

Yerma

Federico García Lorca

Edición de Elisa Martín Ortega



CÁTEDRA

ÍNDICE

9 **Introducción**

- 10 El teatro de Federico García Lorca
- 13 *Yerma*: género, argumento y estructura
- 19 Simbolismo y lenguaje en *Yerma*

21 **Yerma**

- 23 Acto primero
- 58 Acto segundo
- 90 Acto tercero

117 **Después de la lectura**

- 117 Lo mío es dolor que ya no está en las carnes

INTRODUCCIÓN

Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se le vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos.

Federico García Lorca, en uno de sus textos sobre el teatro, escribe estas líneas acerca de la doble naturaleza poética y humana de los personajes dramáticos. Describe con intensidad y precisión el conflicto inherente a Yerma, la mujer estéril que no puede soportar su incapacidad para ser madre. Yerma se muestra a los espectadores (pues nunca hemos de olvidar que el teatro se ha escrito para ser representado, y es, literalmente, «la poesía que se levanta del libro y se hace humana») en toda su complejidad: es un personaje trágico que, ante todo, habla y calla. Su sufrimiento se construye en torno a las palabras. La acción dramática, como veremos, es puro lenguaje hecho realidad, esas «palabras llenas de amor o de ascos».

A pesar de que todo texto literario se origina en un momento histórico y en un contexto social determinado, en el caso de *Yerma* merece la pena hacer una lectura que vaya más allá de lo evidente, en

la que las convenciones morales de la época no nos nublen completamente la vista. Si bien es cierto que el lugar de la maternidad en la vida de las mujeres ha cambiado mucho en relación al tipo de sociedad que se describe en la obra, en la que una mujer que no tenía hijos era considerada un ser sospechoso y sin valor ninguno, *Yerma* conecta poderosamente con cuestiones humanas intemporales: la omnipotencia del deseo, la frustración amorosa, la incapacidad para poder aceptar los propios límites. Nuestro mundo está lleno de *otros* dramas que conciernen a la esterilidad, los límites del cuerpo y del deseo, la desesperación y los anhelos. Por ello la tragedia de *Yerma* nos conecta con un universo poético en el que el sufrimiento humano aparece de forma descarnada, violenta, y al mismo tiempo bella. Es la conmoción lo que caracteriza sus palabras.

El teatro de Federico García Lorca

Federico García Lorca (Granada 1898-1936) fue un poeta y dramaturgo perteneciente a la llamada Generación del 27. Su obra se caracteriza por una singularidad absoluta. A pesar de haber bebido de diferentes tradiciones (literatura popular española, Romancero, canto flamenco, surrealismo y movimientos de Vanguardia), no podemos decir de Lorca que tenga precursores o seguidores, pues su mundo poético y dramático empiezan y se agotan en sí mismos. A pesar de su muerte prematura, llegó muy lejos en la exploración de sus propias obsesiones (amor frustrado, destino trágico), y fue capaz de crear imágenes y personajes cuya fuerza poética trasciende las situaciones concretas y alcanza un valor universal y por ello mismo a menudo perturbador.

La producción dramática de Lorca tuvo lugar entre 1921 (año en que apareció *El maleficio de la mariposa*) y 1936, momento en que el poeta fue fusilado por las tropas sublevadas tras el golpe de Estado que dio inicio a la Guerra Civil Española. Entre tanto compuso un total de doce obras dramáticas que han sido agrupadas en cinco categorías: dramas modernistas, de tipo histórico, como *Mariana Pineda* (1927), o simbólico, cual *El maleficio de la mariposa* (1921);

farsas para guiñol (*Tragicomedia de don Cristóbal y Retablillo de don Cristóbal*, 1930) y para personas (*La zapatera prodigiosa*, 1930, y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, 1933); comedias «imposibles», que el propio autor calificó como irrepresentables, con una notable influencia del surrealismo (*El público*, 1930, y *Así que pasen cinco años*, 1931); los dramas, centrados en problemas humanos, y muy especialmente en la represión sexual y las convenciones sociales, ambientados en ambientes rurales: *Doña Rosita la soltera* (1935) y *La casa de Bernarda Alba* (1936); y finalmente las tragedias: *Bodas de sangre* (1933) y *Yerma* (1934).

En los años 20 y 30 el teatro se había convertido en España en un espectáculo de masas. Autores como Jacinto Benavente, Pedro Muñoz Seca y los hermanos Álvarez Quintero, que hacían un teatro costumbrista, centrado en dramas rurales, llenaban las salas, mientras que las obras experimentales y existenciales de Valle-Inclán apenas llegaban a representarse. En este difícil contexto trató de introducir García Lorca su peculiar arte dramático. Comenzó estrenando obras de títeres, que transitaban por circuitos alternativos, para después intentar adentrarse en la vía del teatro comercial con *Mariana Pineda*, acabada en 1925, pero que no consiguió estrenar hasta dos años más tarde, en 1927, gracias al apoyo de la célebre actriz Margarita Xirgu, quien le acompañaría a lo largo de toda su trayectoria como dramaturgo.

Mariana Pineda es un drama histórico modernista centrado en la figura del mismo nombre, una heroína liberal que fue condenada a muerte por haber bordado en una bandera la leyenda «Ley, Libertad, Igualdad». La obra se estrenó con éxito pero en 1929 fue prohibida por la dictadura de Primo de Rivera por presunta inmoralidad, lo cual afectó mucho a Lorca, que llegó a dudar de su viabilidad como autor dramático.

Desde entonces, alternó la escritura de obras teatrales vanguardistas e «irrepresentables», según la terminología del propio autor, que eran las que más le interesaban, con dramas más cercanos al gusto del público de la época (aunque nunca por ello alejados de las obsesiones de Lorca, ni de su particular lenguaje). Él mismo lo explicaba con estas palabras, en 1936: «Yo en el teatro he seguido una trayectoria definida. Mis primeras comedias son irrepresenta-

bles. Ahora creo que una de ellas, *Así que pasen cinco años*, va a ser representada por el Club Anfistora. En estas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas».

Por otro lado, la actividad teatral de Lorca no se circunscribe a su obra como dramaturgo. Consideraba que el teatro era el *arte total*, y dedicó los últimos años de su vida a intentar rescatar el valor del teatro clásico español y difundirlo entre las gentes del pueblo, como parte de las Misiones Pedagógicas de la Segunda República y en consonancia con las ideas de la Institución Libre de Enseñanza. Así, en el año 1931, junto con Eduardo Ugarte y el apoyo del recién estrenado gobierno de la República, creó la compañía de teatro universitario La Barraca, un grupo ambulante y de orientación popular con el que representó en zonas rurales de toda España obras de Calderón de la Barca o Lope de Vega, entre otros dramaturgos clásicos.

Lorca consideraba que el teatro poseía una eminente función poética, desde sus propios orígenes. Decía: «El teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas. Y ha sido mejor el teatro en tanto era más grande el poeta. No es —claro— el poeta lírico, sino el poeta dramático. La poesía en España es un fenómeno de siempre en este aspecto. La gente está acostumbrada al teatro poético en verso». El autor utilizará en sus obras el verso y la prosa, con intenciones dramáticas y estilísticas diferentes (tal y como veremos en *Yerma*).

Los temas del teatro de Lorca son los mismos que los de su poesía: fundamentalmente la frustración y la muerte, que suelen ir unidas al deseo sexual y a la infelicidad amorosa. Es la fuerza terrible del sexo la que hace saltar por los aires las prohibiciones y precipita la catástrofe. El amor es el hilo que mueve a los personajes, el que los conecta con sus pasiones y destapa sus conflictos. Recordemos que, como ya se teorizó desde la Antigüedad clásica, sin conflicto no hay teatro. El amor precipita la tragedia porque pone a los personajes frente a deseos irrealizables a los que al mismo tiempo no consiguen renunciar. Ese es el drama de la infertilidad de Yerma: no puede ser madre, y al mismo tiempo no es capaz de desistir de ese empeño ni de buscar una vía alternativa que le permita cumplirlo (adoptar al hijo de su hermana o ser infiel a su marido, por ejemplo).

Llama la atención, además, el hecho de que los personajes más significativos del teatro lorquiano son mujeres (citemos, por ejemplo, *La casa de Bernarda Alba*). El propio autor, en una conferencia de 1934, se refería a este hecho: «Las mujeres son más pasión, intelectualizan menos, son más humanas, más vegetales». Lorca nos pone así sobre aviso de que el eje de su búsqueda dramática son precisamente esos conflictos universales, irresolubles, que afligen y desgarran el corazón humano. En sus propias palabras: «El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equivocadas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y el sentimiento del hombre».

Yerma: género, argumento y estructura

Género

Yerma. Poema trágico en tres actos y seis cuadros se estrenó en el Teatro Español, en Madrid, en 1934, cosechando un enorme éxito tanto de crítica como de público. Trabajaron en la representación Margarita Xirgu y Enrique Borrás. Por los datos de que disponemos, se piensa que Lorca debió de empezar a escribir la obra un año antes, en 1933. En una entrevista poco tiempo antes de su estreno, el poeta se refería así a su última producción dramática: «Ahora voy a terminar *Yerma*, una segunda tragedia mía. La primera fue *Bodas de sangre*. *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».

Lorca enlaza aquí con la tradición de la tragedia clásica, que Aristóteles definió en su *Poética* como la «representación de una acción memorable y perfecta que, [...] no por medio de la narración, sino a través de las palabras de los personajes, y moviendo a compasión y temor, dispone a la moderación de los afectos». La compasión se despierta al contemplar el sufrimiento de un ser inocente que no merecería sufrir las consecuencias de su error ignorante; el

Yerma

ACTO PRIMERO

CUADRO PRIMERO

Al levantarse el telón está YERMA dormida con un tabanque¹ 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 despierta².

CANTO

Voz (*Dentro.*)

A la nana, nana, nana,
a la nanita le haremos
una chocita en el campo
y en ella nos meteremos³.

¹ *Tabanque*: rueda de madera que mueven con el pie los alfareros, para hacer girar el torno.

² La primera escena se corresponde con un sueño de Yerma, en el que ya se prefiguran los dos temas principales del drama: su deseo de maternidad, y su amor frustrado por Víctor, un pastor.

³ En la obra se combinan la prosa y el verso. A menudo los fragmentos en verso están directamente dirigidos al niño que Yerma desea, como es el caso de esta canción de cuna.

YERMA

Juan, ¿me oyes?, Juan.

JUAN

Voy.

YERMA

Ya es la hora.

JUAN

¿Pasaron las yuntas⁴?

YERMA

Ya pasaron todas.

JUAN

Hasta luego. (*Va a salir.*)

YERMA

¿No tomas un vaso de leche?

JUAN

¿Para qué?

YERMA

Trabajas mucho y no tienes tú cuerpo para resistir los trabajos.

⁴ *Yuntas*: par de bueyes, mulas u otros animales que sirven en la labor del campo o en los acarrees.

DESPUÉS DE LA LECTURA

**Lo mío es dolor que ya no está
en las carnes**

Imágenes de la maternidad

Yerma gira en torno al tema de la maternidad frustrada. Muchos han sostenido que en realidad la protagonista padece una obsesión patológica con el deseo de ser madre, y que es esa obsesión la que la lleva al desastre. No obstante, debemos tener en cuenta, antes de realizar cualquier análisis de este tipo, que *Yerma* es un personaje dramático. No se nos presenta como una mujer plana, de emociones simples o previsibles, pero encarna un conflicto humano: la necesidad de la fertilidad, la imposibilidad de adecuar a la realidad su deseo. El poeta nos presenta dicho conflicto en su vertiente más desgarrada, y lo explora hasta el final —con la «locura» y el homicidio— para hacernos partícipes de sus múltiples aristas. Lo importante no es la obsesión, ni si esta es o no patológica. El deseo de *Yerma* se convierte en un absoluto, porque así se presentan a menudo los deseos. Otra cosa es que, en la realidad, a menudo consigamos mitigarlos o hacer pactos con ellos. Pero si lo que queremos es explorar la naturaleza misma del deseo, su carácter insaciable, necesitamos a un personaje como *Yerma*, que nos muestre, despertando nuestra compasión y nuestro temor, las fuerzas internas que la mueven. Necesitamos una historia completa, que lleve los conflictos hasta sus últimas consecuencias. En la vida humana, por fortuna, suele haber tiempo y espacio para varias historias: la tragedia refleja la intensidad profunda de cada una de ellas.

El cuerpo materno

Yerma tiene una idea de la maternidad profundamente centrada en el cuerpo. Apenas se refiere a la crianza del niño, o a su futura compañía. Tiene sed de concebir, de gestar, de amamantar. Se ha

hablado, en este sentido, de la maternidad biológica, pero es también un deseo más centrado en ella misma que en el propio hijo, y que incluye una buena dosis de sacrificio o sufrimiento. Compara, en este sentido, las siguientes palabras de Yerma en distintos momentos de la obra:

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? (pág. 30. Acto primero. Cuadro primero).

Tener un hijo no es tener un ramo de rosas. Hemos de sufrir para verlos crecer. Yo pienso que se nos va la mitad de nuestra sangre. Pero esto es bueno, sano, hermoso. 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 (págs. 36-37. Acto primero. Cuadro primero).

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 (pág. 43. Acto primero. Cuadro segundo).

No quiero cuidar hijos de otras. Me figuro que se me van a helar los brazos de tenerlos (pág. 74. Acto segundo. Cuadro segundo.)

¡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 (págs. 77-78. Acto segundo. Cuadro segundo).