

Análisis del discurso en  
Yerma de Federico García Lorca: Lectura Semiológica

*Résumé :*

*L'œuvre dramatique Yerma est incontestablement celle qui a imprégné le plus le parcours littéraire de Federico García Lorca. Un dramaturge du XXème siècle qui a marqué de son empreinte le mouvement théâtral espagnol et européen à l'aune d'une profonde mutation politique secouée par une montée du conservatisme primaire. Au-delà de sa portée politique, Yerma est avant tout une œuvre dramatique et un classique littéraire d'une beauté rare. Son analyse sémiologique dénote non seulement la complexité d'une œuvre harmonieuse, mais reflète aussi tout le génie de l'auteur qui se dévoile à travers le discours imprimé à l'œuvre. Sujet de cet article, intitulé « Lecture sémiologique du discours dans Yerma », le discours utilisé par Lorca dans son œuvre se singularise par une dichotomie en termes de genres, variablement employés tout au long du récit. Alternant proses et poésies, la structure du discours utilisé, au demeurant claire et esthétique, obéit à un processus de communication bien particulier. Son analyse suppose entre autres, le séquençage des discours des deux protagonistes (Yerma et Juan) ainsi que l'étude séparée des compositions lyriques (chansons et poèmes) et de la prose, en l'occurrence les dialogues et les indications scéniques. Paramètres et facteurs que nous avons développé dans notre article.*



### **Introducción :**

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

### **Desarrollo :**

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

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

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

acotaciones, y la lírica que incluye poemas y canciones. Esta mezcla genial de prosa y verso, deja traslucir la honda sensibilidad del poeta. Su interpretación peculiar de lo estético y de lo ético le ha distinguido de todos los autores coetáneos. Guillermo Torre, anota que, “García Lorca sobresale por encima de todos. Porque únicamente él logra trasvasar plenamente sus esencias líricas a la escena, acertando además a crear un género como el de la tragedia, casi inédito en el teatro español”.<sup>1</sup>

### 1. El discurso en *Yerma* :

Para poder acercarnos al discurso en *Yerma*, con bastante precisión y entendimiento, será útil que despejemos todas las confusiones y complejidades que surgen a lo largo de nuestro análisis de una manera sistemática. Como punto de partida, y con el fin de vislumbrar la noción del discurso, se impone una serie de definiciones.

Según los semiólogos la noción del discurso y su problemática han invadido la crítica teatral. Para un mejor entendimiento de este concepto, nos apoyamos en diferentes definiciones expuestas por algunos teóricos. A juicio de M. Issacharoff, “el discurso es aquello que singulariza el uso teatral del lenguaje, desde los enunciados (su dimensión verbal) hasta lo no-verbal (su dimensión visual: gestos, mímicas, movimientos, vestuario, cuerpos, utilería, decorados)”<sup>2</sup>. Sin embargo, en la enunciación teatral, destacaremos dos niveles de enunciación, el discurso central y el discurso del personaje. Patrice Pavis, explica con mayor claridad en qué consiste la enunciación teatral, dice:

La enunciación es asumida a dos niveles esenciales: en el de los discursos individuales de los personajes, y en el discurso globalizador del autor y del equipo de puesta en escena. Esta primera desmultiplicación

1 - Torre, G., *El fiel de la balanza*, Madrid, Edit. Taurus, 1961, p. 188.

2 - Issacharoff citado por Patrice Pavis , *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Edit. Paidós, 1998, p. 136.

camufla el origen de la palabra en el teatro y convierte el discurso en un campo de tensiones entre dos tendencias opuestas: una tendencia a presentar discursos autónomos, miméticos y característicos de cada personaje en función de su situación individual; una tendencia a homogeneizar las diversas palabras de los personajes mediante marcas de autor que aparecen en los diversos discursos y que confieren al conjunto una cierta uniformidad (rítmica, léxica, poética). De aquí, el antiguo nombre de poema dramático: en él, los diversos papeles estaban claramente sometidos a la enunciación centralizadora y uniformizadora del poeta<sup>3</sup>.

Por su lado Anne Ubersfeld, confirma esta doble enunciación que caracteriza al discurso teatral, y se plantea la siguiente pregunta:

¿Cómo explicar, pues, esta doble enunciación en teatro? Sabemos que, en el interior del texto teatral tendremos que vernos con dos tratos textuales distintos (dos subconjuntos del conjunto textual); el primero tiene por sujeto inmediato de la comunicación al autor y comprende la totalidad de las didascalias (indicaciones escénicas, nombres de lugar, nombres de persona); el segundo recubre el conjunto de los diálogos (incluidos, por supuesto, los “monólogos”) y tiene como sujeto mediato de la enunciación a un personaje. Con este último subconjunto de signos lingüísticos se relacionaría “una lingüística de la palabra que estudiase el uso que los sujetos hablantes hacen de los

3 - Pavis, P., Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología, op. cit., p. 137.

signos”. Estos estratos textuales contruidos por los diálogos van marcados por lo que Benveniste llama la subjetividad.

Así, pues, el conjunto del discurso mantenido por el texto teatral está constituido por dos subconjuntos:

- a) Un discurso productor o relator cuyo remitente es el autor;
- b) Un discurso producido o relatado cuyo locutor es el personaje<sup>4</sup>.

En fin, el estudio que desarrollamos a continuación, pretende hallar estos tipos de discurso en *Yerma* basándonos en las teorías elaboradas por estos semiólogos.

De entrada en un texto teatral podemos observar dos componentes distintos e indisolubles: el diálogo y las didascalías. Según Patrice Pavis, las didascalías son “instrucciones dadas por el autor a sus actores (en el teatro griego, por ejemplo) para interpretar el texto dramático. Por extensión, en el uso moderno del término, indicaciones escénicas”<sup>5</sup>.

Ingarden, dice que “el término indicación escénica, mucho más utilizado en la actualidad, parece más adecuado para describir el papel metalingüístico de este texto secundario”<sup>6</sup>.

Junto a didascalías tenemos otro término, se trata de las acotaciones, a nuestro parecer estos dos términos se relacionan mucho. Patrice Pavis remite el término de acotaciones a:

Todo texto (casi siempre escrito por el dramaturgo, pero a veces añadido por los

4 - Ubersfeld, A., *Semiótica teatral*, Madrid, Edit. Cátedra/ Universidad de Murcia, 1989, pp. 176-177.

5 - Pavis, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, op. cit., p. 130.

6 - Ingarden citado por Patrice Pavis, op. cit., p. 130.

editores, como en el caso de Shakespeare) no pronunciado por los actores y destinado a esclarecer al actor la comprensión o el modo de presentación de la obra. Por ejemplo. Nombre de los personajes, indicaciones de entradas y salidas, descripción de los lugares, indicaciones para la interpretación, etc.<sup>7</sup>

A continuación, sigue un análisis sobre el proceso de comunicación. Y con el fin de meternos de lleno en este análisis, hemos juzgado provechoso establecer un cotejo de los discursos de Yerma y Juan

## 1.2. El proceso de comunicación :

En cada texto teatral el discurso tiene una gran importancia; más aún, Patrice Pavis explica que, “el discurso teatral se distingue del discurso literario o del cotidiano por su fuerza performativa, su poder para realizar simbólicamente una acción. Por una convención implícita<sup>8</sup>”, y según Austin, en el teatro, “decir es hacer”<sup>9</sup>.

Respecto al discurso, por su parte Mijail Bajtín declara: “al multiplicarse las fuentes de la palabra, al hacer “hablar” a un decorado, una gestualidad, una mímica o una entonación tanto como al texto mismo, la puesta en escena coloca en el espacio a todos los sujetos del discurso e instaura un dialoguismo entre todas estas fuentes de la palabra<sup>10</sup>”.

Partiendo de la perspectiva de que nuestro análisis se efectuará exclusivamente sobre el texto dramático dejando a un lado la representación escénica. Lo cual significa que el discurso tratado es homogéneo porque proviene del propio autor sin que haya alguna modificación. Esta homogeneidad procura al discurso una uniformidad sea sobre el plano sintáctico, rítmico o poético como lo ha

7 - Pavis, P., Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología, op. cit., p. 25.

8 - Pavis, P., Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología, Barcelona, Edit. Paidós Ibéricas, S, A., 1998, p. 137.

9 - Austin citado por Patrice Pavis, op. cit., p.137.

10 - Bajtín citado por Patrice Pavis, op. cit., p. 137.

subrayado Patrice Pavis en su diccionario y también por nosotros en las páginas precedentes.

Es menester, explicar que el discurso según Patrice Pavis se opone al relato. Este género supone un locutor y un oyente, se organiza a través de la correlación entre un yo/tú, o bien, entre él /ella. Por deducción, en cada discurso teatral existe un proceso de comunicación, de hecho, es útil analizar el proceso de comunicación en nuestra obra.

### 1.2.1. Cotejo de los discursos de Yerma y Juan :

Anne Ubersfeld, en *Le Roi et le Bouffon*, distingue dos tipos de discurso:

- Discurso de persuasión (discurso que tiene una función conativa)
- Lamento trágico (discurso que tiene una función emotiva).

Anne Ubersfeld anota que, “l’une des caractéristiques de la tragédie est l’importance du discours, discours de persuasion (discours à fonction conative) ou lamento tragique (à fonction émotive) ou récit à fonction référentielle.”<sup>11</sup> Además explica:

Des discours que nous examinerons, l’un est un vrai discours adressé à un destinataire présent, et l’autre est un monologue, c’est-à-dire un discours adressé au sujet qui le parle. Dans l’un et l’autre cas les deux questions premières qui se posent sont d’abord: Qui parle? Et ensuite: A qui s’adresse ce Je qui parle. Le: Qui parle? est la question dont la réponse la plus difficile à établir. A la question: A qui? il y a toujours, dans toute oeuvre

---

11 - Ubersfeld, A., *Le Roi et le Bouffon*, Étude sus le théâtre de Hugo de 1830 á 1839, op. cit., p. 518.

dramatique, une double réponse: au destinataire-actant et aussi (ou d'abord) au spectateur <sup>12</sup>.

A partir de estas definiciones entendemos que el discurso teatral es por naturaleza una interrogación sobre el estatuto de la palabra: ¿quién habla a quién?; y ¿en qué condiciones se puede hablar? Por tanto, un verdadero discurso se dirige a un destinatario presente y otro, un monólogo se dirige a quien lo dice. Para estudiar el discurso, particularmente de un personaje, Anne Ubersfeld apunta que a fin de establecer un proceso de comunicación, hace falta responder a dos preguntas primordiales: ¿Quién habla? y ¿a quién se dirige el yo? En cuanto a la segunda pregunta se dirige al destinatario actante pero al mismo tiempo se dirige al espectador y/o al lector.

En *Yerma* el autor se vale casi siempre de escenas de dos personajes; Yerma y Juan, Yerma y Víctor, Yerma y la Vieja, Yerma y la Muchacha 2<sup>a</sup>, este juego de parejas generalmente le sirve para diseñar el perfil de la protagonista: su temperamento, sus aspiraciones y sus rasgos definitorios. La angustia de Yerma de no ser madre es el factor trágico omnipresente en el interior de este personaje y su relación con el mundo exterior aumenta este sentimiento de lo trágico individual. La acción trágica consiste en la intensificación creciente de la angustia inicial. El drama, como hemos indicado, se centra en la figura femenina Yerma, es ella quien dirige la acción y quien lleva el hilo vital del drama y le da importancia. En la obra lorquiana asistimos a la mutación de su carácter. Primero son las alusiones vagas a su esposo, luego las frecuentes quejas y reclamaciones más tarde las súplicas y lamentaciones y por último la repugnancia, el odio y la desesperación. Sin embargo, Yerma no llega a la etapa final de la desesperación hasta oír de boca de Juan la sentencia a que debe renunciar a tener hijos. Hasta ese momento la protagonista ha utilizado todos los medios (superstición, costumbres) para conseguir su deseo. En un paso atrevido, se ha

12 - *Ibíd.*, p. 519.

arriesgado de ir en la romería con otras mujeres estériles a implorar al Santo la gracia de la procreación. Esta mujer se ve destrozada ante la pena de no llegar a dar a luz a un niño, este desasosiego y este dolor tan profundos mortifican su espíritu. Para apreciar con más claridad lo que acabamos de comentar, tomemos un ejemplo del texto. En una discusión entre Yerma y Juan, ella dice:

Yerma

Cada año...Tú y yo seguimos aquí cada año...

Juan (*Sonriente.*)

Naturalmente. Y bien sosegados. Las cosas de la labor van bien, no tenemos hijos que gasten.

Yerma

No tenemos hijos... ¡Juan!

(Acto I, cuadro primero, pp. 33-34).

El hecho de no tener hijos deja indiferente a Juan y hasta lo considera beneficiosos en algún aspecto. La falta de interés de éste hacia la paternidad hace que Yerma se sienta triste y desolada. En la obra el tiempo transcurre y la situación dramática no cambia, las cosas se empeoran y se deterioran drásticamente.

Siempre en el mismo acto y cuadro, dialogando Yerma y María, Yerma se queja del hecho de que aún no esté embarazada:

María

Pero tú estás más enterada de esto que yo.

Yerma

¿De qué me sirve?

María

¡Es verdad! ¿Por qué será eso? De todas las novias de tu tiempo tú eres la única...

Yerma

Es así. Claro que todavía es tiempo. Elena tardó tres años, y otras antiguas, del tiempo de mi madre, mucho más, pero dos años y veinte días, como yo, es demasiada espera. Pienso que no es justo que me consuma aquí. Muchas veces salgo descalza al patio para pisar la tierra, no sé por qué. Si sigo así, acabaré volviéndome mala. (Acto I, cuadro primero, p. 41).

En el discurso trágico de Yerma, podemos fácilmente ver el perfil del personaje que se opone directamente a su antagonista Juan. Yerma emplea sucesiva o variablemente un discurso de persuasión o lamento trágico y esto se explica por la posición de Yerma y el interlocutor a quien se dirige el discurso. En diferentes lugares, en sus diálogos con Juan, Yerma utiliza un discurso que tiene una función conativa para intentar persuadir a Juan para que le ofrezca el objeto de su deseo (un hijo). Sirva de ejemplo este diálogo establecido entre Yerma y Juan :

Yerma

Pero yo no duermo, yo no puedo dormir.

Juan

¿Es que te falta algo? Dime. (*Pausa.*)  
¡Contesta!

Yerma (*Con intención y mirando fijamente al marido.*)

Sí, me falta.

*(Pausa.)*

Juan

Siempre lo mismo. Hace ya más de cinco años. Yo casi lo estoy olvidando.

Yerma

Pero yo no soy tú. Los hombres tienen otra vida: los ganados, los árboles, las conversaciones; y las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría.

*(Acto II, cuadro segundo p.79).*

Aunque, en muchas ocasiones Yerma esté en posición de debilidad en comparación a Juan, sin embargo, ella siempre afirma su reivindicación con tenacidad y no le importan las consecuencias.

Juan, por su lado, cuando se encuentra frente a Yerma usa un discurso convincente en el cual explica su ascendencia sobre Yerma ya que el mundo rural de entonces reduce a la mujer a un estatuto de sumisa. Citemos unos ejemplos a propósito y que serán comentados al final:

Juan

¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado. ¿No me has oído decir esto siempre? *(Acto II, cuadro segundo, p. 78).*

Juan

No me gusta que la gente me señale. Por eso quiero ver cerrada esa puerta y cada persona en su casa.

Yerma

Hablar con la gente no es pecado.

Juan

Pero puede parecerlo... Yo no tengo fuerza para estas cosas. Cuando te den conversación, cierras la boca y piensas que eres una mujer casada. (Acto II, cuadro segundo, p. 81).

Sin embargo, estando preocupada por su deseo de tener un hijo, Yerma no obedece a las órdenes de su marido. A Juan no le gusta que Yerma salga, le preocupa el habla de la gente. Entonces por miedo a los otros toma medidas opresivas y trae a sus dos hermanas para que vigilen a su esposa. Esta iniciativa empeora aún más las cosas y la situación se hace muy conflictiva. Con esta actitud, se ve que Juan no despliega ningún esfuerzo para comprender a Yerma. En su discurso sobresalen dos conceptos importantes; comunicación y libertad. Juan prohíbe a Yerma que salga de la casa y que dirija la palabra a la gente, lo que implica una opresión total a la libertad de Yerma.

*Yerma* nos remite a una sociedad lejana, Juan es descendiente de esta sociedad patriarcal y arcaica, con sus viejos valores, sus normas caducas y sus tabúes, de una sociedad en la que lo social importa más que lo individual; es la segunda cuestión que Lorca apunta en su obra.

Al margen de la maternidad insatisfecha, la tragedia *Yerma* refleja otra cuestión aún más amplia. Además de sufrir por su esterilidad aparente, Yerma sufre por la falta de comprensión y de entendimiento por parte de su marido. Ella padece porque ambos conyugues no comparten las mismas ideas, ni las mismas ilusiones, ni los mismos objetivos. En la vida sus ideales son totalmente distintos o aún opuestos y no existe medio de unificarlos. Este tema antaño, que tiene raíces en la Edad Media, aparece simbólicamente representado en *El pleito matrimonial del Cuerpo y del Alma*, de Calderón, respecto a esto Brenda Frazier, opina:

En su obra, Calderón expone que el hijo nace de los dos componentes -el Cuerpo y el Alma- cuando se juntan y se entregan el uno al otro. Va explicándose Calderón lo triste que es el hijo -la vida- en los casados que no tienen paz; si hay paz alguna, es por la unión que les impone la vida -el hijo-. Y cuando los dos se oponen sin poder remediar la situación, causan la muerte del hijo -la vida-. Y esto ocurre por la falta de compenetración total por parte de los dos seres que forman el matrimonio.<sup>13</sup>

Correlativamente, la falta de comunicación y de entendimiento entre Yerma y Juan se destacan como razones de su esterilidad, que a veces es atribuida completamente a ella, y otras veces a él. De ahí, se sobreentiende el título de la obra *Yerma*, un nombre que designa la aridez y sequedad de la tierra, un desierto donde no se puede cultivar frutos; un nombre que identifica a Yerma y luego a Juan. Pero valorándolo bien, nos damos cuenta que el yermo que es preponderante en la obra no existe en las entrañas de las personas, sino entre ellas. El autor necesita que esto quede bien claro desde el principio. Es decir, lo que realmente es estéril y queda sin cultivo son las relaciones afectivas, los sentimientos y las aspiraciones comunes. El hogar mismo está deshabitado porque no conoce el calor y el cariño humanos. El resultado de esta incompatibilidad es el fracaso total. No hay niño y no puede haberlo, una consecuencia lógica e inevitable del contraste trágico entre la realidad y el deseo.

Esta pareja nunca puede vivir en paz ni conocer la felicidad, porque cada persona se ha fijado en algo en particular que el otro no tiene o no le puede ofrecer. Yerma se siente frustrada y Juan también, ambos son muestras de lo trágico, un tema que en sí mismo no permite otra salida que no sea la muerte física o espiritual. Hombre y mujer deben asumir un destino opuesto.

---

13 - Frazier, B., *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Playor, S. A. 1973, p. 123.

En la obra lorquiana, se puede apreciar una cierta dualidad trágica que prevalece en la vida; es decir, lo que es y lo que puede ser. Son dos caras opuestas de la vida, que van conjuntamente pero nunca se relacionan, términos que remiten a otra expresión; es la ironía de la vida. Refiriéndose a esto, Lorca declara: “Yo quise explicar..., la lucha de la realidad con la fantasía (entendiendo por fantasía todo lo que es irrealizable) que existe en el fondo de toda criatura”.<sup>14</sup>

Esta paradoja de la vida se ve bien plasmada en el universo dramático lorquiano. Yerma, está disconforme con su situación aspira a cambiar las cosas, para dar significado a su existencia, lo que pide de la vida es ser madre, parece muy sencillo y legítimo, pero es justamente lo que no puede alcanzar.

Yerma usa también un discurso que tiene una función emotiva, particularmente en los monólogos expresados en verso, cuando habla con sí misma. En este bello monólogo, Yerma canta sobre el niño no engendrado :

Yerma (*como soñando.*)

¡Ay, qué prado de pena!

¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosura,

que pido un hijo que sufrir y el aire

me ofrece dalias de dormida luna!

(Acto II, cuadro segundo, pp. 82-83).

Este tipo de discurso se halla también cuando intercambia los diálogos con otros personajes, en particular, cuando se trata de buscar un remedio a su dolor, y cuando confiesa su sufrimiento a los demás:

---

14 - García Lorca, F., “Charla sobre la Zapatera prodigiosa”, Obras completas, Madrid, Edit. Aguilar, 1964, p. 132.

Yerma (*Deteniéndola.*)

¿Por qué no? Me ha dado confianza el oírla hablar. Hace tiempo estoy deseando tener conversación con mujer vieja. Porque yo quiero enterarme. Sí. Usted me dirá...

Vieja

¿Qué?

Yerma

Lo que usted sabe. (*Bajando la voz.*) ¿Por qué estoy yo seca? ¿Me he de quedar en plena vida para cuidar aves o poner cortinitas planchadas en mi ventanillo? No. Usted me ha de decir lo que tengo que hacer, que yo haré lo que sea, aunque me mande clavarme agujas en el sitio más débil de mis ojos.

(Acto I, cuadro segundo, pp. 48-49).

Yerma se empeña en buscar soluciones a su angustia, solicita la ayuda y los consejos de las mujeres experimentadas y más sabias de su pueblo para que le enseñen los secretos de la vida que ella cree desconocer.

El discurso de lamento trágico de Yerma está visible igualmente en los gestos y a través de su comportamiento descrito en las acotaciones que van paralelamente con los diálogos que intercambia con Víctor.

Siempre en el mismo acto y cuadro, Yerma intercambia otro diálogo con Víctor. En esta escena Yerma ha oído cantar a Víctor, ella alaba su voz y elogia su modo de cantar. Yerma se cruza con Víctor en tres ocasiones casuales; se puede afirmar que la atracción de Yerma por Víctor es notoria en su manera de hablar y en sus miradas:

Yerma

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

Víctor

Soy alegre

Yerma

Es verdad.

Víctor

Como tú triste.

Yerma

No soy triste. Es que tengo motivos para estarlo.

Víctor

Y tu marido más triste que tú.

Yerma

Él sí. Tiene un carácter seco.

Víctor

(Acto I, cuadro primero, p. 58).

En la escena que se desarrolla en la ermita, Yerma acompañada por un grupo de mujeres rezan juntas para que la providencia les ofrezca los hijos. Esta oración es un ejemplo típico que ilustra el discurso de lamento trágico :

Coro de Mujeres

Señor, que florezca la rosa,

no me la dejéis en sombra.

*(Se arrodillan.)*

(Acto III, cuadro segundo, pp. 110-111).

Esta escena de la romería y también la del coro de lavanderas proyectan la obra en una perspectiva mítica y ritual, ambas perspectivas se complementan.

A través de los ejemplos citados, podemos constatar que en su discurso Yerma, siempre se afirma por el “yo” sea cual sea el “tú” del destinatario (Juan, María, Víctor o la Vieja pagana...etc.)

Incluso Yerma en su discurso de lamento trágico llega a compararse a un manojito de espinos, y a todo lo que representa lo seco:

Yerma

No es envidia lo que tengo; es pobreza.

María

No te quejes.

Yerma

¡Cómo no me voy a quejar cuando te veo a ti y a las otras mujeres llenas por dentro de flores, y viéndome yo inútil en medio de tanta hermosura!

María

Pero tienes otras cosas. Si me oyeras, podrías ser feliz.

Yerma

La mujer del campo que no da hijos es inútil como un manojito de espinos, ¡y hasta mala!, a pesar de que yo sea de este desecho dejado de la mano de Dios.

(Acto II, cuadro segundo, pp. 83-84).

Este diálogo entre Yerma y María, desvela otro aspecto que consideramos relevante en la obra. *Yerma* plantea un debate moral, se trata más bien, de un doble enfrentamiento: entre sociedad y naturaleza, entre individuo y sociedad. Aquí, el autor intenta poner en evidencia la soledad, la frustración y la falta de libertad que caracterizan el universo dramático donde viven sus personajes. A pesar de que Yerma no tenga culpa ninguna de ser infértil, pero se siente inútil porque vive en un mundo injusto, violento y represivo. Yerma en su lucha se enfrenta a sí misma, a la sociedad y a la naturaleza. Ella se ve inútil y diferente en medio de una naturaleza fructífera. De momento, nos detengamos aquí, y más adelante volveremos a explicar las series de imágenes animales y vegetales que Lorca siembra en su obra para poner de relieve el sufrimiento de Yerma.

Ahora bien, volvamos otra vez a Juan, es necesario que subrayemos otros aspectos de su carácter y que a nuestro parecer son positivos. Es cierto que Juan procede de una sociedad patriarcal arcaica, donde reina el dominio del fuerte (el hombre) y la sumisión del débil (la mujer), sin embargo, este personaje no cumple los requisitos de esta sociedad.

En otras palabras, Juan no representa al marido machista, brutal y reaccionario. Su debilidad de carácter frente a Yerma se ha concretado en más de una ocasión, y más aún que él mismo parece reconocerlo a través de su discurso lamento trágico, cuando dice:

“Lo que pasa es que no eres una mujer verdadera y buscas la ruina de un hombre sin voluntad”... “Aunque me miras de un modo que no debía decirte “perdóname”, sino obligarte, encerrarte, porque para eso soy el marido”. (Acto II, cuadro segundo, pp. 81-82). La función emotiva que caracteriza al discurso de Juan deja traslucir muchas realidades acerca de este personaje. La debilidad de carácter y el miedo obsesivo que tiene del habla de la gente le llevan a mantener una conducta machista en su hogar.

Y en otros momentos Juan utiliza un discurso con función conativa, o sea, un discurso de persuasión a través del que intenta recordar a Yerma que es un buen marido, le dice:

No te privo de nada. Mando a los pueblos vecinos por cosas que te gustan. Yo tengo mis defectos, pero quiero tener paz y sosiego contigo, (Acto II, cuadro segundo, p. 79).

Para completar nuestro análisis, hace falta aludir a algunos estudios que defienden a Juan. Citemos un par de ejemplos: John Falconieri opina que: “el verdadero personaje trágico, la víctima, es Juan, y el dramaturgo no le ha prestado todo el desarrollo que merece”<sup>15</sup>. Por su parte, Ildefonso Manuel Gil explica que: “Juan es un hombre sencillo, y considera injustificada la acusación de Yerma, cuando ésta afirma que Juan no quiere tener hijos. Un propietario rural que no desee tener hijos (...) es tan improbable que se acerca a lo inverosímil. A juicio de este crítico, Juan ha aceptado, estoicamente, su destino”<sup>16</sup>.

Esta reflexión sobre Juan, considerándolo como víctima, nos lleva a visualizar mejor la infelicidad y la injusticia que caracterizan esta sociedad. Juan acepta el papel que la sociedad le impone y se resigna ante su destino. Sea él estéril, o bien ella la estéril, esto no cambiará nada, lo cierto es que Juan no puede ofrecerle a Yerma lo que ella anhela.

Al cabo de este recorrido concluimos que nada más analizando la primera fase del discurso dramático en *Yerma*, hemos podido explicar el cómo y el porqué la obra lorquina llega cada vez a cautivar más el interés de una multitud de lectores.

Es cierto que la tragedia *Yerma* remonta a un tiempo lejano, pero en realidad esta distancia no es absoluta. Al leer con atención esta literatura lorquina, nos damos cuenta de que los temas que trata Lorca en su obra, trascienden todas las barreras geográficas y temporales y se proyectan en una dimensión más universal.

---

15 - Falconieri, J. V., “Tragic Hero in Search of a Role: Yerma’s Juan”, *Revista de Estudios Hispánicos*, I, 1, 1967, pp. 17-33.

16 - García Lorca, F., *Yerma*, Edit. Ildefonso M. Gil, ediciones sucesivas desde 1976.

No se piense que actualmente las obras de García Lorca son anticuadas. Se siente en las entrañas de cada lector, su manera concienzuda de destacar y hacer hincapié en temas y problemas que son universales. Los sufrimientos, las injusticias y las aspiraciones de los personajes que se mueven en la obra lorquiana, siguen siendo las mismas preocupaciones del hombre de hoy.

Pues, no hay duda de que a lo largo de este análisis se evidencie la fuerte destreza del autor en combinar dos estilos diferentes; el poético y el narrativo para crear sus obras dramáticas.

Tanto la culpabilidad de Juan como el conflicto dramático se expresan en las imágenes poéticas. A continuación, sigue un estudio de las imágenes y los símbolos en *Yerma*.

## **2. Hacia una lectura simbolista de *Yerma*: Imágenes y símbolos :**

El estudio de la tragedia *Yerma* nos permite apreciar la incesante creación del poeta, su propio carácter y entendimiento de la poesía que le llevan a escribir tanto en prosa como en verso. Al leer atentamente *Yerma* nos damos cuenta de que en este texto se pasa con gran maestría del estilo poético al estilo dramático y por ser un poema trágico o tragedia lírica esta obra combina o alterna diálogos, poemas y cantos; es decir prosa y verso.

Es notoria la conexión del teatro de Lorca con otros dramaturgos simbolistas. *Yerma* emana y trasciende el teatro simbolista que la precede, principalmente; el de Valle- Inclán. Ambos autores, Valle-Inclán y García Lorca comparten un lenguaje dramático simbolista. Además, sus obras se nutren de una cosmovisión trágica.

El tema de la maternidad frustrada en *Yerma* se manifiesta a través de las imágenes poéticas y que no son exclusivas a esta obra sino son arquetípicas en el teatro lorquiano y que dejan alucinado al antropólogo Álvarez de Miranda en *La metáfora y el mito*<sup>17</sup>

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

ha puesto de relieve el valor mítico que en el universo lorquiano adquieren la sangre, la luna o el cuchillo. La obra lorquiana encubre una visión mítica de la vida de los hombres, marcada por un destino trágico de resonancias clásicas contra el que se estrellan unos seres que arrastran una frustración procedente de lo más hondo de los siglos y que solo esperan una muerte ineluctable. Este mundo mítico alcanza gran fuerza expresiva con el uso de diversos símbolos (la luna, la sangre, el agua, el caballo, las flores, y los metales), cuyo poder de insinuación y halo de misterio dan a la poesía lorquiana esa dimensión trascendente que procede de la impresión de que existe una realidad que nunca se consigue comprender del todo. Y ante el fracaso del intento conciliador, irrumpe el violento lamento femenino de Yerma en acto final: “Cuando salía por mis claveles me tropecé con el muro. ¡Ay! ¡Ay! Es en ese muro donde tengo que estrellar mi cabeza” (acto III, cuadro primero, p. 104). Yerma ha comprendido su suerte y su destino “está escrito” dice y el telón cae sobre el silencio de quien momentos antes ha gritado su derecho a tener libre siquiera la voz. Todo está claro tras los muros del alma. Yerma se sabe “entrando en lo más oscuro del pozo” (acto III, cuadro primero, p. 105). A saltos, Yerma, se va descubriendo a sí misma, sabe de su sed y se da cuenta de que no tiene libertad. Y así, confirma de lo inmodificable de su destino. Las imágenes de luz, agua, fuego, tierra y flores están vinculadas en *Yerma* a los dos arquetipos humanos, donde la unión matrimonial obedece al transcurso natural de la vida, o sea el marido y la mujer se unen a fin de crear una nueva vida y fundar una familia. Y por consiguiente, son arquetipos complementarios en su acción procreadora. De ahí, la significación del fracaso de Yerma para crear nueva vida sólo puede entenderse en un contexto mítico. En otras palabras, el problema no consiste en saber cuál de los personajes es estéril, es una interpretación que consideramos irrelevante porque los principios de la tragedia se proyectan en un nivel mítico y no fisiológico.

El subtítulo de “poema trágico” manifiesta la intención estética que tras las huellas de Lope de Vega, lleva a Lorca a construir un

mundo recargado de símbolos y lirismo. *Yerma* es una tragedia de sabor clásico, en la que el poeta mezcla la prosa y el verso, utiliza coros como en la tragedia griega para comentar la acción, maneja elementos simbólicos y alegóricos que le dan cierta trascendencia mítica y emplea diversos recursos para alcanzar una gran intensidad dramática.

### **Conclusión :**

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

### **Bibliografía :**

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel, *La metáfora y el mito*, Madrid, Edit. Cuadernos Taurus, 1963.

Falconieri, J. V., "Tragic Hero in Search of a Role: Yerma's Juan", *Revista de Estudios Hispánicos*, I, 1, 1967.

Frazier, Brenda, *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Edit. Playor, S. A. 1973.

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Edit. Paidós Ibéricas, S. A., 1998.

García Lorca, F., "Charla sobre la Zapatera prodigiosa", *Obras completas*, Madrid, Edit. Aguilar, 1964.

García Lorca, F., *Yerma*, Edit. Ildefonso M. Gil, ediciones sucesivas desde 1976.

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

*Torre, G., El fiel de la balanza, Madrid, Edit. Taurus, 1961.*

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

*Ubersfeld, Anne, Semiótica teatral, Madrid, Edit. Cátedra/ Universidad de Murcia, 1989.*

