

Yerma de Federico García Lorca y el engaño de las apariencias

Luis Aguilar Monsalve

Miembro de número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, Quito
Profesor Emérito de Hanover Collage, Estados Unidos
aguilar-monsalve@hanover.edu

Recibido: 23 de mayo de 2021 / Aprobado: 20 de junio de 2021

Resumen

Apenas se inicia la lectura de *Yerma*, se recibe el impacto de su frustración como mujer. Hablamos sobre el conflicto de la maternidad malograda y que nos lleva a concluir, o por lo menos a pensar, en que el asunto central de esta pieza teatral va a relacionarse con la cuestión de la fertilidad y que formará su cimiento dramático, ya que señala una agudeza característica singular en el comportamiento, la fisiología y la psicología femenina. Ella intuye y nosotros aceptamos que sus posibilidades de consumarse como una mujer completa están determinadas en el desengaño. De la misma manera, afirmamos que desde un inicio Yerma tiene la necesidad de ser madre porque es mujer y es lo natural. Una casada sin hijos es incompleta y «seca», lo que la llevará a vivir en un hogar desventurado. Se suma a esto la presencia de un destino cruento que la protagonista rechaza y, en su desesperación por lo inevitable, se mueve por diferentes caminos de su existencia para zafarse de su sino.

Palabras clave: Yerma, frustración, maternidad, sino, incompleta, fertilidad.

Abstract

As soon as you start reading *Yerma*, you feel the impact of her frustration as a woman. We talked about the conflict of failed motherhood and that leads us

to conclude or, at least to think, that the central issue of this play will be related to the question of fertility and that it will form its dramatic foundation, since it indicates a unique characteristic acuity in female behavior, physiology, and psychology. She intuits and we accept that her chances of becoming a complete woman are determined by disappointment. In the same way, let us affirm that from the beginning Yerma has the need to be a mother because she is a woman and it is natural. A married woman without children is incomplete and “dry”, which will lead her to live in a hapless home. Added to this is the presence of a bloody destiny that the protagonist rejects and, in her desperation for the inevitable, moves through different paths of her existence to escape her fate.

Keywords: Yerma, frustration, maternity, destiny, incomplete, fertility.

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana.

Federico García Lorca

Es necesario poner en contexto el trabajo dramático de Federico García Lorca (1898-1936) dentro del teatro en la Generación del 27,¹ grupo que ejerce principalmente una labor poética. Sin embargo, obras dramáticas también las escribieron Rafael Alberti (1902-1999) y Pedro Salinas (1891-1951), aunque el que se distingue, sin cuestionamientos es el granadino. Otros, como Manuel Altolaguirre (1905-1959) —con una obra más abundante— y Gerardo Diego (1896-1987), también lo hicieron.

Un caso aparte sería el de Alejandro Casona (1903-1965) miembro de la misma generación que se dedicó casi exclusivamente al teatro con el que alcanzó el reconocimiento de crítica y público. Debido a su exilio por razones políticas al final de la Guerra Civil, desarrolló la mayor parte de su labor teatral en México y, sobre todo, Argentina, con la excepción de unas pocas obras que estrenó durante la Segunda República y al regreso de su exilio. Su obra teatral desgarró las patentes estilísticas del teatro anterior a esta generación e introdujo mecanismos modernos como la indagación psíquica, acaso influidos por las teorías controversiales de Sigmund Freud (1856-1939) y Carl Gustav Jung (1875-1961). A este cambio, el asturiano añadió el factor de lo fantástico que rivalizaba con la modalidad del uso de la realidad en su forma más pura, aunque en esa época todavía se podía hablar de un naturalismo o de un realismo retrasado.² Así, Juan Rodríguez-Castellano, en la introducción de la obra *La dama del alba*, menciona que «Casona demostró ... que no era autor de promesas, como tantos otros, sino de realizaciones» (Casona, 1944, p. xiv).

Al escribir su obra *Yerma* (1934), García Lorca la ambienta en un entorno rural, conservador y patriarcal al igual que *Bodas de sangre* (1933) y *La casa de Bernarda Alba* (1936) con lo que configura tanto la dicotomía de lo masculino/femenino como el contraste entre género y sexo. A lo primero podemos clasificarlo como un constructo social y, a lo segundo, como un asunto biológico. Las dos categorizaciones son importantes porque enfatizan el papel femenino substancial de engendrar. Además, a los personajes se les atribuye el rol identitario que ha sido impuesto por una sociedad patriarcal, provinciana y rígida. Se hace evidente cuando la Vieja I le dice: «Y con tu marido... [indaga sobre algún contacto físico, íntimo]», y ella responde: «Mi ma-

1 La generación española de autores de vanguardia surgió alrededor de 1927 con sus fundadores Rafael Alberti, Gerardo Diego, Pedro Salinas y Melchor Sánchez Almagro (1893-1966), quienes eligieron un nombre para el grupo ofrendando homenaje a uno de los máximos exponentes de la literatura barroca del Siglo de Oro, Luis de Góngora y Argote (1561-1627), porque se cumplían 300 años de su fallecimiento. De allí brotó entonces el nombre «Generación del 27».

2 Recuérdese que hasta la fecha no se sabe con precisión cuándo el realismo termina y el naturalismo se inicia. Son movimientos contemporáneos del siglo decimonónico. El primero nace como resultado de una reacción hacia el romanticismo, rechaza su fuerza política, violencia y su sentimentalismo *chateaubrianesco* y busca todo lo que está basado en la verisimilitud, entre otros enunciados. El segundo, que surgió por oposición también al romanticismo y al realismo, se caracteriza por su aspecto determinista que refleja en sus producciones lo más brutal de la realidad y del ser humano (Aguilar Monsalve, 2013, pp. 63-118).

rído es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté» (García Lorca, 1973, p. 206), por lo que se diría que Yerma «no ama en el hombre [Juan] sino al padre del hijo que no llega...» (Díaz-Plaja, 1968, p. 207). Como se ve, la elección no vino de ella; accedió y se sometió. Apenas deseó o quiso a su esposo. Es decir, se casó para ser madre más que esposa, y su frustración fue una firme dominante de su carácter. De este modo, la función de la mujer en la sociedad se sintetiza o se reduce a la maternidad, pues su cuerpo es visto como un medio para la reproducción que gestará a los futuros individuos y reproducirán la misma sociedad de sus progenitores.

Refiriéndonos más en concreto a la obra teatral de García Lorca, viene a la mente el año de 1930 cuando compone su poemario *Poeta en Nueva York* a consecuencia de un viaje de conferencias que tuvo el *dramaturgo poeta* por una invitación que le hizo la Universidad de Columbia y que luego lo llevaría de igual forma a Cuba, la capital de habla española más «amigable» y cercana a Estados Unidos. Su reacción frente a Nueva York y a La Habana fue opuesta. Con la primera se sentía invadido por una reacción negativa al constatar los desafueros incongruentes y racistas de un país en auge, pero en vías ya sentidas y visibles de la Gran Depresión. Súmese a esto, su estado emocional aciago al romper su relación con el escultor Emilio Aladrén (1906-1944) y su alejamiento de Salvador Dalí (1904-1989). En La Habana se encontró más animado por la exuberancia tropical y un ambiente más propicio para su sensibilidad homosexual. En este período y ya de regreso a España, su interés por el teatro se ahondaría y llegaría a colaborar con las Misiones Pedagógicas³ establecidas en la Segunda República. Aquí, García Lorca usa su compañía *La Barraca* para difundir obras clásicas, de otra índole y las suyas propias.

Antes de adentrarnos en *Yerma* es necesario mencionar que la Generación del 27 promovió un teatro reformador en materia dramática. Eran continuadores de un teatro reconstructor que reaccionaban en contra de uno comercial, por llamarlo de alguna forma, cuyos representantes, entre otros, eran Jacinto Benavente (1866-1954), anterior, Eduardo Marquina (1879-1946) o Francisco Villaespesa (1877-1936).

Esta tendencia transformadora a la que nos referimos en líneas anteriores, ya se había dado, en particular con la Generación del 98⁴ unos veinticinco años antes con resultados positivos.

3 El propósito de las Misiones Pedagógicas (1931-1932) fue una iniciativa usada para la alfabetización y el mejoramiento del nivel cultural y educativo de las zonas más desamparadas de la población española, en particular, campesinos, niños, obreros y sectores rurales.

4 La Generación del 98 engendró una tendencia cultural, de contenido histórico y literaria que, debido a la pérdida de las últimas colonias de ultramar por la guerra hispanoestadounidense de 1898, motivó un espíritu patriótico de empuje encabezada por un grupo de escritores españoles que aspiraban encontrar avenidas de acceso para levantar a España de una crisis económica, política y social. Para ello, recurrió a través de un autoanálisis su pasado brillante: fue una de las primeras hegemonías y el primer poder político moderno, a la vez que poseía un Siglo de Oro, cuya antesala era la picaresca y la precervantina para llegar a la inmortal creación de *El Quijote*, por Miguel de Cervantes y Saavedra, uno de los pilares fundamentales de la creación literaria de la literatura universal y el inicio de la novela moderna. Este conjunto estuvo encabezado por literatos españoles que se unieron para dar firmeza a este espíritu libertario y renovador, porque se promovió una efeméride que no podía permanecer estática, había que cortar de raíz las malas memorias de una guerra reciente y seguir adelante con un mundo nuevo adherente y digno para las nuevas generaciones.

Este grupo de intelectuales acuñó, entre sus múltiples empeños, la creación de nuevas formas literarias impresionistas, a la vez que usaban un lenguaje popular para llegar al pueblo, lo que no quería decir que evitaban enunciados filosóficos o la profundidad en sus creaciones. Admiró el existencialismo de Søren Kierkegaard (1813-1855), el pensamiento de izquierda, como el anarquismo inspirado en los articulados por Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) y su mutualismo económico, así como el socialismo de Ferdinand Lassalle (1825-1864) al respecto de la socialdemocracia y el socialismo científico de Karl Marx (1818-1883) y lo social utópico de Henri de Saint-Simon (1760-1825).

Las tragedias de García Lorca

Su obra teatral abarca temas de origen existencial que va acompañada de tendencias modernistas⁵ que todavía tenían su influencia. Los más cercanos a su teatro, de una época anterior, son los dramaturgos Jacinto Benavente y Ramón de Valle-Inclán (1866-1936). Con el primero se distanciaba por ser de tendencia burguesa, aunque él renovó el teatro, proporcionándole un ambiente citadino y europeizante con mejora en su técnica y con un ahondamiento en una sátira social importante. También, este le facilitó ejemplos de dramas rurales. *La malquerida* (1913), por ejemplo, era una síntesis de una mezcla no clara de realismo y naturalismo en la que la verisimilitud —rasgo característico del modernismo decimonónico— predominaba y, a la vez, resultaba en un cambio definitivo que hacía el autor en comparación con el teatro melodramático de José Echegaray (1832-1916). Benavente desplegó todo un accionar dramático a partir del ambiente social, agobiado por conductas arraigadas en lo cotidiano, que no siempre respondían al bien común y que estaban presentadas a través de las conversaciones de sus personajes.

Por otra parte, sus protagonistas se movilizan en un medio controlable, a pesar de que pueden estar afectados por dictámenes sociales incoherentes e indebidos. En el caso de García Lorca es lo opuesto, pues están conscientes de una variedad de influencias crípticas, orgánicas, pías o de otra índole. Así también, con Benavente, el dictamen social es armónico y, por ende, aceptable. Los intérpretes de García Lorca, por el contrario, podrían involucrarse en un mar de absurdos y de contrariedades, la mayor parte de ellas, surrealistas. André Breton (1896-1966) apoyaba la libre expresión y la liberación del subconsciente, como lo dictaminó en su manifiesto de 1924. Nuestro escritor con seguridad estaba familiarizado con este «papa del surrealismo», cuyo fin era buscar «el oro del tiempo».

5 Para mayor claridad y comprensión del tema, véase la obra *Breve historia crítica de los movimientos literarios en Hispanoamérica: del romanticismo al posmodernismo* (Aguilar Monsalve, 2013, pp. 119-130).

Con Valle-Inclán, el teatro evolucionó desde el modernismo hacia el esperpento,⁶ con una vanguardia estética desfigurada y deteriorada, lo que llevó al concepto de que el «teatro de García Lorca es, junto con el de Valle-Inclán, el más importante de su tiempo» (Rodríguez Puértolas, 1984, p. 353). Además, María Teresa Babín señala, entre otras cosas, que existe una similitud de concepción entre *El amor de don Perlinplín* (1922-1926) de García Lorca y los esperpentos de Valle-Inclán (Babín, 1951, p. 156).

Por otro lado, García Lorca fue aún más lejos al buscar refugio y encontrar respuestas para la estructura de su teatro creativo e innovador, como la riqueza y el valor al usar la corriente calderoniana, lopista y molinista del Siglo de Oro (1492-1659), cuyo prontuario eran obras de corte lugareño, tales como *El alcalde de Zalamea* (1651), *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1614) y *La dama del olivar* (entre 1614 y 1615), respectivamente; adornan este trienio dramático de aquella época dorada que influye en el teatro garcialorquiano por su gusto con lo rural, inspirado en la tradición dramática española. Entonces, al construir sus dramas de ambiente rural, dentro del género de la tragedia, García Lorca es el que acrecienta una profundidad trágica que escasea en los otros trabajos mencionados.

No obstante, estos dramas que acabamos de mencionar estaban plagados de ardidés, de disfraces o de otros componentes empleados para facilitar la fluidez y el manejo exitoso de la trama. El público tenía que seguir sin dificultad lo que ocurría para comprender lo que sentían los actores entre escena y escena, a pesar de que sus actos y sus motivaciones estaban ceñidos al orden social reinante. García Lorca adopta con ellos los temas del amor o la reputación y no el del honor que quedaba circunscrito al teatro del siglo de oro y, añádase a esto, la canción popular —en el caso específico con Lope de Vega (1562-1635)—. Además, al referirnos a las mujeres, las de Calderón de la Barca y las de aquel, difieren por su total *naïveté*, en cambio, las de Tirso de Molina y las del dramaturgo poeta se caracterizan por ser más suspicaces.

Todo este artificio literario era también lo distintivo de la Generación del 27. García Lorca ubicaba, a veces, su teatro poético en un campo simbólico, en particular con lo inconcreto, lo que podía dar lugar a una esquematización, por ejemplo, de una animadversión o sometimiento dentro del carácter del personaje, todo él fusionado con aspectos líricos existentes.

Yerma, no se libra de este estilo o modo de entender el hecho teatral que incluye *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*, por ser parte de la trilogía rural, así como hay otras también de diferente nomenclatura. En 1934, en Madrid, estrena *Yerma*, que es criticada por hacer visible las peripecias de una mujer atormentada por ser —o creerse— estéril.

6 Género literario que se caracteriza por presentar la realidad antiestética y falseada, a la vez que, estimula los valores consagrados a un contexto grotesco.

Dentro de su trabajo dramático compuso también farsas: *La zapatera prodigiosa* (1930) y *Retablillo de don Cristóbal* (1931). Para 1920, estrena *El maleficio de la mariposa*, pero no tuvo éxito. Julio Rodríguez Puértolas (1936-2017) asevera que «... incluyendo sus obras para títeres y farsas, el amor, la represión y la violencia son sus temas centrales [...] en verso o en prosa» (Rodríguez Puértolas, 1984, p. 353), y tiene mucha razón.

Hay otro condicionante y de mayor fuerza. Por un lado, el autor que analizamos mantiene toda una gama de creencias y hechos rurales típicos de la tradición española; por otro, es un dramaturgo genuino del siglo xx, asesinado impunemente por militares golpistas al inicio de la Guerra Civil, lo que no quita que García Lorca se haya convertido en un autor moderno que enriqueció su labor creativa con nuevos mecanismos procedentes de medios cosmopolitas.

Asimismo, con esta línea de cambios para fortalecer la cultura española y, por ende, la hispanoparlante, Miguel de Unamuno (1864-1936) había anticipado ya el absurdo notable de la vida, como la angustia del ser humano, característica indispensable del desaliento sufrido por el hombre en el siglo pasado. Tanto este autor como el que tratamos tenían sus paralelismos de criterio, en particular en lo que se refiere a las concepciones en referencia al hombre como animal, racional e histórico —esta última adjetivación es exclusiva de José Ortega y Gasset—, acosado por la fatalidad y por lo unamuniano del «sentimiento trágico de la vida». Por lo que don Miguel atinará a decir que uno —el español— «tiene que dejar la calle y entregarse con ... entusiasmo ... al necesario y embriagador expediente de la lectura» (Laín, 1970, p. 56).

Ahora es un buen momento para tratar el tema de la tragedia como tal. Para iniciarnos hemos acudido a un cuadro general del drama rural español y hemos señalado que la contribución de García Lorca se ha basado en tomar de base aquello y dotar a su trabajo dramático con una dimensión trágica que escasea en las obras mencionadas del siglo xvii. De este modo, nos referiremos a ella en un sentido actual que calza muy bien con el trabajo garcialorquiano. Tomamos de base la idea de que lo adverso en la conducta humana se debate entre libertad y necesidad. Por otro lado, algo esencial es la motivación y la tensión que van juntas, lo que llevaría, tarde o temprano, a desembocar en algún tipo de conflicto y este tendría que vérselas con la realidad real y las circunstancias colectivas o personales del momento. Por otra parte, una vez aceptado todo este proceso, García Lorca consigue, por casualidad, determinismo o libre albedrío, un «estado» de culpa en el protagonista trágico —o llámese héroe—, pero dentro del orden social existente; esto es inevitable. Lo que nos llevaría a reconocer el cambio entre la tragedia clásica y la moderna. En la primera, la acción dramática era la substancia y el elenco se sometía a ella sin objeciones; en la de García Lorca, los intérpretes están conscientemente sobre la acción y una vez más, sobre todo, está la motivación.

Yerma

Por un asunto de extensión, analizaremos esta obra y señalaremos los aspectos más trascendentales que creemos contribuyeron a su calidad literaria y universalidad. Apenas se inicia la lectura de *Yerma*, cuyo subtítulo es *poema trágico en tres actos y seis cuadros*, se recibe el impacto de su frustración como mujer: «[...] Veinticuatro meses llevamos casados, y tú cada vez más triste, más enjuto, como si crecieras al revés» (García Lorca, 1973, p. 201). Hablamos sobre el conflicto de la maternidad malograda y que nos lleva a concluir o, por lo menos a pensar, en que el asunto central de esta pieza teatral va a relacionarse con la cuestión de la fertilidad y que formará su cimiento dramático, ya que señala una agudeza característica singular en el comportamiento, la fisiología y la psicología femenina. Ella intuye y nosotros aceptamos que sus posibilidades de consumarse como una mujer completa están determinadas en el desengaño, donde «la figura de Yerma es un prodigio de adivinación de una psicología radicalmente extraña al hombre [...]» (Rico, 1984, p. 503), y donde su preocupación es cada vez más angustiada porque quiere saber si lo que percibe y lo que teme se trata de una verdad cruel de un destino injusto. El elemento de preocupación y de tensión en su comportamiento interno psíquico se siente a cada paso y, al revelarse, al salir, se vuelve la explicación tácita, ya que ella espera que sus sospechas sean, por lo menos, inconsistentes. Su angustia presentada de esta manera se traslada al conflicto de lo que Yerma desea y lo que es su sino o en lo que se sustenta su volición.

De la misma manera, afirmemos que desde un inicio Yerma tiene la necesidad de ser madre porque es mujer y es lo natural. Una casada sin hijos es incompleta y «seca», lo que la llevará a vivir en un hogar desventurado.

(El marido sale y Yerma se dirige a la costura, se pasa la mano por el vientre ... se sienta a coser)
[De inmediato va a un estado de ensueño y vive una realidad falsa, para cualquiera, no para ella, ya que crea una ficticia, que le sirve de aliciente, aunque fuese momentáneo:] ¿De dónde vienes, amor, mi niño? De la cresta del duro frío. ¿Qué necesitas, amor, mi niño? La tibia tela de tu vestido [...] (cosiendo) Te diré, niño mío. Que sí, tronchada y rota soy para ti. ¿Cómo me duele esta cintura donde tendrás primera cuna! Cuando mi niño vas a venir. (García Lorca, 1973, p. 202)

Tenemos una obra que detalla con minuciosidad la querrela de una mujer, cuyo nombre es Yerma, que se debate entre deseo y destino. Por su nombre, sabemos que está consignada a no ser madre nunca. Desde un comienzo tenemos un problema trágico que atravesará toda la trama y, sabiéndolo, uno espera y quiere que, por algún milagro, logre alcanzar su cometido que jamás llegará de acuerdo a como avanza la historia. Lo curioso es que el desenlace, entonces, no es tan significativo, sino más bien, lo precario de su sino inalienable y el tórrido involucramiento psicológico del personaje. No acepta su realidad y no lo hace porque desconoce su incapacidad

natural de engendrar o, acaso pensará —por desesperación— que con algún otro hombre su futuro sería diferente; a uno que podría amar, llámese Víctor u otro varón que la ame y al que ella pueda reciprocarse. Al no estar enamorada de Juan y al familiarizarse con Víctor y saber que lo desea y sentir que él también «hace» lo mismo, podría desencadenarse como una solución dentro del engaño de las apariencias.

Juan quiere controlar a su mujer porque nota sus salidas diarias, lo que podría acarrear murmuraciones que afectarían la reputación de su hogar. Lleva a sus hermanas a vivir a su casa para que vigilen sus movimientos. Esto, de por medio, no alterará su obsesión de anhelar ser madre hasta el punto de entrevistarse con Dolores, la curandera, para que solucione su problema. Juan no se hace cargo de la angustia de su esposa, no la comprende ni la entiende, es un campesino sin mayores ambiciones en la vida; está conforme con su *status quo*. Para él, el crecimiento de su riqueza es el enfoque y el éxito de su destino; los hijos, si no vienen, pues que no vengan. Por esta desavenencia de comunicación se llega a un clímax, ya que al final, Yerma, fuera de sí, mata a Juan. Se termina *Yerma* con los gritos de la protagonista y el *twist* magistral de García Lorca que pone en la voz de ella: «¡yo misma he matado a mi hijo!» (García Lorca, 1973, p. 226). *Giro* que era necesario, porque Juan era solo el mecanismo inservible de su desdicha.

En otra ocasión, cuando se entretiene con María, la que abre el mundo de sus afanes, su desespero, su fracaso y sus emociones maternales, le cuenta que ha concebido solo después de cinco meses. Posiblemente, su estado anímico sucumbe a uno de fatalidad, porque su ansiedad y su desgracia irían de la mano bajo el influjo de la casualidad que se posesionó en su ser de una forma aleatoria. Así también, se deja interesar en el proceso de la concepción de la afortunada e indaga la manera de cómo quedó embarazada:

¿Y qué sientes? ... Dime. Tú estabas descuidada. [A lo que la amiga responde:] No sé. Angustia [Este tipo de ansiedad es diferente al de ella, que se consigue por la incertidumbre del desconocimiento de lo que sucedería por algo que ha ocurrido. El de Yerma es por el ansia de lo ignoto que anhelamos tener y que no llega. Súmese a esto, la preocupación que va creciendo porque sabe que es la única de las mujeres que conoce que no está fecundada. Además, María le previene con un dejo de cautela para consolarla:] Dicen que con los hijos se sufre mucho. [A lo que responde:] Mentira. Eso lo dicen las madres débiles ... ¿Para qué los tienen? 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 tiene se le vuelve veneno, como me va a pasar a mí. (García Lorca, 1973, p. 203)

En esta escena descubrimos algunos ángulos que iluminan la psiquis de Yerma. Su zozobra es más severa que cualquier desasosiego de otra persona que está sufriendo los estragos de una tensión; lo de Yerma, repetimos, es más angustiante porque su capacidad de tener hijos no se logra y teme que no llegará; esta incertidumbre es superior a

cualquier otra congoja, ya que está consciente de que la maternidad es cumplir con el principal rol de la mujer en la sociedad patriarcal. Sabe por instinto que los hijos, por ser personas diferentes a los padres, tendrán sus propias vidas que seguir, lo que podría causar roces de personalidad, pero esto no se compara con el no dar hijos al mundo, así ocasione una pena de altas proporciones: «Tener un hijo no es tener un ramo de rosas ... [porque hay que] sufrir para verlos crecer» (García Lorca, 1973, p. 203); este determinismo causal afecta el orden social al que una persona se debe y está determinada a desempeñarlo. Algo más dentro de lo sutil: nos ofrece una opinión que sale desde muy dentro de su ser; se trata de una sensibilidad innata, *a priori*, de que la madre —realizada (porque lleva un bebé en su vientre)— es un ente que aguanta el dolor aun en el placer. Esta característica aflora de una manera contundente, a la vez que justifica su intranquilidad por privarse de este derecho suyo y único. Otro rasgo que nos golpea de frente es el asunto sanguíneo. Está segura de que ella, como cualquier otra mujer, tiene suficiente sangre como para repartir a varios pequeñuelos que vendrían como consecuencia natural de su casamiento con Juan. ¿Alberga aquí la idea de una posible determinación al ocurrírsele que acaso ella es una de las pocas mujeres infértiles y es por eso por lo que quiere agotar toda su agencia y enterarse, de una vez, que posee un sino embaucador que le priva de una facultad legítima? Desde otro punto de vista, nos recuerda también que esa sangre, al no ser usada en la concepción, puede verterse en veneno de terribles consecuencias. ¿Se encuentra ya una premonición fuerte de lo que va a suceder con relativa prontitud?

Otra vez, se halla con una anciana (Vieja I) y se siente contenta porque quiere utilizar su experiencia para que le sirva de guía y así solventar su problema: es dos veces casada y con más de media docena de hijos, ama la vida y todo lo que con ello combina. Tanto María como este personaje reconocen su tenacidad. Sin embargo, con esta última, ella se atreve a hacer preguntas más personales, más íntimas. Ninguna le dice textualmente lo que ella querría oír. Yerma,

(Bajando la voz) Lo que usted sabe. ¿Por qué estoy yo seca? ¿Me he de quedar en plena vida para cuidar aves o poner cortinitas planchadas en mi ventanillo? No. Usted me ha de decir lo que tengo que hacer, que yo haré lo que sea ... [A esto la Vieja I responde] ¿Yo? Yo no sé nada. Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar. Los hijos llegan como el agua. ¡Ay! ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? ... ¡Ay! Déjame, muchacha, no me hagas hablar. Pienso muchas ideas que no quiero decir. (García Lorca, 1973, p. 205)

Existe también un grupo de lavanderas (I, II, III, IV, V, VI) que se han interesado por su vida «privada» y que son como un eje recordatorio o el coro de la tragedia griega para publicitar una concienciación que cubre una realidad vivida desde diferencias existenciales en las que las incógnitas y los silencios se mecen en completo desorden. Todas asumen un criterio regido por sus propias vivencias y la juzgan de acuerdo a sus exaltaciones del momento. La mayoría van a ser madres, pero una de ellas tiene

el mismo inconveniente que Yerma. Todas parecen estar dirigidas por un conductor que no se lo ve, sino que se lo siente, y este coro de lavanderas mantiene el ritmo de la acción y da lugar al agravamiento del problema de infertilidad entre Juan y Yerma. Asimismo, un simbolismo poético corre mediante un diálogo eficaz e insinuante que lleva la batuta y recorre la dramatización hasta desembocar en un triángulo de amor prohibido. Víctor entra como opción de redención, si acaso, la esterilidad de Yerma disminuyera, a la vez que aumenta la sospecha de la impotencia del marido; todo esto tratado con lo mejor de un suspense que mantendrá al público en vilo. Por otro lado, hay personas, las lavanderas en este caso, que sienten envidia de ella por creerle mal acostumbrada. La lavandera IV dice: «Tiene hijos la que quiere tenerlos, las flojas, las endulzadas no son a propósito para llevar el vientre arrugado» (García Lorca, 1973, p. 209). Este juicio no es exactamente correcto en este caso, pero cae en lo que sería una opinión pública de una comunidad y solo por ello es pertinente y se reconoce su valor.

Desde otro punto de vista, Juan discute con Yerma por salir a la calle. Se molesta, él le increpa:

No maldigas. Está feo en una mujer. [A lo que ella responde:] Ojalá yo fuera una mujer. Juan: ... Vete a casa. [Yerma contesta:] Está bien. ¿Te espero? [Juan ordena:] No. Estaré toda la noche regando. Viene poca agua, es mía hasta la salida del sol y tengo que defenderla de los ladrones. Te acuestas y te duermes. [Yerma acata:] (Dramática.) ¡Me dormiré! (Sale.). (García Lorca, 1973, 208)

En este pasaje están definidos los roles de ambos. Juan es el jefe del hogar. Ella la esposa que «obedece» porque así debe ser. A pesar de no sentir cariño por él, Yerma cumple con su papel. Él dictamina lo que hay que hacer y no espera una protesta de su parte. Estrechando el cordel de la imaginación, esto de «viene poca agua» puede inferir a una libido escasa o a una impotencia inherente.

Aún más significativo son sus respuestas: ella quiere estar con su marido por la única razón de que quiere concebir. Se ha dicho ya sobre su persistencia de convertirse en madre y no logra alcanzar este fin. Al contrario, y con intención del autor, Juan no se involucra en este asunto delicado sobre la infertilidad femenina o masculina, se lava las manos y es el lector el que tendrá que descifrar este dilema. ¿Se adelanta Federico García Lorca a la idea de que el autor metafóricamente ha muerto como lo anunció Roland Barthes (1915-1980) en 1968? O, ¿quizá nos adentramos al mundo de Michel Foucault (1926-1984) quien, entre otras cosas, era famoso por ocuparse de investigar el desarrollo de la civilización occidental, sobre todo en lo que se refiere en sus movimientos hacia la sexualidad y otras actitudes del ser humano?⁷

7 Peter Berry nos informa sobre estos dos aspectos de una manera formal y frontal dentro del estructuralismo para el caso de Barthes y, para el de Foucault, en lo que se refiere al nuevo historicismo dentro de la crítica literaria (Barry, 2002, pp. 39-60 y pp. 172-191).

Hemos dejado para el último al personaje Víctor, puesto que solo se lo ha mencionado de una forma ligera. ¿Quién es y cuál es su función? A más de establecerse el concebido triángulo amoroso generado por las fallas en una relación que carece de substancia, Víctor se convierte en un personaje clave que acentúa la frustración de la protagonista con su vida y que la arrastra a ver una sola cosa: ser madre permite amar y ser feliz.

No podríamos concluir sin antes mencionar, por lo que se ha dicho, que Yerma es un personaje comparable a Madame Bovary (1856), a Ana Karenina (1877) o a Doña Bárbara (1929), a pesar del uso de momentos poéticos, simbólicos y sintéticos que están presentes en el drama poético de García Lorca. Esta pieza teatral y toda su obra forma parte de la literatura universal por la envergadura, la exquisitez y la solidez de un tema que se eleva para definir y detallar un concepto universal humano. Al mismo tiempo, esta pieza dramática recalca los instintos maternales malogrados por la unión de la mujer al acompañante equivocado. Se suma a esto la presencia de un destino cruento que la protagonista rechaza y, en su desesperación por lo inevitable, se mueve por diferentes caminos de su existencia para zafarse de su sino. Su fracaso se debe a un determinismo social que atrapa a la protagonista mediante una sexualidad marcada por el mandato patriarcal de la maternidad como fin último y único de la mujer.

Referencias

- Aguilar Monsalve, L. (2013). *Breve historia crítica de los movimientos literarios en Hispanoamérica: del romanticismo al posmodernismo*. Editorial Ecuador.
- Babín, M. T. (1951). *El mundo poético de Federico García Lorca* (disertación de Ph. D.). Columbia University.
- Barry, P. (2002). *Beginning theory. An introduction to literary and cultural theory*. Manchester University Press.
- Benavente, J. (1972). *La malquerida*. Espasa-Calpe.
- Casona, A. (1944). *La dama del alba. Retablo en cuatro actos*. Charles Scribners & Sons.
- Díaz-Plaja, G. (1968). *Federico García Lorca*. Espasa-Calpe.
- García Lorca, F. (1973). *Yerma*. Editorial Porrúa.
- Laín Entralgo, P. (1970). *La generación del 98*. Espasa Calpe.
- Rico, F. y García de la Concha, V. (1984). *Historia y crítica de la literatura española / Época contemporánea 1914-1939*. Editorial Crítica.
- Rodríguez Puértolas, C. et al. (1984). *Historia social de la literatura española* (en lengua castellana) (vol. 2). Editorial Castalia.