerma (1934)

Maryline Lacouture

Les articles publiés sur **prepasantSernin** sont protégés par droit d'auteur. Vous pouvez citer librement cet article en en mentionnant l'auteur et la provenance.

Yerma : la evolución del personaje a la largo de la obra

Si nos atenemos a lo que dijo el propio Lorca, *Yerma* no tiene argumento. *Yerma* es un carácter que se va desarrollando en el transcurso de los seis cuadros de que consta la obra. El desarrollo del carácter de la protagonista está internamente conectado pues con el tiempo dramático. Pero el tiempo no fluye de manera regular en toda la obra : pasa 1 año entre el primer cuadro y el segundo del primer acto y 2 más entre éste y el segundo cuadro del segundo acto. Luego ya no se menciona explícitamente el paso del tiempo, el espectador comprende que la evolución de Yerma ya ha alcanzado una especie de punto de no retorno que se consuma en la totalidad del tercer acto.

**1. La angustiosa y temblorosa espera y la historia de un desencuentro :
acto primero**

- Yerma lleva 24 meses de casada y, como ya hemos visto, la primera escena de la obra da a ver todos los elementos de la tragedia: la presencia de la pareja protagonista # antagonista, el conflicto entre el deseo y la realidad que es la raíz de la tragedia, el rechazo del destino por parte de Yerma, el drama de la incomunicación que explica la « esterilidad » de las relaciones entre marido y mujer
- Domina el tema de la espera angustiada del hijo evidenciada desde el principio en la canción de cuna de Yerma al final de la primerísima escena : *¿Cuándo, mi niño, vas a venir ?* (p.45). Lo que anhela el personaje es la fusión total con el hijo que pasa por el dolor del parto (*Te diré, niño mío, que sí, / tronchada y rota soy para ti. /; Cómo me duele esta cintura / donde tendrás primera cuna !*, p.45) o el sufrimiento producido por la lactancia (*Yo he visto a mi hermana dar de mamar a su niño con el pecho lleno de grietas y le producía un gran dolor, pero era un dolor fresco, bueno, necesario para la salud,* p.50). Esta espera de la osmosis sensual con el hijo pasa por un

adverbio en la acotación final de la escena con María (*Yerma le coge amorosamente el vientre en las manos*, p.50).

- Premonición de la « maldad » por venir o sea de la evolución del personaje : *Si sigo así, acabaré volviéndome mala* (p.49) y *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* (p.50), le dice a María → el futuro (acabaré y me va a pasar) y la noción de transformación radical (volverse una persona o volvérsele a una persona) anuncian e insisten en la evolución de Yerma.
- En el cuadro segundo del primer acto, Yerma lleva 3 años de casada pero sigue esperando (escena con la vieja : la vieja dice *¡Ya tendrás [hijos]!* y Yerma contesta *con ansia ¿Usted lo cree ?*, p.53). Quiere comprender por qué no es capaz de tener hijos (*¿Por qué estoy yo seca ?*, p.54), pero se nota que las preguntas conllevan todavía una nota de esperanza. Se precisa lo que la primera escena con Juan así como la escena final del cuadro precedente con Víctor ya habían dejado suponer: Yerma no desea a su marido, no es atraída por él y sí podría serlo por Víctor (p.55-56 : *Mi marido es otra cosa...el primer día que me puse de novia con él ya pensé...en los hijos*). A pesar de su sensualidad potencial reconocida por la vieja (*Ay, qué flor abierta !*, p.57) y que podría desarrollarse y encarnarse si ella quisiera a un hombre, Yerma está llenándose de odio (p.56). Se van precisando la idea de un desencuentro amoroso y la noción de causalidad : Yerma no tiene hijos porque el deseo no es el motor de su relación con Juan → Yerma va adquiriendo pues el estatuto de personaje trágico en la medida en que empieza a percibirse la *hybris* (arrogancia irracional del héroe que persevera en su acción), uno de los elementos de la tragedia antigua : Yerma continúa y continuará pensando que una se entrega al marido para tener hijos que resulta ser el único objetivo por alcanzar (*Yo me entregué a mi marido por él [por el hijo], y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme*, p.56). La escena con las muchachas bien muestra el contraste entre Yerma y la muchacha segunda : el afán de libertad de la jovencita y su rechazo de la maternidad son el contrapunto perfecto de la angustiada espera de Yerma.
- Por fin este acto hace hincapié en el deseo frustrado como causa de la esterilidad : la canción de Víctor, a la cual contesta Yerma cantando también, indica a las claras que no se ha realizado el encuentro posiblemente fructuoso entre dos cuerpos mutuamente atraídos (*¿Por qué duermes solo, pastor ?*, p.61), de ahí la sensación de soledad y frío (esta isotopía se plasma en las imágenes : oscura piedra, invierno, agujas, hierbas amargas, espina). Todo indica metafóricamente que el deseo reprimido ahoga y mata, lo cual explica la ausencia del hijo (*¿qué niño te está matando ?*, p.61) . Yerma no ve claramente que Víctor encarna la fecundidad posible (*Y qué voz tan pujante. Parece un chorro de agua que te llena toda la boca*, le dice a Víctor, p.62) si bien percibe que su marido tiene un carácter seco (p.62). Víctor bien aparece como la ocasión perdida, la posibilidad fecundadora inalcanzable (cuando

Yerma está a su lado oye la voz de un niño pequeño que llora como ahogado, p.63, metáfora clara de la maternidad imposible). Así que al final del acto, por no poder realizarse el encuentro con un hombre amado, Yerma dice claramente que está perdiendo su femineidad (*Ojalá fuera yo una mujer*, p.65) y al decirle a su marido ¡*Me dormiré !* –casi al gritárselo-, en realidad se encierra en su suerte de mujer frustrada, cerrando definitivamente la puerta ante otro destino.

2. El peso del entorno social y moral, la pérdida de la femineidad : acto segundo

- Yerma no puede ni podrá salir de su papel de mujer casada por el peso del entorno que el coro de las lavanderas deja bien claro (acto segundo, cuadro primero) : Juan ha llamado a sus hermanas para que vigilen a Yerma, las tres viven encerradas y las ronda un soplo sepulcral (*Son como esas hojas grandes que nacen de pronto sobre los sepulcros. Están untadas con cera. Son metidas hacia adentro*, p.67) en una casa demasiado ordenada y limpia, es decir « seca » o desprovista de vida (*Ella y sus cuñadas, sin despegar los labios, blanquean todo el día las paredes, friegan los cobres, limpian con vaho los cristales, dan aceite a la solería, pues cuando más relumbra la vivienda, más arde por dentro*, p.69). Se precisan los contornos de la Yerma trágica : primero porque es condicionada por el entorno social y moral, luego porque todos reconocen su condición de mujer estéril (la canción de las lavanderas : *Pero, ¡ay de la casada seca !;/Ay de la que tiene los pechos de arena !*, p.74). Este coro anuncia otras imágenes que crean o forman la isotopía de la sequedad : Yerma acaba por decir con violencia que se siente como la roca pero rechaza esta esterilidad por antinatural (es una infamia que sea roca, porque debía ser un canasto de flores y agua dulce, p.78), lo cual se confirmará en el cuadro segundo en el monólogo poético y patético de Yerma (*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*, p.80).
- Yerma es como la mosca que choca contra los cristales en un intento inútil para salir : su resistencia ante el destino es cada vez más violenta, cada vez más inútil también y su sufrimiento cada vez mayor. El *pathos* de la tragedia antigua se hace patente pues Yerma se convierte en figura crística, doliente y dolida : *lo que sufro lo guardo pegado a mis carnes. Y cada día que pase será peor. Vamos a callarnos. Yo sabré llevar mi cruz como mejor pueda...Ahora, ahora déjame con mis clavos*, le dice a Juan (p.77). Sin embargo Yerma no se da por vencida, no se resigna y entonces se evidencia con mayor claridad su arrogancia, la desmesura de su resistencia, la *hybris* en suma : *Yo he venido a estas cuatro paredes para no resignarme. Cuando tenga la cabeza atada con un pañuelo para que no se abra la boca, y las manos bien amarradas dentro del ataúd, en esa hora me habré resignado* (p.78). Se rebela ahora, afirma su incomprendión con frases cada vez más categóricas e imágenes duras : *La*

mujer de campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos, y hasta mala, le dice a María y también Que estoy ofendida, ofendida y rebajada hasta lo último (p.81). Parece que ha perdido por completo su femineidad ya que se comporta como hombre : *Muchas veces bajo yo a echar la comida a los bueyes, que antes no lo hacía, porque ninguna mujer lo hace, y cuando paso por lo oscuro del cobertizo mis pasos suenan a pasos de hombre* (p.82). Pero lo que prevalece al final del acto es la violencia a duras penas contenida : *ellos no saben que yo, si quiero, puedo ser agua de arroyo que los lleve* (p.83) → efectivamente Yerma se convertirá al final de la obra en torrente : arrastrará y matará a Juan.

- Es de advertir en este acto (segundo cuadro) la omnipresente referencia a la honra : por preservar su honra Juan ha llamado a sus hermanas (*Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí*, p.75). En este terreno tampoco se comprenden marido y mujer pues Juan no ha entendido que Yerma nunca le engañará con otro hombre pues lo primero es su honra (*Crean que me puede gustar otro hombre y no saben que, aunque me gustara, lo primero de mi casta es la honradez*, p.83). Lo que cuenta es la función dramática de la honra que no es un tema sino un mero resorte dramático : en nombre de la honra Yerma no abandonará a Juan. Así que lógicamente, ya afirmada esta opción, el personaje de Víctor sobra, por ello desaparece del escenario y de la obra aseverando que cada cosa debe quedar en su sitio, es decir sellando el destino inevitablemente trágico de Yerma : *La acequia por su sitio, el rebaño en el redil, la luna en el cielo y el hombre con su arado* (p.86). Lógicamente también, cuando Víctor se retira, Yerma queda angustiada mirando la mano que ha dado a Víctor (acotación, p.88) viendo desaparecer al que hubiera podido romper sus cadenas de personaje trágico. Los tres gritos finales del acto (las cuñadas llaman a Yerma que está saliendo) suenan a gritos angustiados, pero Yerma se dirige inevitablemente hacia la consumación de la tragedia.

3. El cumplimiento o la consumación de la tragedia y el acto liberador : acto tercero

- La escena con Dolores la conjuradora evidencia la obsesión de Yerma que una vecina resume al principio del acto : *No hay en el mundo fuerza como la del deseo* (p.90). Es una fuerza arrolladora que empuja a Yerma : *Lo tendré porque lo tengo que tener* (p.91) y *Yo no pienso en el mañana, pienso en el hoy... Yo quiero tener a mi hijo en los brazos para dormir tranquila* (p.92). La urgencia del ansia que la invade también viene traducida por la repetición obsesiva de la imagen de lo lleno : *las recién paridas están iluminadas por dentro... ese arroyo de leche tibia que les va llenando los pechos.... hasta que se les llene la cara y el pecho de gotas blancas* (p.91).
- Ahora Yerma es consciente de que no quiere a su marido (*No lo quiero, no lo quiero y, sin embargo, es mi única salvación. Por honra y por casta. Mi única*

salvación, p.93). Ella admite la ausencia de deseo (*Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto*, p.93). Pero todo se explica : la escena siguiente con Juan muestra que el deseo de hijo es tan violento en Yerma que ella asusta, hiere y casi « viola » al marido (*Mirándome con dos agujas, pasando las noches en vela con los ojos abiertos al lado mío y llenando de malos suspiros mis almohadas*, p.95) y se necesita ser de bronce para ver a tu lado una mujer que te quiere meter los dedos dentro del corazón, p.96). La violencia es cada vez más grande y así sube o crece la tensión dramática hasta el arranque de Yerma que se abraza desesperadamente al marido, no por amor sino porque busca al macho que la fertilice : la desmesura de la « sed de hijo » culmina aquí y ahora con una repetición histérica (*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*, p.96). La imagen del muro en el cual se estrella Yerma permite comprender a la vez el sufrimiento del personaje y su desesperación que la conducirá a un acto igualmente desesperado (*Cuando salía por mis claveles me tropecé con el muro. ¡Ay !¡Ay ! Es en ese muro donde tengo que estrellar mi cabeza*, p.97). Una de las frases finales del cuadro primero evidencia un paso más en la evolución del personaje, su descenso al infierno : ahora que voy entrando en lo más oscuro del pozo (p.98).

- El cuadro segundo del acto empieza por una premonición del desenlace : *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*, dice María (p.100). El contexto « negro » –la romería que deja lugar a las pasiones malsanas de la gente, cf. las romerías pintadas por Francisco de Goya- viene subrayado por varias expresiones : *Nunca me gustó esta romería*, dice María, *unos mozos atenazaron con sus manos los pechos de mi hermana*, dice una muchacha, *en cuatro leguas a la redonda no se oyen más que palabras terribles*, completa María (p.100). En este contexto Yerma tiene una idea fija que *le quiebra la cabeza* (acotación, p.106) y se expresa con mucha amargura : parece que ahora sí se ha convertido en un manojo de espinos o *un charco de veneno sobre las espigas* como afirma con un símil elocuente (p.107). La afirmación virulenta de su defensa de la honra personal contribuye a encerrarla aún más en su envoltura de personaje trágico (*Lo mío es dolor que ya no cabe en las carnes*, p.108) : no hay vuelta atrás, el dolor es tan desmesurado que necesita salir y desparramarse. Cuando la vieja le echa en cara que es *como los cardos del secano, pinchosa, marchita* (p.108), Yerma admite por primera y última vez que sí está seca, es estéril (*La primera vez que veo que es verdad*, p.106), preludio del final de la obra. El elemento que desencadena verdaderamente el crimen es la afirmación por parte de Juan de que no le importa no tener hijos : si ella lo estrangula es porque no se resigna, o sea que se trata de un acto liberador → ella elige su destino de mujer estéril al matar a Juan, ella no se limita a soportar su destino, lo asume plenamente (*¡Yo misma he matado a mi hijo !*, p.111).

Bien se ve que no habría que interpretar la obra como la denuncia o crítica de un código moral estrecho y asfixiante : la honra aquí no es más que un instrumento dramático eficaz. Yerma es ante todo un personaje fundamentalmente trágico que evoluciona desde la espera angustiada y angustiosa hasta la obsesión avasalladora : es esta tensión creciente lo que define al personaje que no puede sino cometer un acto trágico como conclusión de su evolución. La esencia trágica del personaje pasa por la desmesura : desmesura de su deseo que se convierte en obsesión, desmesura de su honra que explica que sea incapaz de elegir otra vida, desmesura de su concepción de la mujer que, según ella, es una genitora que debe fusionarse con su hijo, desmesura de su resistencia, desmesura de su dolor que se resuelve en el acto final. Mujer predadora, mujer enajenada por el deseo de ser madre, mujer excesiva, Yerma es también una mujer libre, trágicamente libre pero libre en fin...

Los espacios y su función en Yerma

La distribución muy simple de los espacios permite una economía de la acción dramática, la cual no se pierde en puntos muertos.

Notamos que en cada acto la acción transcurre en un espacio interior y otro exterior : se impone así un ritmo binario que intentaremos interpretar a continuación.

La alternancia entre interior y exterior es rigurosa : interior-exterior en el acto I, exterior-interior en el II, interior-exterior en el III. No se trata de una distribución monótona sino dinámica que permite poner énfasis en la evolución del personaje central. Además la estructura circular que se repite varias veces insiste en la imagen del encierro y de una fatalidad ineluctable.

Esta polaridad puede corresponder al conflicto fundamental de la obra : libertad/ destino y sensualidad y gozo/frustración.

I) Los espacios interiores :

- *Acto I, cuadro primero* : todo el acto transcurre en la casa de Yerma, lo cual armoniza con su angustiosa y temblorosa espera del hijo, tema íntimo si cabe, que requería pues el espacio familiar.

Lógicamente es el lugar del sueño al principio de la obra ; la extraña luz de sueño mencionada en la primerísima acotación permite « desrealizar el lugar concreto » (véase introducción p.17), es decir con una gran economía de medios sugerir otro « espacio » en el espacio, el de la mente de la protagonista.

Yerma está presentada rodeada de objetos que confirman su situación de mujer dedicada a sus labores (*el tabanque de costura*).

Este espacio es también el de la primera presentación-confrontación de la pareja Yerma-Juan, o sea de la pareja protagonista # antagonista de la

tragedia y del tema de esta tragedia, a saber el conflicto entre el deseo de Yerma (tener un hijo) y la realidad (la ausencia del mismo). El lugar de la intimidad permite hacer hincapié paradójicamente en la incomunicación entre ambos personajes.

Tampoco podía ocurrir en otro espacio la escena con María que le anuncia a Yerma que va a ser madre : aquí, en el espacio donde nunca cobrará cuerpo, adquiere aún más presencia el hijo que Yerma no tendrá. O sea que en esta escena el espacio concreto se vuelve simbólico pareciéndose a un estuche vacío.

La casa recibe la primera escena entre Yerma y Víctor como para reforzar la imagen del desencuentro amoroso : Víctor, el posible objeto del deseo y pues el posible genitor del hijo tan deseado, nunca será lo que pudo haber sido pues el espacio cerrado se lo niega ; la casa abriga a la pareja Yerma-Juan y materializa el muro que aísla a Yerma de cualquier otro hombre.

- *Acto II, cuadro segundo* : la evolución de nuestra percepción del espacio familiar de la casa corre parejas con la de la protagonista, como bien muestra la escena inicial del cuadro entre Yerma y Juan → Yerma viene de la fuente (potencial espacio de libertad) para encerrarse entre las cuatro paredes de la casa donde la esperan Juan y las dos cuñadas : la casa de Yerma es tan « seca » y estéril como la protagonista, es el espacio de la no vida plasmado en la repetición obsesiva en boca de Yerma del adverbio espacial *aquí* (p.76), y la definición irónica del espacio que entrega ella misma (*Aquí tengo todo lo que necesito...Pan tierno y requesón y cordero como yo aquí...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. Pero aquí no*). La obsesión más bien materialista de Juan por tener la puerta cerrada, para que no murmuren los vecinos (*No me gusta que la gente me señale. Por eso quiero ver cerrada esa puerta y cada persona en su casa*, p.79) equivale para Yerma a una puerta simbólica cerrada al hijo, como se percibe en el monólogo que precede a la escena con María (*JAy, qué puerta cerrada a la hermosura !*, p.80).

En este espacio asfixiante ahora, hermético e inmutable, la segunda escena con María le permite a Yerma evidenciar su rebelión, su violencia, la desmesura de su resistencia : mientras más se debate la protagonista, más imperturbable parece el espacio, o sea que quien evoluciona y palpita y vive en suma es Yerma mientras que el espacio tiene que estar cada vez más desprovisto de vida.

La casa es también donde transcurre el último encuentro de Yerma con Víctor : el espacio aparece definitivamente como una prisión, imagen que se impone cuando Yerma le dice a Víctor : *Hay cosas encerradas detrás de los muros que no pueden cambiar porque nadie las oye* (p.86). Ni ella ni él son capaces de volar (= faire exploser) estas cuatro paredes que los asfixia a todos y que conduce inevitablemente a la consumación de la tragedia. La escena final del acto II está oscurísima como indica la acotación y la oscuridad enfatiza el estado en que se encuentra Yerma así como el valor del espacio :

si al principio de la obra con su *alegre luz de mañana de primavera* (p.41) aún cabía la esperanza, ahora todo queda sellado anunciándose con fuerza el desenlace fatal.

Bien vemos entonces el valor simbólico de este espacio cerrado de la casa que Lorca utilizará también de manera más evidente aún en *La casa de Bernarda Alba*.

- Acto III, cuadro primero : aun siendo un espacio interior, merece un tratamiento aparte pues en ese momento de la obra desaparece la referencia a la casa de Yerma. El último espacio interior es en efecto el de la casa de Dolores, la conjuradora, donde sube y crece la tensión. En el acto III, el trasladar la acción dramática a espacios que no son la casa de Yerma corresponde a una clara premonición de la tragedia próxima : en efecto abandonamos los espacios donde aún cabía lo racional (la casa de un matrimonio como Dios manda) para internarnos en espacios asociados a la superstición, es decir a lo irracional.

II) Los espacios exteriores :

- Acto I, cuadro segundo : el campo parece ser el espacio abierto asociado a otro destino posible, pues es donde Yerma ve a la vieja, a la muchacha segunda, a Víctor es decir a todos los que podrían ayudarla a cambiar el curso de las cosas → la vieja le revela su sensualidad, la muchacha segunda le dice cuán bello es ser libre y sin hijos, Víctor es el hombre que podría atraerla.

Y es cierto que el campo –o el mundo exterior en general- queda vinculado con la sensualidad y la libertad como afirma la muchacha : *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* (p.60).

Sólo en el campo podía ocurrir esta escena casi sensual entre Víctor y Yerma cuando la protagonista le dice al oírlo cantar *Y qué voz tan pujante. Parece un chorro de agua que te llena la boca* (p.62) o cuando se le acerca pero sin llegar a tocarle la mejilla que tiene como una quemadura (p.62).

Cuando llega Juan al final del acto, sólo es capaz de intimarla a que entre en la casa (*Vete a la casa*, p.65) : entonces se nota claramente la oposición entre los dos espacios –interior y exterior- y el valor simbólico de cada uno .

- Acto II, cuadro primero : da a ver el torrente donde lavan la ropa las mujeres del pueblo y una escena única de chismorreos y revelaciones a través del diálogo y de la canción. Así que también el torrente cobra un valor simbólico, pero dual pues armoniza al mismo tiempo con el flujo de los rumores y con la imagen de la fertilidad.
- Acto III, cuadro segundo : escena en plena montaña, cerca de una ermita. En este acto sólo caben espacios inquietantes, interiores y exteriores (la casa de la conjuradora, los alrededores de la ermita) : en los alrededores de la

ermita se celebra la romería de las casadas estériles, escena en que se mezclan el catolicismo y el paganismo terminando por invadir el escenario la mascarada del Macho y la Hembra que Lorca define en la acotación como figuras de gran belleza y con un sentido de pura tierra (p.102), queriendo insistir sin duda en la noción de autenticidad : estas figuras encarnan los instintos más viscerales del pueblo, lo más profundo y arraigado. Se impone un ambiente irracional y rijoso (lascivo) pues se escenifica entonces el deseo sexual como contrapunto de la relación entre Yerma y Juan. Este espacio es inquietante no sólo por la mascarada que ahí se verifica sino también porque aflora la angustia en el discurso de María y las demás muchachas : Nunca me gustó esta romería. Vamos a las eras , que es donde está la gente (p.100) y En cuatro leguas a la redonda no se oyen más que palabras terribles (p.100) o Más de cuarenta toneles de vino he visto en las espaldas de la ermita (p.101). Es de notar que la obra se termina en un espacio semi-cerrado pues Yerma estrangula a su marido cerca de la tienda formada con unas mantas atadas a las ruedas de un carro, lugar ni abierto ni cerrado donde puede estallar el conflicto en toda su hondura : Juan afirma rotundamente A mí me importa lo que tengo entre las manos (p.109), instando a Yerma para que se resigne a no tener hijos (¡Resígñate !, p.111) y ella entonces cae en la cuenta de que no se realizará su deseo (! Marchita !, exclama p.111), por lo cual no queda otro remedio que el crimen.

Se nota pues una clara evolución en los espacios exteriores desde el que se vincula con la libertad y sensualidad (campo) hasta el que encarna la angustia (los alrededores de la ermita) pasando por el espacio ambivalente (el torrente) : estos espacios corresponden desde luego a los cambios que se producen en la protagonista.

Conclusión :

Huelga decir que los espacios –además del dinamismo inherente a la alternancia entre lugares abiertos y cerrados- armonizan con la evolución de Yerma desde la espera angustiada hasta la rebelión y el odio. Es decir que no son espacios destinados exclusivamente a situar geográfica o socialmente a los personajes –aunque podemos reconocer la Andalucía de Lorca y el ambiente popular-, sino lugares reveladores de las emociones de la protagonista y del estado de ánimo que la define. No son espacios lisa y llanamente miméticos (imitación o mimésis de lugares que remiten a una realidad reconocible para el espectador) sino síquicos que reflejan las relaciones entre los personajes (la casa de Yerma o el torrente por ejemplo) o simbolizan la libertad y sensualidad que Yerma no conoce o reconoce y la tensión impresionante, es decir el estado síquico, a la que ha llegado Yerma (el campo, los alrededores de la ermita). Son signos que requieren una interpretación, lo mismo que las palabras de los personajes.

Los coros y su función en Yerma

1. Definición y orígenes del coro de la tragedia clásica :

- « En la dramaturgia grecolatina, conjunto de actores que recitan la parte lírica destinada a comentar la acción. », DRAE.
- La tragedia griega se desarrolla en dos planos bien separados : en el escenario donde los protagonistas, personajes individualizados, encarnan a los héroes de antaño ; en la orquesta donde se sitúa el coro compuesto de unos quince coreutas (= les choreutes) precedidos por un flautista y conducidos por el corifeo (= le coryphée). El coro baila y canta versos interviniendo en la tragedia según un ritual preciso (*parodos* o canto inicial ; *stasimon* o intervención del corifeo y del coro para anunciar la llegada de un nuevo personaje o para dialogar con el protagonista o para preparar la atmósfera del episodio siguiente ; *éxodo* o salida del coro al final de la tragedia después del último *stasimon*).
- Lorca recupera el coro trágico griego para incorporarlo a su « poema trágico » en dos momentos de la obra : en el cuadro primero del segundo acto (coro de las lavanderas), en el cuadro segundo del acto tercero (coro de la romería). Quizá se pueda asimilar la « voz » del principio de la obra (p.41) al coro pues desde el punto de vista de la estructura de *Yerma* desempeña un papel decisivo : anuncia el drama de la protagonista y su obsesión.

2. Función del coro :

a) Informar y comentar:

- En el primer cuadro del acto segundo, es evidente esta función del coro → las lavanderas reunidas cerca del torrente exponen y comentan lo sucedido desde el cuadro anterior : de ahí la repetición del verbo HABLAR (A mí no me gusta hablar, dice la lavandera primera ; Pero aquí se habla, le contesta la lavandera tercera ; Así se habla, concluye la lavandera quinta después de la copla cantada por la lavandera cuarta acerca de la honra). Así el público se entera de la llegada de las dos cuñadas (*Estaban encargadas de cuidar la iglesia y ahora cuidan de su cuñada*, p.67) y del ambiente que reina en casa de Yerma a raíz de esta nueva organización del hogar : es elocuente la evocación metafórica de las cuñadas que no son más que sombras al acecho, portadoras de muerte (*Son como dos 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 las lámparas*, p.67).
- El papel del coro aparece a las claras con la pregunta de la lavandera primera : Pero ¿se puede saber lo que ha ocurrido ? (p.67). Sigue el resumen de las

críticas del pueblo acerca de la extraña actitud de Yerma con una alternancia de preguntas y respuestas que figuran un como diálogo posible entre el público (que, como la lavandera primera, desea saber) y el coro que contesta. Es el coro el que discute la responsabilidad de Yerma en su esterilidad e insinúa que mira a otro hombre, alimentando así los chismorreos o habladurías (*No es lo mismo una mujer mirando unas rosas que una mujer mirando los muslos de un hombre*, p.69). Es el coro el que alude a la desesperación de Yerma, a un sufrimiento que la roe por dentro, es decir a la evolución de la protagonista desde el primer acto (*Cada hora que transcurre aumenta el infierno en aquella casa*, p.69). Y a partir de la llegada de las cuñadas al torrente y el paso de los rebaños, entre los cuales falta el de Víctor, el coro empieza a cantar una canción claramente erótica que exalta la fecundidad nupcial, como contrapunto de la esterilidad de Yerma.

b) *Revelar : el coro como contrapunto de Yerma.*

- Con la exaltación de la fecundidad el coro de las lavanderas revela lo que a Yerma le falta : a la imagen de lo vacío y lo inútil (la Yerma estéril) responde la imagen de lo lleno, en el canto → *A la casada seca, la que tiene los pechos de arena se opone la del vientre redondo, bajo la camisa* (p.73) o del cáliz tierno de maravilla (p.74). Pero no sólo se trata de encarecer la fecundidad, también aparece el tema de la sexualidad feliz, de la atracción natural de los cuerpos, todo lo que Yerma rechaza o se niega a reconocer ya que, para ella, lo esencial es el hijo legítimo y no el amor y la atracción por el hombre, que precede a la procreación. Muchas imágenes de la canción evocan el acto sexual y la sensualidad que lo acompaña, con la participación de todos los elementos de la naturaleza en este ritual risueño del acoplamiento : *Las brisas que me entrega / cubro con arrayán y Hay que juntar flor con flor* (p.72), *Porque la luz se nos quiebra en la garganta. / Porque se endulza el tallo de las ramas. / Y las tiendas del viento cubren a las montañas* (p.73). El hijo por venir no es sino la coronación o el remate perfecto de este acto entre hombre y mujer mutuamente atraídos : *Para que un niño funda yertos vidrios del alba* (p.73). Es decir que el coro muestra en otra clave (clave lírica y metafórica) lo que la Vieja había sugerido en el cuadro segundo del primer acto : *Los hijos llegan como el agua...Pisas y al fondo de la calle relincha el caballo* (p.55), o sea que la fuerza del deseo (imagen del caballo potente), es condición *sine qua non* para la procreación y Yerma, encerrada en su visión del hijo no como fruto del deseo sino como fruto del matrimonio legítimo, está condenada a la esterilidad.
- En el cuadro segundo del tercer acto, el coro de la romería desempeñará un papel idéntico al del canto de las lavanderas : en efecto, se presenta como un himno báquico que incita a las casadas estériles a la busca del macho fecundo, justo lo que Yerma no puede hacer. Los consejos en boca del Macho (*Si tú vienes a la romería / a pedir que tu vientre se abra, / no te pongas un velo de luto / sino dulce camisa de holanda*, p.104) adquieren

clara significación : el hijo es consecuencia del encuentro gozoso de la mujer y del hombre a imagen de lo que pasa en la naturaleza (*Vete sola detrás de los muros / donde están las higueras cerradas / y soporta mi cuerpo de tierra / hasta el blanco gemido del alba*, p.104). El hijo no puede ser fruto de un contrato social (el matrimonio) sino de la afinidad electiva de dos cuerpos y del erotismo gratuito, evidencia que, por imposición social (se casó con Juan sin amor, por imposición de su padre), Yerma no admite.

c) *El trasfondo social : el campo español*

- No habría que olvidar que los coros se inscriben en una realidad social : la acción transcurre en la España rural de los años 30 y da a ver una sociedad dominada por una moral rígida : se evidencia la importancia del qué dirán en el coro de las lavanderas, siendo éste el reflejo del cuerpo social que otorga o retira la fama (*El que quiera honra / que se porte bien, canta la lavandera cuarta*, p.66). Y la fama es inseparable de la honra que elle misma define al ser : como bien muestra la « comedia » del Siglo de Oro, el individuo, en cuanto miembro de la comunidad que sustenta y da sentido a su vida, debe, si quiere permanecer en ella, mantener íntegro su honor. Es decir que *Yerma* refleja esta estructura antigua de la vida española que se conservó, sobre todo en el ámbito rural, en pleno siglo XX.
- Paralelamente, la romería a la ermita, más siniestra que devota, ofrece el espectáculo de las fiestas paganas tan frecuentes en el ámbito rural : no se invoca al Dios cristiano sino a dioses mucho más oscuros, los dioses de la fecundidad en este caso. Véanse al respecto las fotos de Cristina García Rodero en *España oculta* (1989) que reflejan la mezcla de fe religiosa y creencias ancestrales, primitivas, arraigadas e inseparables de la dimensión meramente cristiana. Además la pretensión de Lorca de restaurar la tragedia es tan pura que la danza del Macho y la Hembra se parece a un ditirambo dionisíaco (= le dithyrambe dionysiaque), canto en honor de Dionisos, considerado como origen de la tragedia griega clásica.

Conclusión : No cabe duda de que, en *Yerma*, la función de los coros corresponde a la de los coros de la tragedia griega -informar y comentar la acción dramática-, lo cual armoniza con la intención de Lorca de componer una tragedia auténtica.

Pero más allá de esta deuda con las fuentes de la tragedia, los coros cantan la contradicción que caracteriza a Yerma, este conflicto fundamental que la erige en « cuerpo de tragedia » : Yerma es paradójicamente un « cuerpo de tragedia » por no aceptar su cuerpo de mujer deseable, por estar al margen de la naturaleza, por ser y estar condicionada por un entorno moral y social asfixiante, más simplemente por no ver al hombre en el esposo sino sólo el posible padre, en resumidas cuentas por no querer.

Yerma : un lenguaje poético

Aclararemos primero lo que entendemos por lenguaje poético : en « Qu'est-ce que la poésie ? » (Huit questions de poétique, Points-Seuil, 1977, p.45) Roman Jakobson prefiere emplear el término *poéticité* (*poeticidad*) para designar la función poética. Para que haya *poeticidad* hace falta que se instaure entre la palabra y la cosa designada una relación de equivalencia y de no equivalencia : así la palabra « mesa » designa una mesa real, la mesa de madera en que escribe el escritor, pero para que haya *poeticidad* hace falta que designe también otra cosa que una simple mesa. El lenguaje poético es pues el fruto de una construcción metafórica que cuestiona la relación entre el hombre y lo real : el lenguaje poético se fundamenta en un principio de equivalencia y al mismo tiempo de no equivalencia en la medida en que propone otra manera de aprehender lo real.

Bien vemos que no se superponen lenguaje poético y forma poética : en Yerma el lenguaje poético es omnipresente tanto en los pasajes dialogados como en los poemas-canciones que ritman la obra. Estando la imagen en el centro de la creación poética, identificaremos pues series de imágenes que remiten al conflicto básico : fecundidad/esterilidad, deseo/frustración. Notaremos que todas las imágenes descansan en referencias a la naturaleza (mundo vegetal y animal), lo que armoniza con el ámbito rural que caracteriza a Yerma.

1.

La imagen de la fecundidad :

- El agua nutritiva : la primera alusión al agua nutritiva -que permite que crezcan las plantas, incluso las más insignificantes- aparece en la primera intervención, de Yerma en el cuadro primero del acto primero (p.44) : *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.* La canción que sigue al primer diálogo entre Yerma y Juan asocia la imagen de la luz y de las fuentes a la presencia del niño (*¡Que se agiten las ramas al sol / y salten las fuentes alrededor !*, p.45) : los dos decasílabos con una asonancia en o-o que forman el estribillo de la canción de cuna (*sol/alrededor* : palabras agudas –*sol* : 2 sílabas métricas por situarse al final del verso ; *alrededor* : 5 sílabas métricas también por situarse al final del verso-) propone una imagen dinámica de la naturaleza (*se agiten, salten*) indisociable de la idea de fecundidad, pues el niño sólo puede existir en medio de este movimiento armónico del mundo. En los decasílabos asonantados en e-o participan activamente todos los elementos constitutivos del mundo rural cantando un como himno a la vida :

*En el patio, ladra el perro,
en los árboles canta el viento.
Los bueyes mugen al boyero
Y la luna me riza los cabellos.*

Esta última imagen de gran belleza plástica (la luna que le riza el cabello a la madre) muestra la participación del astro (es decir de todo el cosmos, más

allá del simple ámbito rural) con su lenguaje propio : al no poder pasar por el sonido, pasa por la luz y el movimiento de la luz que forma rizos melodiosos en los cabellos de la madre → aquí pues se nota una sinestesia lograda al superponerse una sensación visual a una sensación auditiva, pues al posarse en la cabellera la luz de la luna produce las mismas ondulaciones que el canto del viento en las hojas de los árboles.

De la misma manera, en el cuadro segundo del segundo acto, Yerma opone lo que simboliza la esterilidad absoluta –la roca- al símbolo de la fecundidad por antonomasia -el canasto de flores y agua dulce- : *Roca que es una infamia que sea roca, porque debía ser un canasto de flores y agua dulce*, le dice a Juan (p.78).

- El mundo vegetal : bien se ve pues que el ciclo natural impone la procreación y la que no se incorpora a este ciclo está al margen (en la cita precedente es de notar la fuerza del verbo de obligación –debía-). La mujer debe dar vida, y la vida llega por la unión de dos cuerpos como cantan las lavanderas en el primer cuadro del acto segundo : *Cuando el hombre nos trae / la corona y el pan* (p.73). Es el hombre el que entrega la corona –símbolo de unión nupcial, rito esencial de las nupcias orientales : cf. en el Antiguo Testamento, EL Cantar de los Cantares, « Viens du Liban, ma fiancée, viens du Liban, recevoir ta couronne ! ») y a consecuencia el fruto de la unión –el pan-. Esta noción de obligatoriedad invade la obra, apareciendo pues Yerma como un cuerpo extraño en la comunidad : así en el cuadro segundo del acto segundo, Yerma canta su dolor de no ser madre en una serie de endecasílabos asonantados en u-a en los versos pares, estableciendo un paralelismo absoluto entre lo que se puede observar en la naturaleza y la maternidad (*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*, p.80).

Este ciclo natural es omnipresente hasta el final, incluso cuando ya está a punto de consumarse la tragedia, en el cuadro segundo del acto tercero : Yerma se une a las mujeres que cantan en la romería y pide Señor, que florezca la rosa, / no me la dejéis en sombra a lo cual contesta una mujer *Sobre su carne marchita / florezca la rosa amarilla* (p.101). Estos pareados que alían un eneasílabo y un octosílabo introducen el tema de la rosa que Yerma repetirá obsesivamente en su súplica (el romance asonantado en i-a en los versos pares : *El cielo tiene jardines / con rosales de alegría / entre rosal y rosal, / la rosa de maravilla*, p.101) : al insistir en la idea de fecundidad, los plurales (jardines, rosales) y la repetición de *rosal* resaltan el drama de Yerma que tiene *la carne marchita* y llena de espinas (p.102).

2.

La imagen de la esterilidad :

- El orden : así como la idea de fecundidad está asociada a la de desorden y movimiento, así la esterilidad viene relacionada con las nociones opuestas. Cuando las lavanderas comentan lo que ocurre en casa de Yerma desde la llegada de las cuñadas hacen hincapié en lo reluciente que ha quedado la casa (*Ella y sus cuñadas, sin despegar los labios, blanquean todo el día las*

paredes, friegan los cobres, limpian con vaho los cristales, dan aceite a la solería, p.76). A este mundo demasiado blanco –ausencia de colores-, demasiado limpio, demasiado brillante y ordenado en que las tres mujeres se mueven inútil y frenéticamente, le falta lo esencial, o sea la vida, lo que Yerma explica muy bien en el cuadro segundo del mismo acto segundo, en un diálogo con Juan : *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. Pero aquí no. Cada noche cuando me acuesto, encuentro mi cama más nueva, más reluciente, como si estuviera recién traída de la ciudad* (p.76). Lo que no se rompe, lo que no se gasta, lo que no se usa es sinónimo de vacío.

- La piedra : imagen evidente de la esterilidad es la roca por la que Yerma se empeña en meter la cabeza, según Juan, pero roca que simboliza la absoluta sequedad de Yerma o más bien de su relación con el marido (p.78).
- Lo oscuro : en su canto desesperado, Yerma opone a lo que deberían ser sus pechos (*manantiales de leche tibia*) lo que son : *¡Ay, pechos ciegos bajo mi vestido ! / ¡Ay, palomas sin ojos ni blancura !* (p.80). En vez de iluminarse con el color de la leche, los pechos de Yerma están condenados a la ceguera (repetición : *ciegos, sin ojos*), evidente metáfora de su inutilidad que completa la canción de las lavanderas (*¡Ay de la que tiene los pechos de arena !*, p.74).
- Lo seco : la clara connotación del nombre de la protagonista, Yerma, viene completada por las cada vez más precisas alusiones a la esterilidad a partir de imágenes sacadas del mundo de la naturaleza → se acaba de citar la imagen de la arena, que absorbe golosamente el agua y donde no crece nada, también se debe mencionar la del manojo de espinos pues es Yerma quien afirma que *la mujer de campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos* (p.81). Bien se advierte aquí el vértigo que le produce a Yerma su gratuidad : la mujer debe servir para algo, integrarse en un ciclo reconfortante, ser un eslabón más en la interminable cadena de la vida.

3.

La imagen del deseo :

- El mundo vegetal : Sin deseo no puede haber hijo, es decir fruto, de ahí la imagen del jazmín en la canción de Yerma en el cuadro primero del acto primero (p.45) : a la pregunta *¿Cuándo, mi niño, vas a venir ?* corresponde la respuesta *Cuando tu carne huele a jazmín*. El jazmín es una planta típicamente mediterránea, muy olorosa, y como todas las plantas o arbustos olorosos que aparecen en la poesía lorquiana (el alhelí = la giroflée, el mirto = la myrte, la yerbabuena = la menthe , la hierba luisa = la citronnelle, el nardo = le nard) contribuye a esbozar la imagen del deseo.

En el cuadro primero del acto segundo, se mencionan otra vez los jazmines asociados también a la sensualidad de la mujer : *En el arroyo frío/lavo tu cinta./Como un jazmín caliente/tienes la risa./Quiero vivir/en la nevada*

chica/de ese jazmín (p.71). Las lavanderas se responden las unas a las otras sugiriendo el caudal de sensualidad que llevan en sí (así se debe entender la segunda persona del singular : se trata de un diálogo entre las lavanderas). La imagen de los pañuelos blancos arrastrados por la corriente del arroyo aparece en otra obra lorquiana, La zapatera prodigiosa, traduciendo con la misma sutileza el deseo que invade a la muchacha. Aquí se asocian en una perfecta armonía la sensación visual (el jazmín blanco también calificado de *nevada chica*, lo que da a ver la perfección de esta blancura y la uniformidad del color blanco), olfativa (la fragancia del jazmín), táctil (la sensación de calor que despiden el *jazmín caliente*). La risa de la muchacha es pues la reunión de todas estas sensaciones sugeridas por las imágenes que se entrelazan en el discurso poético : juventud y sensualidad femeninas son inseparables.

Las lavanderas proponen en su canto otras imágenes del deseo relacionadas con lo vegetal : la unión del hombre y la mujer viene anunciada por la evocación de plantas fragantes (*Por el monte ya llega / mi marido a comer./El me trae una rosa, / y yo le doy tres.../Las brisas que me entrega/cubro con arrayán..., Yo alhelíes rojos/y él rojo alhelí*). Por fin el verso *Hay que juntar flor con flor* es ya bastante explícito de por sí. Esta canción propone pues una verdadera sinfonía de colores y olores de gran poder sugestivo.

- El agua que sacia la sed : ya hemos visto la imagen del agua nutritiva asociada a la fecundidad ; pues lógicamente el agua también se vincula con el deseo como bien indica la expresión que utiliza Yerma al referirse a Víctor en el cuadro segundo del primer acto (p.62) : *Y qué voz tan pujante. Parece un chorro de agua que te llena la boca.* La comparación de la voz de Víctor con un chorro de agua muestra claramente que el personaje lleva en sí el principio fecundador que tanto anhela Yerma. Se dibuja pues un espacio simbólico, el del hueco, de la cavidad llena cuyo contenido (aquí, agua) pugna por salir (el chorro) y llenar otro espacio simbólico que es la boca (o el vientre) de la mujer.

Dime si tu marido/guarda semilla/para que el agua cante/por tu camisa canta una lavandera (p.71) : la fecundidad corre parejas con la evocación del agua cantarina, principio de vida por antonomasia (el agua fluye como la vida, como la sangre, el agua nutre la tierra que da frutos).

Para que haya remeros / en las aguas del mar (p.73) cantan más adelante las lavanderas : esta parte de la canción evoca claramente la unión del hombre y de la mujer y los plurales (remeros, aguas) sugieren los torbellinos del encuentro de dos cuerpos en el cual participan gozosamente todos los elementos de la naturaleza reflejando el gozo propio de los amantes (reminiscencias evidentes del Cantar de los Cantares) : *Porque la luz se nos quiebra en la garganta. / Porque se endulza el tallo de las ramas. /Y las tiendas del viento cubren las montañas* (p.73).

4.

La imagen de la frustración :

- El canto que entona Yerma, respondiendo a Víctor en el cuadro segundo del primer acto, expresa en clave poética el desencuentro entre ella y Víctor, y más ampliamente, la frustración sexual : a *la colcha de oscura piedra* del pastor que duerme solo se opondrá la *luz que se [le] quiebra en la garganta* a la mujer en el momento del acto sexual (canción de lavanderas en el acto siguiente). Este canto encuentra pues su contrapunto en la canción de las lavanderas y notamos la presencia de los mismos motivos, sólo que invertidos : a la rigidez y solidez de la piedra se opone el tallo flexible de las ramas, al frío que rodea al pastor solitario (*tu camisa de escarcha, juncos grises del invierno/en la noche de tu cama*) el calor de las montañas cubiertas por el soplo del viento (comparado con inmensos velos : *las tiendas del viento*), al color gris de los juncos que pueblan la noche del pastor, el deslumbrante color naranja del coral (*Y nuestro cuerpo tiene/ramas furiosas de coral*, p.73).
- La negación : el pasaje que muestra que Yerma sufre de frustración es el diálogo entre ella y Juan (acto segundo, cuadro segundo) cuando Yerma confiesa su incapacidad para ser madre repitiendo tres veces la misma construcción negativa : *Quiero beber agua y no hay vaso ni agua, quiero subir al monte y no tengo pies, quiero bordar mis enaguas y no encuentro los hilos* (p.78). Yerma piensa que no tiene cuerpo de mujer al no poder abrigar otra vida, y Juan se lo echa en cara de manera brutal : *Lo que pasa es que no eres una mujer verdadera* (p.78). El hecho de que Yerma no da con lo deseado es el reflejo de la incomunicación total entre marido y mujer.

Conclusiones :

El ritmo binario que se ha observado repetidas veces en la obra se verifica una vez más cuando se estudian las redes de imágenes en Yerma. Deseo-fecundidad, frustración-esterilidad son los motivos que se repiten continuamente y alimentan el lenguaje poético, dando a ver una vez más la oposición entre lo lleno (frenéticamente anhelado por Yerma) y lo vacío (lo que está viviendo en sus carnes), entre un cuerpo útil y un cuerpo gratuito. Una constante en la obra de García Lorca : su lenguaje está impregnado por los paisajes andaluces, por la vegetación fragante, por los colores violentos o por la blancura deslumbrante, por la tierra ardiente y el agua fresca. Todas estas sensaciones, fundamentales también en la literatura medieval árabe, se entrelazan sin cesar en la obra para sugerir el universo del deseo o de la ausencia de deseo.

Plano de la obra

Acto primero, cuadro primero

1. Yerma-Juan
2. Yerma sola (nana)
3. Yerma-María
4. Yerma-Víctor

Acto primero, cuadro segundo

1. Yerma-Vieja
2. Yerma-muchachas
3. Yerma-Víctor
4. Yerma-Juan

Acto segundo, cuadro primero

1. Coro de las lavanderas

Acto segundo, cuadro segundo

1. Yerma-Juan
2. Yerma-María
3. Yerma-muchacha (transición)
4. Yerma-Víctor
5. Yerma-Juan-Víctor
6. Yerma-muchacha (transición)

Acto tercero, cuadro primero

1. Yerma-Dolores
2. Yerma-Juan-Dolores

Acto tercero, cuadro segundo

3. Coro
4. Yerma-coro
5. Romería
6. Yerma-Vieja
7. Yerma-Juan

prepasantSernin — Lacouture