

YERMA, el arte de develar al público el conflicto originario oculto

Jocelyne Aubé-Bourligueux

Tras unos días de encierro literario en la Residencia de Estudiantes de Madrid hasta terminar el final no acabado y esperado de *Yerma*, el poeta granadino presentó, la noche del 3 de diciembre de 1934, la totalidad de su *Poema trágico en tres actos y seis cuadros*, revelando así el contenido completo sugerido por el título de la obra: un conjunto trágico, evocador del destino fatal de una mujer que lentamente decae, cual planta crecida de la arcilla no irrigada, marchita en la arena reseca de la que no brotaría ningún germen ni podría arraigarse simiente en forma de niño. Porque ella se muere de sed, deseando en vano un mañana de agua imposible, salpicado de gotas vivificadoras que nunca cayeron...

Conviene sin embargo subrayar que, más allá de su anhelo materno, o de la desolada tristeza que siente por su condición impuesta de mujer estéril, Yerma aparece como una excepción entre las heroínas lorquianas: maldita sí, pero no silenciosa, ni callada, aunque silenciada cuando se atreva a expresar en voz alta la desgracia de su contraria suerte: haber sido casada con un hombre egoísta, mayor, siempre ausente, solo interesado por el cultivo de la tierra, propia o ajena.

Hasta el momento en que, tan segura de su desdicha como convencida de la necesidad de aguantarla sin encontrar solución a su vida sin filiación-porvenir, acabe estrangulando a su marido, tras acompañarlo a una romería de última hora, la cual tampoco le regalará el fruto prometido a toda esposa honesta-honrada: indiferente a las tentaciones entonces ofrecidas por el demonio del deseo... cuando, afirma la leyenda, conocen las esposas a otros hombres y “el Santo hace milagros”.

Yerma es una tragedia. Una verdadera tragedia. Desde las primeras escenas se dará cuenta el público que va a pasar algo grandioso [...] Como lo necesita una tragedia tal, he introducido en Yerma un coro que comenta los acontecimientos, o sea recalca el tema trágico que siempre es el mismo”,

Más allá de su anhelo materno, o de la desolada tristeza que siente por su condición impuesta de mujer estéril, Yerma aparece como una excepción entre las heroínas lorquianas: maldita sí, pero no silenciosa, ni callada, aunque silenciada cuando se atreva a expresar en voz alta la desgracia de su contraria suerte.

afirma el autor el 17 de septiembre de 1935; el 4 de octubre de 1936 añade: “se trata de una tragedia del principio al final, con un coro y todo lo que supone el género este”; y el 15 de noviembre completa: “Yerma es un ser desgarrado, un personaje que canta su instinto y su exaltación dolorosa ante y a la Naturaleza. Yo la entrego al puro instinto, al gemido más primario de la Naturaleza (García Lorca [1936] 1986).

Y es que para nuestro dramaturgo hay dos clases de naturaleza a la que se enfrentan los hombres –y las mujeres– durante su existencia: una *naturaleza* benigna que les ayuda y socorre, hermana atenta o madre protectora; y otra sorda y ciega, madrastra llena de odio, aunque gemela de la primera, lista para aplastar bajo su yugo a las criaturas que desobedezcan sus leyes o se rebelen contra su funesta suerte. Yerma padece las voluntades y decisiones de la segunda. Si no quiere someterse al destino extremo que sufre, si debe renunciar a toda esperanza de salvación última por

la maternidad deseada, deberá condenarse del todo, incluso matando a su esposo al final.

Esto explica que, tras admitir que la culpa de la esterilidad no es suya sino de su marido –el cual aparece sin gran *espesor*, de acuerdo con el papel teatral que le confirió su propio creador–, la esposa no vacilará ante el sacrificio que debe cumplir: estrangulando con sus propias manos al indigno no-padre que Juan se obstina en ser hasta el Cuadro final.

Pero, ¿qué honda fuente dramática alimenta tal conflicto casero cuando se abre el telón? ¿Qué situación secreta, desconocida del espectador sentado en su butaca, es la del principio del primer acto?

La respuesta reside en el arte sin par del poeta-dramaturgo Lorca, capaz de introducir al espectador en el nudo de la crisis, dándole de entrada, sin que se entere, la clave del duelo conyugal en marcha. Y esto pasó el 29 de diciembre de 1934, noche del estreno, al levantarse el telón con la acotación siguiente:

ACTO PRIMERO: CUADRO I

(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.)

Instante onírico tan fugitivo como mágico, abierto hacia una intimidad apenas perceptible, pero cuyo profundo misterio queda entero, ante la mirada de la sala que descubre sin tener el sésamo. Pero, ante todo, *duende* lorquiano que actúa desde el efecto luminoso cambiante y el movimiento discreto que le acompaña, al producirse la doble aparición que rodea de gracia la ensoñación matutina de la protagonista (¿cansada ya?), dibujando así visualmente los contornos de su inconsciente perturbado: ¡la nobleza del talento creador lorquiano así lo obliga!

Eso sí, cuando al compás silencioso de la sombra furtiva, que sale y entra a hurtadillas en compañía de otra sombra juvenil, no habría más que un paso hacia la sala oscura para confesar en voz alta el secreto, bien guardado, aunque develado durante unos segundos cruciales para el futuro desarrollo dramático de la acción, del *ver* al *oír*.

No habrá que esperar mucho, del ojo despistado al oído solicitado, para que llegue al auditorio una Voz (*dentro*), desde una lejanía prometedora de esperanza para una madre y su hijito: “A la nana, niño mío / a la nanita y haremos / en el campo una chocita / y en ella nos meteremos”. Mirar primero el eco mudo de un



sueño diurno, escuchar luego sin saber, para percibir con los sentidos la significación de una copla popular, elocuente.

Tal melodía viajera, salida de los bastidores, es la misma que el conferenciante de *Las nanas* citó en diciembre de 1928, en una plática ante sus amigos madrileños, en la que él mismo canturreó el estribillo antes de explicar a los presentes, como portador de la tradición oral:

...Otras veces la madre sale también de aventura con su niño en la canción. En la región de Guadix se canta: “A la nana, niño mío, / a la nanita y haremos / en el campo una chocita: y en ella nos



meteremos”. Se van los dos. El peligro está cerca. Hay que reducirse, achicarse, que las paredes de la chocita nos toquen en la carne. Fuera nos acechan. Hay que vivir en un sitio muy pequeño. Si podemos, viviremos dentro de una naranja. Tú y yo. ¡Mejor, dentro de una uva! (García Lorca [1928] 1986, 292).

Se trata de la evocación poético-lírica de un huir veloz frente al peligro, que solo vale para el estrecho dúo formado por dos seres frágiles que viven una difícil y singular aventura común; pero a la vez de una pareja madre-hijo inseparable, cuya suerte incierta y destino final quiere compartir el poeta andaluz, uniéndose a su

fuga contra oscuras amenazas, con el empleo del “nos” unificador. Drama hipnótico, además, que se desarrolla en un universo protector cada vez más estrecho: esa cabaña de contornos siempre reducidos: ayer casucha que servía de abrigo, espacio-vergel-huerto lleno de promesas fructíferas; hoy choza-fruta redonda del tamaño de un círculo, aún jugoso; mañana, espacio de la dimensión de un grano, apenas refrescante. Entonces, conforme va creciendo el riesgo, se cierran los límites del precario abrigo común, donde la mínima reserva vital sirve sin embargo como fuentecita donde abrevarse para sobrevivir —¿bebiendo una y mamando el otro?, mientras se acerca el oculto perseguidor que los espía, sigue y vigila, hasta el dormir del nene nutrido.

Pero, pase lo que pase después, la didascalía inicial hunde desde el principio al espectador en un clima irreal, o incluso surreal, bañándolo en la atmósfera azulada del sueño de Yerma; la luz invasora se inscribe sobre la pantalla mental de la protagonista, donde se dibujan, también en claroscuro, los pasos fugitivos de los dos viajeros, quienes hacen una rápida visita a su inconsciente inquieto, entre sueño y vigilia. Ningún espectador se percata de que la visita de esa silueta masculina en el marco privado, en el ambiente de matices inciertos, a esa hora temprana, no corresponde a la presencia espectral de un guardián de ovejas cualquiera, sino del *Pastor*, en quien se sigue encarnando el antiguo sueño de amor y maternidad de *Yerma*: dormitando al alba, tras una noche al lado del esposo que no le hace caso y pronto se irá al campo.

Sola, encerrada, ensimismada en su mundo indescifrable, el hombre ausente-presente que ronda su casa y la obsesiona la visita al amanecer, acompañado del *hijo* deseado en su traje blanco: *candidato* a la vida, pero sin nacer, marcado por el signo de la abstención, del vacío, de la nada. Vuelven juntos para escaparse mejor, para huir de la mujer baldía cual tierra inculta: *Yerma-yerma*.

Nada se ha dejado al azar desde la primera línea de esta obra, concebida de entrada como muestra de *arte total*, en la que cada detalle visual o sonoro tendrá su papel y significación: del *tabanque de costura*, por un momento abandonado en el suelo, a la *alegre luz de mañana de primavera* que sustituye al onírico clima azul anterior, pasando por *el reloj que suena al desaparecer los visitantes*. Pero, ¿por qué esas precisiones escénicas? Para recalcar el tono y sentido de las primeras réplicas que pican la lengua y los ojos como las puntas de las agujas que acompañan días iguales y noches inútiles. También, para hacer oír el irreconciliable conflicto conyugal que nunca se hace diálogo:

YERMA. Cada año... Tú y yo seguiremos 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!
[...]

JUAN. ¡Hay que esperar!

YERMA. ¡Sí, queriendo! (*Yerma abraza y besa al Marido, tomando ella la iniciativa.*)

Monólogo equívoco que juega sobre el doble sentido de las frases y de los verbos, de *querer* a *esperar*, que no significan lo mismo en cada interlocutor. Además, el esposo confiesa algo que no deja lugar a dudas:

JUAN. Cuando los hombres se quedan enjutos se ponen fuertes, como el acero. (A. I, C. I, Esc. I).

Sin embargo, después de la despedida habitual, se reanuda la costumbre establecida, y aparece el anhelo femenino matutino capaz de conjurar la suerte adversa, al eco del sol anunciador de la *nueva esperanza* simbolizada por el *nido-tabanque*: canastilla del prometedor ajuar infantil, nunca fuera de alcance.

(*El Marido sale y Yerma se dirige a la costura, se pasa la mano por el vientre, alza los brazos en un hermoso bostezo y se sienta a coser.*)

Y como si, de *coser a nacer*, no hubiera más que un paso, vuelve otra canción, unida a la labor de aguja emprendida: *nana* que escapa de los labios potencialmente *maternos*, a modo de dulce llamado que se lanza al ser tantas veces solicitado:

YERMA. ¿De dónde vienes, amor, mi niño? / “De la cresta del duro frío.” (*Enhebra la aguja.*)

¿Qué necesitas, amor, mi niño? / “La tibia tela de tu vestido.”

¡Que se agiten las ramas al sol / y salten las fuentes alrededor! (*Como si hablara con un niño.*)

En el patio ladra el perro, / en los árboles canta el viento.

Los bueyes mugen al boyero / y la luna me riza los cabellos.

¿Qué pides, niño, desde tan lejos? (*Pausa*) / “Los blancos montes que hay en tu pecho.”

¡Que se agiten las ramas al sol / y salten las fuentes alrededor! (*Cosiendo*)

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? (*Pausa*) / “Cuando tu carne huela a jazmín”.

¡Que se agiten las ramas al sol / y salten las fuentes alrededor!

(*Yerma queda cantando. Por la puerta entra María, que viene con un lío de ropa.*) (A. I, C. I, Esc. II).

Se trata de un intermedio privado, con valor de diálogo lírico; pero también de un soliloquio premonitorio cuyo mensaje es de mal agüero, pues los versos transmiten imágenes que riman con el nombre de *Yerma*: viaje fracasado hacia la tierra sedienta, privada de las *fuentes* anheladas en el estribillo.

La canción no tiene valor como medio de comunicación teatral; es una exploración-deploración personal, eco de *la melancolía* de la protagonista y de



su *pasión* sufrida, en el sentido propio de *calvario* cotidiano del cuerpo vacío y del alma errante. ¿Presiente la heroína, nueva sibila cuestionando en vano al porvenir, que se hace portavoz del *duende*?

Ahora bien, la copla-conjuro de alguna maldición misteriosa cumplirá un papel insospechado en la persona de María, su vecina recién casada que viene a anunciarle que está encinta. Así, una respuesta positiva implícita colmará las preguntas de la esposa que cuenta *dos años y veinte días* estériles, evocando el posible milagro florecido de un *Lenguaje de las flores* que no tiene secreto para el poeta granadino.

Se trata del jazmín, y de su materna fragancia voluptuosa conocida por otra: flor que remite a la frustrada *Yerma* al fracaso evocado en *Doña Rosita la soltera*, cuando otra Soltera Tercera recuerda: “Yo seré fiel, dice el jazmín”, o evoca la concordancia: “Jazmín: fidelidad de corazón limpio” (A. II, Esc. VIII). Ignorando ella que el obstáculo real no se resume en un refrán...

Sea lo que sea, el *tabanque de costura* de la didascalia inicial jugará aquí su papel, aunque desviado de su meta inicial, al preparar *Yerma pañales* para el hijo de María; cuando *Sale Víctor*, de carne y hueso en las tablas (A. I, Cuadro I, Esc. II).

No se necesita más prueba para mostrar que Federico García Lorca todo lo había pensado, previsto, concebido con mano maestra al escribir su *Poema trágico*. Porque solo el *Pastor*, soñado y luego vivo, sería el

agua capaz de regar el *jazmín* marchito, sin que nunca sea posible por ser *Yerma la fiel* esposa, incapaz de no tener un *corazón limpio*.

Colmo del equívoco, ¡el visitante cree que para su futuro hijo cose *Yerma*! Venía a despedirse, anunciándole su marcha con las ovejas, deseándole que Juan *ahonde*: doble sentido evocador del clima pesado, seguido de la nota que viene tras la salida del visitante:

(Yerma, que en actitud pensativa se levanta y acude al sitio donde ha estado Víctor y respira fuertemente como si aspirara 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.) TELÓN.

Es como si un olor encantador-creador flotara por el lugar impregnado de la silueta desaparecida, llenando de su fragancia el aire puro de la sala. El rápido paseo entre paredes hace que *Yerma* guarde encerradas las huellas sensibles de Víctor, hasta los montes de la trashumancia. Pero, ¿por qué ese movimiento suyo y en pos de qué, ahora?

La Escena V, Cuadro II nos lo dirá, con el cruzarse posterior de los dos personajes, fuera de casa. Sin embargo, en una entrevista posterior, Federico declararía:



Cuando mi heroína se halla sola con Víctor, se exclama tras un silencio: ¿Tú no oyes llorar un niño? Yo creía oír llorar un niño. Muy cerca, como sollozos ahogados. Esto significa que aflora la esperanza atada a recuerdos de adolescencia, y que resuena el eco inconsciente que lleva en ella (García Lorca [1934] 1986, 1034).

En el espíritu del dramaturgo, *la ilusión* que la invade, frente a él, confirma que según la ley de *la Naturaleza*, Yerma y Víctor estaban destinados a reunirse. Cantaba él al encontrarla y ella le confesaría:

YERMA. Y qué voz tan pujante. ¡Parece un chorro de agua que te llena toda la boca!

El riego era-es él, sí, fuente viva perdida, con su música cristalina y grandiosa a su oído.

Así se cierra el círculo abierto desde la primera didascalía con valor oracular, donde operaba de mano maestra el arte visionario lorquiano del *desvelar* o *revelar* la verdadera causa de la crisis: Víctor. Acotación onírico-premonitoria, con el pasar fugaz del fantasma de su amor de juventud perdido, acompañado de la

huidiza sombra blanca del imposible milagro de su maternidad, cuyo gemido secreto oírás hasta la hora de matar a su marido... ¡el *duende* de la tragedia lorquiana obliga! **LPyH**

REFERENCIAS

- García Lorca, Federico. (1934) 1986. "Entrevistas y declaraciones...". En *Obras completas, Tomo III*. Editado por Arturo del Hoyo, 1034. Madrid: Aguilar.
- _____. (1936) 1986. "Entrevistas y declaraciones...". En *Obras completas, Tomo III*. Editado por Arturo del Hoyo, 1034. Madrid: Aguilar.
- _____. (1928) 1986. "Conferencias, Las nanas infantiles". En *Obras completas, Tomo III*. Editado por Arturo del Hoyo, 292. Madrid: Aguilar.

Jocelyne Aubé-Bourlignieux es profesora emérita de Literatura Española de la Universidad de Nantes. Miembro del laboratorio CRINI. Autora de *Lorca ou La Sublime Mélancolie. Morts et Vies de Federico García Lorca. Biographie*, Aden, col. Cercle des poètes disparus, 2008.