

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 58 (2011)

Heft: 3: Fascículo español. Federico García Lorca, 75 años después

Artikel: Sobre la sacralidad en "Yerma" : apuntes para una lectura

Autor: Paulino Ayuso, José

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-271912>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Sobre la sacralidad en *Yerma*. Apuntes para una lectura

La interpretación de la obra literaria no interacciona con la realidad, sino con uno o más modelos de la realidad, pasada o presente.

(Jean Frigolé, *Un etnólogo en el teatro*, Barcelona, Muchnik Editores, 1995, pp. 18-19)

1. Conceptos previos

En la obra de García Lorca las cuestiones esenciales referidas a la vida y la muerte unidas, dentro de un ambiente natural misterioso, traspasado por fuerzas cósmicas, por emanaciones telúricas, se presentan de modo constante y con gran intensidad, constituyendo el elemento central de una visión en que entran el presentimiento y la magia como proyecciones de la angustia existencial. En este universo poético afloran las pulsiones psíquicas instintivas, desprovistas sin embargo de particularidades individuales, y se conjugan los destinos humanos en una continua tensión desgarradora con el eros vital. Por ello, tales elementos cósmicos, telúricos e instintivos han tenido una presencia determinante en la crítica, la cual ha elaborado, en relación con libros particulares o en general, estudios acerca de los mitos y símbolos a que recurre Lorca para la configuración del referido universo poético¹.

Todas las perspectivas para tales análisis aportan elementos de interés, por más que las referidas directamente al texto y sus relaciones internas nos parezcan más evidentes, mientras otras, que se configuran en relación con conceptos antropológicos o psicoanalíticos, exijan la mediación de un aparato conceptual específico. Dentro de este segundo grupo se ha produ-

¹ Gustavo Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970; Miguel García Posada, *Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal, 1981; Carlos Feal Deibe, *Eros y Lorca*, Barcelona, Edhasa, 1973; Rupert C. Allen, *The symbolic world of Federico García Lorca*, Albuquerque, University of New Mexico, 1974 y *Psyche and Symbol in the theater of Federico García Lorca*, Austin, University of Texas, 1974; Ricardo Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos, 2008.

cido el intento de relacionar algunas obras o temas recurrentes con aspectos religiosos, sin referencia a una religión concreta (más allá, por tanto, de las menciones explícitas a motivos del catolicismo oficial o popular), sino orientándolas hacia determinados principios de religiosidad arcaica. Y esto vale de modo particular para las dos tragedias de la tierra española, *Bodas de sangre* y *Yerma*.

La primera observación que podemos establecer es la vinculación del teatro lorquiano, al menos en algunas de sus obras, con un principio de sacralidad que se expone y manifiesta en las obras mediante el recurso a elementos y motivos constituidos por creencias, símbolos, mitos y ritos, de alguna manera enlazados y orgánicamente trabados, de modo análogo a lo que ocurre con los sistemas religiosos. Así, un aspecto que deseo aclarar desde el comienzo es que los constituyentes que parecen religiosos valen en cuanto son el vehículo para la expresión de una concepción poética de la vida (y de sus misterios) que se eleva al plano de la sacralidad².

Desde luego, en este asunto no se trata de la fe en un dios, personal o no, sino de un sentimiento (que expresan los personajes de las obras o la voz poética en el caso de la lírica) de arraigo vinculante y profundo, mediante el cual se experimenta la vida dentro de un ámbito y orden distintos del empírico (y que se pone habitualmente en relación con la divinidad), del cual el individuo se siente partícipe, integrado en él, no simplemente dominado o sometido. Lo sagrado se entiende aquí inicialmente como resultado de una experiencia personal —que puede ser compartida— de manifestación, mediación y reconocimiento. Wunenburger dedica el primer capítulo de la obra citada en la nota 2 a esta experiencia de lo sagrado y podemos deducir de su descripción que lo sagrado se determina como una modalidad de relación

² Afirma Jean-Jacques Wunenburger: «La noción de sagrado parece inseparable de la experiencia y de la institución de lo religioso, es decir, de los vínculos del ser humano con un ámbito de realidad suprasensible, invisible: lo divino. Lo sagrado y la religión, ciertamente, no deberían ser confundidos... lo sagrado puede sobrevivir, incluso revivir, fuera de lo religioso.» (Jean-Jacques Wunenburger, *Lo sagrado*, Buenos Aires, Biblos, 2006, p. 9). La segunda parte de la cita es la que quiero resaltar. Y, por lo tanto, quedan excluidos de esta consideración los contenidos, imágenes o referencias al culto y al cristianismo que puedan encontrarse en el conjunto de la obra del poeta, especialmente en la lírica, estudiados y discutidos por Eutimio Martín, André Belamich, Christopher Maurier, Javier Herrero y otros.

del ser humano con el mundo, que afecta a una parte de ese mundo (aunque esa parte implica también la totalidad) y a unas actitudes y modos de conducta particulares, diferenciados, dentro de las actitudes comunes. Tales actitudes y conductas, hablando del teatro de Lorca, se hacen visibles en la constitución de los personajes dramáticos.

La realidad sagrada es integradora, se percibe como resultado de una automanifestación y no puede negarse o separarse en partes. Lo sagrado ocurre a partir de la selección y transformación de realidades físicas (naturales o construidas) en que se produce la confluencia y la oposición de lo natural y espiritual, de la naturaleza y la historia, del ser humano y el cosmos³. Lo sagrado se manifiesta, por tanto, como una determinación interior de las realidades físicas y como una fuerza. Quien percibe la sacralidad se consagra a ella a partir de un sentimiento de posesión y dependencia, que puede también aparecer en estados de exaltación como un exceso, porque lo sagrado lleva implícita la idea de la plenitud, y esta no parece enteramente renunciabile para el ser humano (que la formula como del deseo de un estado de felicidad).

Son muchos los aspectos que podríamos estudiar para fijar la complejidad de esta dimensión. Entre ellos la relación de las tragedias lorquianas con la tragedia griega y, en particular, con algunos modelos específicos; la serie de motivos de las antiguas religiones naturalistas, de carácter agrario, a los que se recurre en la escenificación; los componentes esenciales de su universo mítico: fecundidad-vida-muerte; los complejos simbólicos de carácter antropológico-cultural y literario, las dimensiones psicoanalíticas que pertenecen al texto literario como obra propia del autor en cuanto ser humano.

De todos modos, en Lorca esa sacralidad se refiere totalmente a la vida, y por ello podemos aceptar la idea de que los modos de la religiosidad arcaica que convoca actúan no como algo ya olvidado y simplemente eliminado por la cultura y la civilización, cuyo valor estético para el espectador contemporáneo reside en su extrañeza, sino como elementos de la constitución de la psique, propios de una fase inicial y originaria que permanecen en ella: serían así vehículos que llevarían

³ Rudolf Otto, *Lo santo*, Madrid, Alianza Editorial, 1994; Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974.

desde la cotidianidad de la costumbre al sentido invisible, mediante una cierta ruptura. Y es aquí donde podemos asentar el primer principio de la universalidad de estas tragedias modernas de Lorca, las cuales, si recogen prácticas y costumbres populares de orden tradicional, lo hacen porque por ellas se refleja la presencia de ese fondo común, al que el espectador puede acceder mediante el lenguaje (verbal y escénico). Por otra parte, el género trágico se abre a la pregunta por el sentido de la existencia y pone de manifiesto conflictos personales íntimos, pero elude el psicologismo individualista como modelo de comprensión y análisis, y regresa hacia las dimensiones ancestrales, sustrato sobre el que se construyen sistemas conceptuales posteriores y se imprime la marca de lo originario en cada individuo y sociedad. Lo ancestral es una dimensión oculta que vivifica la poesía porque remite al origen. En esta misma orientación se manifiesta también Wunenburger: «De este modo lo sagrado no sería sólo un accidente de nuestra percepción del mundo, sino una estructura permanente de nuestra relación con el mundo y de nuestra constitución psicobiológica»⁴.

Sin embargo, en relación con el texto hay otra línea de análisis y de comentario que debe recordarse, para dar el relieve adecuado a la dimensión de la tragedia, y es la que busca en los distintos dramas los datos de la situación de España y, más en concreto, los aspectos de la identidad de la mujer en el sistema de una sociedad patriarcal⁵. La preferencia lorquiana por las protagonistas femeninas y la lucha de cada una de ellas para salir de ese limitado y dependiente lugar, conduce a la rebelión, a la ruptura que determina la tragedia (en unos casos) o el drama o la farsa jocosa y satírica (en otros casos).

Quizás estas líneas de la realidad social y de la simbolización mítica se han proyectado en el análisis de la crítica con una cierta dicotomía metodológica e ideológica, mientras que la tragedia lorquiana requiere, para descubrir sus complejas posibilidades artísticas y su alcance estético, situarse en el cruce de ambas, manteniendo con idéntica fuerza las dos

⁴ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 27.

⁵ Francisca Vilches de Frutos, «El teatro de Federico García Lorca en la construcción de la identidad colectiva española (1936-1986)», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 33-2, 2008, pp. 65-109; Pilar Nieva de la Paz, «Identidad femenina, maternidad y moral social: *Yerma* (1935) de Federico García Lorca», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 33-2, 2008, pp. 155-176.

dimensiones que juntas dan cuenta de la tragedia humana y social y producen un modo de configuración moderna del género, que no vuelve hacia el comienzo solo con las determinaciones formales, sino con toda la carga del origen de la tragedia revitalizado.

2. Opiniones de Lorca sobre el teatro y la tragedia

Después de la época de vigencia del realismo burgués y costumbrismo social, se comienza a recuperar una dimensión dramática de misterio, e incluso de sacralidad, en el escenario teatral a partir del *fin de siglo* con el simbolismo y el expresionismo, en relación con las experiencias de la muerte y del destino. Podemos situar un comienzo en Maeterlinck, seguido por una cadena de directores y autores en la época de las vanguardias. Sin embargo, en esta consideración general hay que introducir dos distinciones. La primera, entre los autores están aquellos que elaboraron un teatro ritual o violento, separándose de la norma, como Genet; y los autores que mantienen una ortodoxia de carácter religioso y dramático simbolista: Claudel, por ejemplo. La segunda distinción se refiere a los autores, sea cual sea su tendencia, incluyendo desde Ghelderode a Beckett, y desde Arrabal a Nieva, y a los directores de escena, teóricos y creadores a su vez, como Artaud, Brook, Grotowski y Kantor.

Y de este modo nos encontramos de nuevo ante dos tendencias posibles, por resumir lo que hace a nuestro interés. La primera propone, caso de Peter Brook, recuperar «la visibilidad de lo invisible» en un teatro de misterio o «teatro sagrado», según él mismo lo enuncia: «Un teatro sagrado no sólo muestra lo invisible, sino que también ofrece las condiciones que hacen posible su percepción»⁶. Este teatro surge en contra de los valores burgueses establecidos y facilita la vía para establecer un verdadero contacto con una invisibilidad sagrada.

No es necesario urgir más a Brook, pues nos basta esta declaración frente al teatro vulgar, mostrenco y mortal⁷. Pero hay que reconocer detrás

⁶ Peter Brook, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Ediciones Península, 1986, p. 71

de estas intuiciones las propuestas de Antonin Artaud cuando establecía las correspondencias entre el teatro y la peste en la convocación de las fuerzas oscuras «que llevan al espíritu, por medio del ejemplo, a la fuente misma de sus conflictos»⁸ (y se puede recordar lo que escribe Lorca en *Comedia sin título* respecto de los conflictos propios, íntimos, que los espectadores no querían ver). Por ello se trata de «un teatro serio, que trastorna todos nuestros preconceptos, que nos inspira con el magnetismo ardiente de sus imágenes y actúa en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto. // Todo cuanto actúa es una crueldad. Con esta idea de una acción extrema llevada a sus últimos límites debe renovarse el teatro»⁹. De esa idea de la práctica escénica parte una línea del teatro ritual, teatro ceremonial y teatro «de la crueldad», con distintas y sucesivas realizaciones, hasta el *Happening*.

Ahora bien, otra concepción de teatro, no necesariamente antagónica con la anterior, que mantiene más los elementos verbales y literarios, la construcción formal, etc., es la que busca la reactivación moderna de los mitos antiguos y la recuperación del valor de la tragedia. Este regreso se produce en el ámbito del teatro anglosajón (Synge, Yeats, Fry), en el teatro francés (Giraudoux, Lenormand, Anouilh, Camus, Sartre) y en el español, con Lorca. Sin embargo, Lorca no habló de ninguna recuperación de la sacralidad ni de la ritualidad de la escena o algo parecido, aunque, como he indicado en las notas, no estaba fuera de la vanguardia de su momento en algunas reivindicaciones y negaciones del teatro. Al contrario, fue uno de los autores esenciales de la nueva dimensión —interior, profunda, constitutiva— del teatro. En cambio, se refirió en sus declaraciones al aspecto social y al aspecto educativo del teatro, cuestiones relevantes en la España de los

⁷ No parecerá muy alejado de este concepto de «teatro mortal» el párrafo que Lorca dedica, en la titulada «Charla sobre teatro», al negativo y vulgar: «Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad de un pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera [...] Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juegos o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama “matar el tiempo”», Federico García Lorca, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 150-151.

⁸ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976, p. 30.

⁹ *Ibid.*, p. 88.

años treinta bajo el gobierno de la República. Por ello, antes de abordar la sacralidad del teatro (tragedias) de García Lorca, y extraer algunas consecuencias, conviene revisar muy sucintamente sus opiniones manifiestas. En ellas el teatro deseado y preferido se identifica como un teatro popular (por su origen y su destino) y un elemento de educación social, a través de la sensibilidad y la elevación del gusto, según el texto citado de la charla. Aunque, dentro de esta panorámica, el carácter fundamental que podemos atribuir al teatro de Lorca (y por el que se vincula con el concepto de sacralidad) es el poético¹⁰. Todo esto resulta ya demasiado conocido para insistir más ahora en ello.

Sin embargo, será adecuado resaltar algunos aspectos particulares. Por ejemplo, la busca exigente de lo esencial, que es depuración, en la representación de la realidad para elevarla hacia la universalidad, estilizando cualquier veta de color local. Aun en una obra tan aparentemente folklórica como *La zapatera prodigiosa*, Lorca matiza mucho este aspecto: «El color de la obra es accesorio y no fundamental como en otra clase de teatro [costumbrista]... La palabra y el ritmo pueden ser andaluces, pero no la sustancia...»¹¹. Y si esto sucede en la farsa, mucho más en la tragedia. En *Yerma* ese color local no afecta al lenguaje más que superficialmente, pues se eleva poéticamente, y en la escenografía se pretende una plástica elemental (que las acotaciones evitan describir más allá de la localización simple). La sustancia dramática y la dimensión trágica aparecen servidas de una manera esencial, escueta, simple.

Por otra parte, los elementos mágicos y sugestivos (tanto en las escenas como en el lenguaje) se incorporan al concepto lorquiano de teatro poético, que incluye la fantasía, con la visibilización de fuerzas que actúan sobre la existencia humana (la fatalidad, el destino) en forma de figuras

¹⁰ Frente a los «autores» o dramaturgos, Lorca prefiere presentarse como «poeta dramático» y así lo dice en la citada «Charla»: «pero el poeta dramático no debe olvidar, si quiere salvarse del olvido, los campos de rosas, mojados por el amanecer, donde sufren los labradores, y ese palomo, herido por un cazador misterioso, que agoniza entre los juncos sin que nadie escuche su gemido.» (*Obras Completas, op. cit.*, p. 150). Por otra parte, una de las definiciones más repetidas del teatro, propia de Lorca, es la siguiente: «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 les vean los huesos, la sangre.» (*Ibid.*, p. 1810).

¹¹ *Ibid.*, p. 1718.

alegóricas y de símbolos materiales. Esto se nos hace evidente en *Bodas de sangre* (bosque, agua, Leñadores, Mendiga y la Luna)¹². Añadamos todavía los elementos rituales evocadores de costumbres y ritos ancestrales, que el poeta emplea para estilizar los aspectos del realismo en los referentes sociales, tanto en danzas festivas, cortejos, desafíos y duelos tras la muerte. Y aunque no se diga en ningún otro lugar, todos los componentes plásticos del último cuadro de *Bodas de sangre*, desde la blancura que remite a un mundo abstracto y vacío, de muerte, sin color, hasta la monumentalidad del espacio con dimensiones de templo; desde la madeja que se devana hasta los gestos ritualmente religiosos de los personajes, todos se conjuran en este complejo de sentido ritual-mágico-simbólico, en que «no habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva»¹³.

Respecto de *Yerma*, su gran éxito polémico de 1934-1935, Lorca fue aún más explícito. Insiste en la necesidad de volver a la tragedia y valora esta obra suya como una novedad, precisamente por ser «una tragedia... Creo que *Yerma* es algo nuevo, siendo la tragedia un género antiguo»¹⁴. Y en otra ocasión advirtió: «*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»¹⁵. Es nuevo en su intención y es tragedia porque desde el comienzo queda así establecido: el público percibe o debe percibir que ocurrirá algo «serio», algo «grandioso». Son sus propias palabras en sendas entrevistas¹⁶. Ahora bien, en esta vuelta a la tragedia, Lorca apunta a que el teatro debe recoger el drama total de la vida actual. Y destaco ahora lo de actual para quitar todo lastre de arqueologismo o mimetismo.

¹² De nuevo una respuesta de Lorca a la pregunta de un periodista nos da una exacta dimensión de este punto. La pregunta es: «¿Qué momento le satisface más en *Bodas de sangre*...?». Y la respuesta: «Aquel en que intervienen la Luna y la Muerte, como elementos y símbolos de la fatalidad. El realismo que preside hasta ese instante la tragedia se quiebra y desaparece para dar paso a la fantasía poética, donde es natural que yo me encuentre como pez en el agua.» (*Ibid.*, p. 1721).

¹³ Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, ed. de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 160.

¹⁴ Federico García Lorca, *Obras Completas*, *op. cit.*, p. 1784. (Trad. del catalán).

¹⁵ *Ibid.*, p. 1759.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 1783 y 1789.

Pero, además de esto, la totalidad dramática de Lorca y su idea de la actualidad del tema (y de la actualización del género) requieren otros elementos: la mediación escénica, con detalles que el público pueda reconocer y aceptar como supuestos y consabidos en una representación teatral, aunque ésta se muestre distinta de las realistas y localistas habituales en la época. De ahí su recurso al movimiento escénico, a las breves referencias y marcas locales y convenciones de época (que, sin embargo, subvierte y tiene que explicar y justificar). Y sobre todo, atiende a la vinculación de los episodios de la historia con las realidades sociales de su época: «Cada teatro seguirá siendo teatro andando al ritmo de la época, recogiendo las emociones, los dolores, las luchas, los dramas de la época...».

Y concluye: «El teatro ha de recoger el drama total de la vida actual»¹⁷. Y cuando explica los modos de composición insiste en que parte de unos elementos de la realidad cotidiana (por ejemplo, la prensa), para dedicarse luego a pensar mucho la obra —«un pensar largo, constante, enjundioso»—. Y por último el traslado definitivo «de la mente a la escena». Y en todo este proceso no puede perderse la almendra desde la que germina y crece el drama en su forma acabada: «De la realidad son fruto las dos obras [tragedias]. Reales son sus figuras; rigurosamente auténtico el tema de cada una de ellas»¹⁸.

Este «drama total de la vida actual» se manifiesta y sustenta en las dos dimensiones en que la tragedia se articula: la dimensión que se proyecta hacia los referentes sociales (más evidente por su aspecto de realismo) y la dimensión que acoge e incorpora los referentes míticos, simbólicos y religiosos. Los referentes sociales se hacen presentes en las ideas acerca de la vida personal y social que los personajes manejan y comparten de modo habitual, en los usos culturales, en las relaciones institucionales de poder, etc. De modo mucho menos acusado, en los usos costumbristas y en las indicaciones geográficas apenas especificadas. A partir de esos referentes se construye de alguna manera el sentido moderno de la fatalidad, por la imposición de una ley, el *nomos* de la sociedad en oposición al otro aspecto que se percibe como vinculación a una ley universal.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1775.

¹⁸ *Ibid.*, p. 1773 para ambas citas.

No hay, por tanto, oposición *a priori* entre la tragedia y la historia. Esta queda incorporada como vida actual. Los referentes mítico-simbólicos son los que determinan la necesaria sacralidad de la tragedia¹⁹ y están presentados dentro de la acción dramática, en la que ocasionalmente se recurre a danzas y rituales o conjuros, tratados, sin embargo, con distancia e ironía desde dentro mismo del sistema dramático de la obra. Son elementos expresivos de lo sagrado, pero no su realidad ni el motivo de la tragedia.

Así el «drama total» se produce en la integración de estas dos dimensiones porque ellas son las determinantes con su tensión irresuelta y totalizadora. La tragedia de Lorca no brota de una situación social que se amplía o proyecta a una dimensión más amplia, cósmica, como efecto poético o del lenguaje, sino que brota de la conjunción del aspecto natural, sacral, y del aspecto social en la conciencia del personaje, cada uno de ellos irrenunciable y, dentro de sí mismo, contradictorio para ella. Esa tensión se hace su modo de existencia en Yerma; los demás personajes se sitúan, respecto de ella, en una posición subordinada. Y la conjunción imposible, la oposición del *nomos* sacral, de conexión y armonía con la naturaleza, y el *nomos* social, que es histórico y de pertenencia a un modelo regulado, afecta también a todos los demás aspectos de la obra necesariamente. Algo que no falta en la tragedia como realización dramática es la conjunción de hecho, carácter y poesía. Hecho simple (no hay argumento como intriga, insiste Lorca, todo está y se sabe en el comienzo), carácter central, no presentado de modo anecdótico ni psicologista (sino en cuestiones esenciales de humanidad y de identidad sexual), y poesía como forma esencial expresiva (que acepta las modalidades del verso y de la prosa).

Como es excesivo querer atender a todos los aspectos de la tragicidad de Yerma me centraré ahora en tres especialmente reveladores: primero, la doble dimensión expuesta, según análisis propios de la antropología religiosa y de la antropología social; segundo, la concreción de este planteamiento en la cuestión del hijo; tercero, el desenlace como consumación del conflicto.

¹⁹ Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Ediciones Península, 1968; Henri Gouhier, *La esencia del teatro*, Madrid, Artola, 1954 y *La obra teatral*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.

3. La tensión trágica

Los análisis de dos antropólogos, uno social y otro religioso, nos ayudan a establecer las pautas adecuadas de relaciones y referencias de las dos instancias. El breve estudio de Joan Frigolé, *Un etnólogo en el teatro. Ensayo antropológico sobre Federico García Lorca*, adopta un modelo interpretativo «constituido fundamentalmente por los conceptos de estratificación social, sistema de valores, reproducción social y modelo de procreación»²⁰. Y a partir de aquí determina que Lorca, prescindiendo de otras posibles soluciones, propone en su teatro un único tema: «la no reproducción social de individuos y familias dentro de un sistema de estratificación social específico». De esta manera, la interacción de estratificación social y reproducción se convierte en su foco de análisis.

Y al considerar el caso de *Yerma*, establece el principio de que se trata de «la identidad de la mujer en el marco de un determinado modelo de procreación». Y sigue: «Yerma quiere ser madre para poder ser definida plenamente como mujer»²¹. Esto lo corrobora con el sistema de metáforas básicas, no tanto individuales como tradicionales (campo/simiente), y el concepto de propiedad, todo ello como parte del orden jerárquico, del que deriva su idea de inutilidad y su sentimiento de humillación. Ella está situada en una circunstancia en que matrimonio y procreación son conceptos indisolubles que se concretan en el modelo de la familia y en una casa ocupada (no vacía como se queja Yerma que está la suya). Así que el drama de ella como mujer es el de «la frustración de su capacidad reproductora y de su identidad de género»²². Sólo voy a recordar ahora unas frases de Yerma para ratificar este punto. En diálogo con María dice: «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 deshecho dejado de

²⁰ Joan Frigolé, *Un etnólogo en el teatro. Ensayo antropológico sobre Federico García Lorca*, Barcelona, Muchnik Editores, 1995, p. 14.

²¹ *Ibid.*, p. 60 para ambas citas.

²² *Ibid.*, p. 68. Una consideración semejante, desde el punto de vista subjetivo, se encuentra en C. Brian Morris, «Yerma, abandonada e incompleta»: «Saberse incompleta y no poder completarse. Su tragedia es la conciencia lúcida de lo que tendría que hacer y la repudiación total de cualquier medio que esté fuera de su experiencia» (*El teatro de Lorca. Tragedia, Drama, Farsa*, Málaga Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1955, p. 41).

la mano de Dios»²³. No es necesario recalcar mucho la referencia social: *mujer del campo* y la consecuencia de (auto)desprecio («deshecho»).

Desde su propia conciencia, Yerma exige (el verbo es importante) que ese modelo funcione para ella como para las demás y se niega, por una parte, a aceptar subterfugios o sucedáneos (la adopción) que daría supuestamente legítima salida a su afectividad y no alteraría lo esencial de su situación; pero por otra parte tampoco quiere saber nada de otro hombre que no sea el marido que debe dar la simiente de los hijos. Por ello, el término que emplea, *honra*, puede servir para el reconocimiento del público, pero poco tendría ya que ver con la tradición del teatro áureo o decimonónico: es la palabra femenina que pone de manifiesto su identidad personal implicada en la social.

Ahora bien, Joan Frigolé entiende el segundo modelo de referencia (el cósmico-natural) de la obra como una proyección en ciertas expresiones: Yerma «explora la lógica interna del modelo de procreación y lo proyecta a escala cósmica. Con ello su empeño y su dolor se magnifican». Añade: «El contrasentido más brutal y doloroso surge al confrontar el orden y la regularidad cósmica con el desorden que la afecta»²⁴. No es falso, y nos orienta en el sentido de la tragedia, pero no tiene el alcance que a mi juicio necesita la obra, ya que Yerma no puede dejar de establecer esa relación, pero no la proyecta realmente, sino que siente que es ella (mujer) la que forma parte del orden cósmico, por lo que su conciencia de sí es tanto socio-cultural como natural o, si queremos dar el paso, se encuentra vinculada a un orden sagrado que determina su mismo sentido de ser femenino.

Esto es lo que ya propuso Ángel Álvarez de Miranda en su temprano y pionero estudio sobre la poesía de Lorca, relacionando su obra con las religiones naturalistas y agrarias. Su tesis fundamental puede resumirse en sus palabras: la poesía de Lorca «ha sido capaz de coincidir en todo lo esencial con los temas, motivos y mitos de antiguas religiones»²⁵. Se

²³ Federico García Lorca, *Yerma*, ed. de Miguel García-Posada, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, pp. 117-118.

²⁴ Joan Frigolé, *op. cit.*, pp. 61 y 65, respectivamente.

²⁵ Ángel Álvarez de Miranda, *La Metáfora y el Mito*, Madrid, Taurus, 1963, p. 12. Esta obra es una edición aparte del capítulo titulado «Poesía y religión» que apareció en el volumen segundo de las *Obras* de este autor, publicadas en Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1959. En pruebas este artículo se recupera el texto en una nueva edición: Ángel Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*.

trata de lo que llama «una recaída espontánea en los mitologemas característicos de la religión naturalista». Y selecciona, como los temas esenciales que articulan ese universo mítico-poético: la sangre, la muerte y la fecundidad, considerado cada uno en sí mismo y en su recíproca relación.

Y acerca de la fecundidad conviene retener que la transmisión de la vida (desconociendo sus mecanismos) adquiere un carácter también sagrado, y que, por tanto, su interrupción no querida supone una frustración radical, pues nupcialidad y fecundidad son propiamente modos de comunión vital y de salvación. Así, Álvarez de Miranda entiende que el ciclo de la generación subyace a la poética lorquiana como un mundo exento de vicio y de virtud, es decir, más allá de los principios morales²⁶. Con esto se puede apoyar la idea anterior de que la honra que proclama *Yerma* no es un rasgo moral, sino la expresión de su conciencia de pertenencia (identidad) a un orden, el orden social, pero ya también al otro, a un orden sagrado como es el de la naturaleza y la vida. *Yerma* se vincula al orden natural y universal, como he dicho, a la vez que al social, pero son ámbitos distintos. Justamente en el mismo diálogo con María, en que habla de la mujer del campo que debe dar hijos, plantea esta otra dimensión: «Que estoy ofendida, ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar agua, y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que todo el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas...»²⁷.

Enlazados con la fecundidad aparecen los temas de la sangre y la muerte, que de momento dejo de lado, pero la consideración de Álvarez de Miranda atribuye a Lorca una cualidad de sacralidad para el conjunto, aunque no se identifica con la divinidad y, menos aún, cabe considerar la presencia de un Dios personal. En el universo de *Yerma* no hay Dios, y así lo dice la Vieja en la obra, aunque sí puede haber divinidades (figuraciones poéticas con todo el poder determinante) que rigen

Intuiciones de la religiosidad primitiva en la obra de Lorca. Ed. de Pedro Álvarez de Miranda, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2011.

²⁶ *Ibid.*, pp. 17 y 19 respectivamente.

²⁷ Federico García Lorca, *Yerma*, *op. cit.*, p. 118.

ese mundo sacralizado. Álvarez de Miranda encuentra que la figura divina está representada por el arquetipo femenino que es la Luna²⁸.

Por tanto, como voy diciendo, la tragedia de Yerma se plantea por su pertenencia a dos órdenes de carácter absoluto, en que su falta de fecundidad tiene consecuencias terribles e inevitables. Si pudiera cambiar su modo de integración en el orden social podría realizar posiblemente su llamada a la fecundidad, aunque siempre queda una duda. Y ahí puede radicar el aspecto de crítica social de Lorca, que Rodríguez Adrados no percibe en la obra: la tragedia existe y es inevitable porque Yerma se identifica a sí misma con una anticuada y rígida posición social (aún vigente pero ya opresiva en los años treinta), la cual ha regulado y anquilosado lo que es la fuente más originaria y necesaria de la vida. Dentro de otro orden social, esta tragedia de Yerma no lo sería. Pero aquí lo es y sólo eso ya es una denuncia.

Digo además que para que haya tragedia, y se perciba como tal (algo serio, grande, dice Lorca, y definitivo, añadimos), se introduce el sentimiento de lo sagrado como esencial en toda la obra, a través de la percepción de Yerma. Si la vida es sagrada, la negación (antinatural) de la vida es una tragedia. Esto sitúa claramente la diferencia entre Yerma y los demás personajes. «Lo sagrado —en palabras de Wunenburger— se presenta como un cierto vínculo específico del sujeto con el mundo, que pone en juego la conciencia afectiva e intelectual de una alteridad oculta, cuya presencia, sin embargo, se vuelve sensible por medio de múltiples efectos existenciales»²⁹. Ni el valor del vínculo ni los efectos son entendidos y menos compartidos por el resto de los personajes, situados en un puro mundo fenoménico; es decir, Yerma tiene una percepción diferencial que no tienen los otros (excepto quizás la Vieja, que, sin embargo, escénicamente se muestra fuera del marco social).

Y a ese nivel antropológico de la experiencia le corresponde el nivel genérico de la tragedia. Con razón, aunque de forma paradójica, para llevar a cabo con éxito la actualización de la tragedia Lorca regresa hacia

²⁸ En su desarrollo invierte Álvarez de Miranda un número de páginas bastante considerable de su estudio, bajo los epígrafes: «La fuente de la sacralidad», en que establece la divinización poética de la luna, y «Luna y muerte», «Luna y sangre», «Luna y fecundidad», «Luna y ritmos cósmicos», en los que articula esas distintas facetas de la sacralidad natural en relación con la figura dominante.

²⁹ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 23.

el origen del teatro occidental en la tragedia griega, surgida a su vez (como otras formas dramáticas) de los ritos agrarios de la fecundidad³⁰. Y así introduce las referencias a las formas, los cantos populares y los ritos agrarios de Andalucía, de acuerdo con las mismas concepciones clásicas pero de más fácil comprensión para el espectador contemporáneo. El conflicto encarnado por personajes comunes remite, sin embargo, como en el modelo de *Hipólito*, al amor entendido como fuerza cósmica, amor que en *Yerma* se traslada a la fecundidad, valor supremo y fin en su doble orden social y natural. Y recupera estas otras características que completan las enunciadas anteriormente: simplicidad de planteamiento dramático y centralidad del conflicto único y del personaje único y distinto; los personajes aparecen estereotipados en su función dramática, esencializados; la doble perspectiva se presenta mediante la actuación de individuos y coros; el lenguaje es poético, lírico y dramático a la vez.

Para concretar más algunos aspectos señalados, haré unas breves referencias al espacio (con el tiempo) y al lenguaje. La dualidad de espacio cerrado, casa, y espacio abierto, campo, va articulando la obra de manera alternativa y simétrica en los actos I y II: casa-campo//campo-casa. Con una inversión: la casa al comienzo es un ámbito privado, pero es un ámbito familiar, integrado en el pueblo, la comunidad social de pertenencia, en el cual se cumple el papel de la mujer; pero en el acto segundo las referencias son inequívocamente negativas: cárcel, tumba; en ellas se evidencia el aislamiento social y se enuncian relaciones desiguales de poder, dominio y negación. El campo, a su vez, es también espacio de libertad y de comunicación. La salida del pueblo establece el contacto directo con la tierra y la naturaleza pero ofrece la posibilidad de huir de la norma social, tal como propone la Vieja (Pagana, según la didascalía). Cada uno de estos espacios, pues, se identifica metonímicamente con una de las dimensiones apuntadas aquí.

³⁰ Francisco Rodríguez Adrados, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1999. Es de referencia para nuestro interés el capítulo primero, «El teatro griego y sus orígenes», así como el apartado «Las tragedias de García Lorca y los griegos», en el capítulo tercero, pp. 287-299. Como escribe Antonia Carmona Vázquez, «Señalar los puntos de unión entre el teatro de Lorca y la tragedia de los clásicos griegos no constituye ningún planteamiento nuevo». Y así se comprueba en José M^a Camacho Rojo, *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006. La cita de A. Carmona en p. 419. Más detalles respecto de *Las Bacantes* en el apartado quinto de este trabajo.

Y respecto del tiempo (representado por las horas del día, que soportan una carga semántica referida a las luces), se puede considerar que se inserta en un proyecto total de la obra³¹, en la macroestructura definida por el comienzo y el fin: el paso de la noche al día (escena primera) con el sueño que equivale a vida (pastor y niño) tendrá la correspondencia (escenas finales) en el paso de la tarde a la plena noche y la muerte (del esposo y simbólicamente del hijo). Se trata de un ciclo completo, que duplica los principios funcionales de apertura y clausura con los significados de nacimiento y muerte. A su vez, en ese proyecto general cabe distinguir una articulación interior: la que forman los dos primeros actos y el tercero. En los actos primero y segundo me parece que se cumple ya un ciclo propio, marcado por las horas del día y la luz: amanece con luz alegre; sigue el pleno día de Yerma y el de las lavanderas; atardece finalmente en el encierro doméstico. Se repiten en paralelo escenas del primer cuadro en el cuarto (con la presencia de la muchacha y su hijo, de Víctor, de Juan) pero todo es duro, triste, marcado por la despedida. Por tanto, podemos ver figurado simbólicamente un ciclo de vida y muerte para Yerma, en relación con la fecundidad que se despliega precisamente en el ámbito social.

El acto tercero vendría a marcar un ciclo propio, de la noche a punto del amanecer del cuadro primero, a la tarde que pasa a noche en el cuadro segundo, aunque no esté tan indicado. Y ese segundo ciclo gira alrededor de las acciones y rituales mágicos. Lo natural ha dejado paso a una dimensión ultraterrena, señalada por los dos espacios: el cementerio y la ermita (con su fuente, pozo, etc.) y la reclusión social a la salida hacia otros espacios, conflictivos o peligrosos. Yerma ha agotado las posibilidades y su resistencia, pero no se resigna; por ello recurre a la magia y a la religión, entendida en forma popular como otra forma de magia, con sus propios ritos, danzas, etc. Sin embargo, desde distintos personajes se relativiza o niega el valor de acudir a esas fuentes ocultas o sobrenaturales de poder. No son eficaces. La tragedia sigue manteniendo las dimensiones abiertas de la creencia y de la crítica de la creencia. De todos modos, la sugestión dramática es alta y supone un mundo atravesado por fuerzas superiores,

³¹ Será innecesario recordar que Lorca daba el mayor valor trágico al paso del tiempo, que se marca con claridad y progresiva tensión al comienzo del diálogo de cada cuadro.

cerrado al conocimiento normal, pero accesible a través de saberes arcanos o fórmulas verbales.

Pasamos ahora al asunto del lenguaje que, tal como lo ha analizado Luis Fernández Cifuentes, nos plantea dos pares de oposiciones: el primero, la palabra frente al silencio, lo que implica comunicación, libertad, expresión, conocimiento, frente a ocultamiento, reserva, represión, ignorancia. Yerma le reprocha a la vieja que se calle, pudiendo hablar y ayudarla con su saber; y el marido impone silencio a Yerma o se niega a hablar de lo que ella desea. Por tanto, hay una relación entre deseo, vida, conocimiento y palabra, por una parte, frente a negación, muerte, ignorancia y silencio. Fecundidad y palabra, esterilidad y silencio son pares de conceptos vinculados entre sí: «Desde el primer momento, la esterilidad aparecerá asociada al silencio y la fertilidad a las palabras»³². Interesa sobre todo la relación deseo (frustrado) y conocimiento (impedido). (*Yerma*, I, 2). La salida es hacia otra palabra, la del ritual, mágica y prodigiosa. Hay espacios de silencio y hay espacios de palabra, como hay personas de silencio (Juan y sobre todo las cuñadas) y personas de palabras (Vieja). El canto y el baile se relacionan con la libertad y la fertilidad, porque es un canto «tanto asociado a la fertilidad como al placer». Y aquí se nos pone de nuevo ante los ojos la correspondencia de comienzo y final de la obra. Escribe Fernández Cifuentes: «De este modo, los cantos de la obra, que habían comenzado por una nana emblemática, terminan con esta oblicua plegaria de la fertilidad»³³. Y esto se añade, para reforzar la distancia en la semejanza, a la cuestión de los espacios y las luces ya señalada.

Si todo esto puede ayudarnos en la representación del mundo de la sociedad y del impulso cósmico, elemental, que se cruzan en *Yerma*, más todavía lo hace (en segundo lugar) la consideración de Fernández Cifuentes, que opone el lenguaje transparente, habitual y exigible en la mayoría de las obras dramáticas (de su tiempo) al lenguaje como acción, poder, objeto. «Nada más opuesto al lenguaje transparente de la conversación teatral que el lenguaje mágico, los textos rituales» afirma. Y a continuación indica que «García Lorca no sólo redujo el ámbito formal

³² Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: La norma y la diferencia*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1986, p. 170.

³³ *Ibid.*, pp. 173 n. y 174.

de la palabra, despojándola de acentos y expresiones marcadas, sino también su ámbito semántico, como vehículo de relatos: en Yerma... las palabras son la peripecia: palabras como objetos»³⁴. Y finalmente, anotamos este comentario a una referencia de María, que describe su fecundación con términos que evocan la Anunciación y concepción de Jesús: «Esa palabra mágica de la creación es la que Yerma busca sin cesar en su marido». En la obra, en que nada se hace, la palabra hace lo que dice. Y Yerma mata a Juan «en el momento en que su silencio habitual se convierte en una palabra de negación, de esterilidad»³⁵. Pero, añadamos, es el momento en que Juan busca en Yerma (por primera vez en toda la obra) a la mujer, a la hembra, sin tendencia ni posibilidad de fertilidad, mientras ella decía al comienzo, sin embargo, que se entregaba alegre por ver si llegaba el hijo, nunca por divertirse. El acto de Juan, a partir de su rechazo definitivo a la descendencia, puede ser sentido por Yerma como una agresión, ya que niega aquello que, en su concepto, comporta el sentido natural y social, también último y sagrado de la sexualidad, sentido sobre el que ella ha construido su misma identidad, su ser.

En definitiva, la dualidad de la obra, descrita en esos dos planos de la antropología social y de la antropología religiosa, como constitutivos esenciales de la tragedia en su misma recuperación de los modelos clásicos, parece que tiene su perfecta proyección en los elementos plásticos y verbales, en los símbolos del espacio y de la luz y en el sentido del lenguaje, que, mediante las metáforas y referencias naturales, está configurando un universo de símbolos, vehículo propio de expresión de lo sagrado.

4. El hijo

De alguna manera, ese personaje que no existe es el centro de la obra porque es el objeto de deseo de Yerma. Su única verdadera presencia se da en la fantasía o, más precisamente, se representa como un sueño. Pero si es tan importante esa figura no es solamente a causa del aspecto vital y

³⁴ *Ibid.*, pp. 167-168.

³⁵ *Ibid.*, p. 170.

social, es decir, por la identidad femenina construida, completada y ratificada con la cría, sino por el carácter sagrado que recibe y ostenta, de acuerdo con una tradición simbólica de orden universal. También Fernández Cifuentes ha apuntado a esta dimensión, aunque sin mayores desarrollos: «un niño que no tiene voz propia, pero que es invocado, interrogado, construido y destruido por las palabras de los personajes: personaje de palabras, en el centro de ese mundo poético»³⁶.

Me parece que el mencionado carácter de complemento vital y de integración social-familiar que, según el modelo expuesto por Joan Frigolé, comporta la figura del hijo no requiere de mucho desarrollo en relación con la obra *Yerma* y con su personaje protagonista. El hijo es una exigencia de la relación entre nupcialidad, sexualidad y fecundidad, tal como ya se ha explicado. Por ello es importante constatar que resulta el tema casi único de que se habla, aunque su valor queda siempre vinculado y como supeditado al proceso de *Yerma*, a la construcción y destrucción de su identidad en relación con el marido: «con mi marido no hablo de otra cosa»³⁷. En cambio, cuando entendemos también a *Yerma* inmersa en un universo en que la fertilidad, con la sangre y la muerte, constituyen un complejo sacral, del que el campo y los ciclos estacionales son la manifestación; en que, de forma correspondiente, el propio cuerpo, unido a la tierra, es tierra realmente (como materia) y simbólicamente (como receptora de la semilla masculina) y está sometido a los mismos ciclos lunares, entonces el hijo aparece como el verdadero mediador, el mediador universal, en que se reúnen casa y mundo, pues la fecundidad habría dado cumplimiento a ambas leyes, absolutas y ahora dissociadas en la esterilidad: la ley social de la procreación y la ley sagrada de la sangre, del sexo, de la victoria sobre la muerte en la continuidad de la vida. La fecundidad (humana) participa de la fertilidad (telúrica).

Y otro término para describir ese papel de mediación es integración. El hijo deseado concentra en sí, por una parte, el poder de manifestación de la vida universal y el poder de proyección que es la continuidad, la trascendencia del individuo más allá de sí mismo; y, por otra parte, una

³⁶ *Ibid.*, p. 176.

³⁷ Federico García Lorca, *Yerma*, *op. cit.*, p. 78.

capacidad de simbolización física, pues es el nudo en que coinciden y se enlazan las fuerzas sagradas; a saber, vida/muerte, sangre y fecundidad. Él es la *pars pro toto*. En ese sentido se puede aducir también la clasificación que establece Gilbert Durand, en sus Regímenes de las imágenes, ya que el «Hijo» aparece como uno de los arquetipos de la estructura sintética, cuyo esquema es el ciclo, la continuidad junto con la renovación, la *coincidentia oppositorum*, y, en definitiva, representa la forma humana de la unión que no deviene fusión simple y pérdida de la identidad³⁸.

Revisando algunas descripciones de mitos y religiones de la tierra, me llama la atención que en *Yerma* no aparece atisbo alguno de culto a la tierra o a elementos de ella, sino un mundo de referencia muy antropocéntrico. Yerma habla y siente de sí, se refiere a su casa o a su cuerpo; Juan es agricultor, y trabaja la tierra; la danza habla del macho y la hembra, del poder de la fecundación y la fertilidad... No hay culto a la tierra, sino sentido sagrado de la vida (y por tanto, de la muerte.)

Así entendemos que el hijo, que es sólo una palabra sin realidad en toda la obra, a no ser la realidad del deseo, fuerte y constante, revista un valor sagrado, sin que Yerma llegue a expresarlo con estas palabras, aunque lo hace a su modo al insistir en la naturalidad con la que la tierra produce los frutos. Al no ser fecunda, Yerma es arrancada de esa realidad universal e integradora a la que se encuentra y se siente radicalmente vinculada. La ausencia del hijo no es sólo un inconveniente para su reconocimiento social y una limitación existencial también, sino una falta, una carencia que no se remedia con ningún sucedáneo (adopción): se ha quebrado en ella la ley universal, y no por una culpa de orden moral: «no es justo que yo me consuma aquí»³⁹. Esto confiere su última dimensión al deseo del

³⁸ Luis F. Cifuentes (*op. cit.*, pp. 170-171) recuerda también la versión que da María de sus relaciones fecundas, evocadora en sus imágenes de la iconografía de la Anunciación hasta en el nombre del personaje: «Pero la noche que nos casamos me lo decía constantemente, con su boca puesta en mi mejilla, tanto que a mí me parece que mi niño es un palomo de lumbre que él me deslizó por la oreja.» (Acto I, 1, p. 68 de la *ed. cit.*). Podríamos seguir esta línea analizando las referencias simbólicas de la extraordinaria síntesis metafórica niño = palomo de lumbre. Intensa realidad espiritual, iluminadora y transformadora. Por el contrario, al final de la obra Yerma interroga a Juan sobre el hijo y él responde: «¡No oyes que no me importa!... ¡Que te lo tengo que gritar al oído para que lo sepas, a ver si de una vez vives ya tranquila!» (*Yerma, op. cit.*, p. 160) Sea como fuere, la correspondencia entre ambas expresiones resulta un dato más para avalar el simbolismo sagrado del hijo.

³⁹ Federico García Lorca, *Yerma, op. cit.*, p. 69.

personaje y rescata a *Yerma* de una consideración equivocadamente costumbrista, meramente social o psicologista para situarla realmente en la órbita de la tragedia.

En este sentido volvemos a aducir el testimonio de Wunenburger, en distintos aspectos ya mencionados. Por ejemplo, cuando afirma que lo sagrado anuncia la presencia de una plenitud entendemos el efecto contrario, la desesperación de la carencia en *Yerma*. Y cuando habla de la sacralidad recuerda a Rudolf Otto para afirmar que la configuración emocional de lo numinoso se transforma en una «representación intelectual». Y esto ocurre en *Yerma* precisamente a través de ese esfuerzo por conocer, que la lleva de un lado a otro, y del empleo de las metáforas para designar al hijo dentro del campo de la fecundidad, que constituye el centro de su visión del mundo. La metáfora en *Yerma* forma una modalidad de lenguaje cognitivo, además de expresivo y poético.

En definitiva, la figura del hijo, como objeto de deseo absoluto, sólo adquiere su importancia y valor si la entendemos dentro de esa dualidad constitutiva de la tragedia, con su carácter sagrado, epifánico: la síntesis de todos los elementos que nunca se realiza ni podrá realizarse, mejor que como pura aspiración de una maternidad individual, insatisfecha y obsesiva. El hijo, realidad física (negada) se convierte textualmente en la metonimia de la fecundidad y remite al imaginario del arquetipo del Hijo.

5. Desenlace dramático, crimen y sacrificio

Hemos observado que *Yerma* se abre con una nana, que remite a la imagen del niño en el sueño, y termina con la negación (muerte) de ese niño en un sacrificio. El proceso que relaciona ambos extremos puede ser resumido en tres palabras ordenadas, que tantas veces han sido ya empleadas aquí: deseo, frustración, negación. Pero el proceso de la obra va dando paso a una serie de cambios hasta definir una oposición semántica ente inicio y fin, apertura y clausura, a la que ya me he referido al hablar del espacio y del tiempo. Esta oposición se formula entre *Yerma* y Juan como la del deseo y la negación del deseo, la vida y la muerte; concluye con la negación por parte de Juan («No. Nunca») y la negación de la negación por parte de *Yerma*, («He matado a mi hijo»). Y si el comienzo es un

sueño, en que el latido de la sangre forma imágenes, el final es la entrega a un descanso sin sobresaltos, sin sueños.

Con todo, la lógica profunda de este desenlace, saturada la acción y agotado el tiempo, siempre me ha dejado un resto de inquietud, y tratar de explicarlo y sugerir una interpretación está de alguna forma en el origen de esta propuesta de lectura. Expondré esa inquietud por comparación a *Bodas de sangre*, que me parece comparte la misma lógica de la acción y del desenlace. ¿Cuál es el punto entonces de perplejidad? No la muerte de Juan a manos de Yerma, sino el modo de esa muerte. Puesto que la obra se apoya en una serie de referencias sociales y culturales, que sirven de apoyos a la acción, cabría esperar que Yerma matara a Juan de una manera violenta pero posible y aceptable según esos supuestos y dentro del universo lorquiano. Un cuchillo, por ejemplo, sería el arma convencional y adecuada, incluso un golpe, por buscar otro ejemplo, aunque eso estaría lejos de lo habitual, ya que Lorca elige las armas de filo e incluso representa la muerte como un jinete que ofrece cuchillos fríos de plata («Diálogo del Amargo»). Pero Yerma estrangula a Juan. «Yerma da un grito y aprieta la garganta de su esposo. Éste cae hacia atrás. Yerma le aprieta la garganta hasta matarle.»

Se puede suponer (o tratar de representar así la escena) que Juan se golpea al caer hacia atrás y queda inconsciente y eso da a Yerma la ocasión de terminar estrangulándolo. Pero no es más que un intento de otorgar credibilidad a un acto que, a mi juicio, no lo tiene desde una posición de verosimilitud. Se ha dicho que Juan estaría debilitado, pero, ¿por qué? La explicación son las alusiones de Yerma a que se le ve consumido. Pero un hombre de campo, que trabaja sus tierras, tampoco parece un ser tan indefenso, más cuando acaba de expresar un fuerte deseo sexual. Y aunque Yerma haya constatado que se está masculinizando (se está haciendo «machorra», según alguna lavandera, y ella misma cree que sus pasos en la noche suenan a pasos de hombre)⁴⁰, tampoco cabe pensar normalmente que haya adquirido tal fuerza como para matar al marido sin lucha, puesto que la acotación en ningún momento alude a resistencia del hombre. Quizás estas o parecidas impresiones llevaron a Francisco García Lorca a considerar el desenlace de *Yerma* como dudoso y difícil de asimilar por el

⁴⁰ *Ibid.*, p. 119.

público, acaso por deficiente o acaso por culminar y perfeccionar la visión dramática y poética del autor⁴¹.

Por tanto, no es en el plano de la verosimilitud de los hechos donde tenemos que buscar la explicación de ese desenlace, que sí es posible hallar en *Bodas de sangre*, como decía. En esta otra tragedia, Lorca marca desde el comienzo la historia de sangre entre las familias y el valor emblemático del cuchillo. Por otra parte, la vinculación de la novia a la tierra y las referencias a la fecundidad de las aguas está también presente en los diálogos y en la plástica escénica. La ruptura que se marca con la huida de la novia aboca a una venganza y, más todavía, a un duelo de sangre. Sin embargo, y esto debe ser tenido muy en cuenta para la interpretación posterior de *Yerma*, en el acto tercero Lorca da una especie de salto en el plano de la representación, y prescinde de los elementos materiales, concretos y costumbristas en que cifraba y articulaba los elementos simbólicos, para dejar a estos el papel principal de la escena: alegorías del destino, de la fatalidad, profecías de muerte y, finalmente, la presencia como personaje que preside ese final, de la Luna, como diosa deseosa de sangre. Se da ya aquí una transferencia del plano real (que no se pierde) al plano imaginario, figurado, que es el del significado profundo, el de la tragedia, que continúa en el siguiente cuadro, con la evocación del templo y el duelo de las mujeres, como he recordado ya y creo que apunta Francisco García Lorca en su comentario y en los textos citados.

Ese salto de plano visualiza o descubre el sentido, pero no rompe la lógica de la acción ni su posibilidad en el plano real: los dos hombres rivales se baten a cuchillo y los dos mueren en la lucha. Que Lorca haya elegido una forma indirecta de representar la muerte y que el duelo mismo no se muestre en escena no son argumentos en contra de esta consistencia del plano de realidad. El desenlace corresponde al planteamiento de la obra, no sólo en los hechos sino en el modo. Se trata sólo de elegir un plano (real o simbólico) para focalizar la representación de esos hechos. Y aquí reside la gran diferencia con *Yerma*. Aunque anotemos

⁴¹ Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 348. De lo que no duda el hermano de Lorca es del carácter frenético del cuadro y de las superposiciones cristianas y paganas de los rituales en ese acto, del que afirma: «el único dato de realidad que yo puedo distinguir francamente [en la obra] es el acto de la romería, que parece el más irreal e inventado» (*op. cit.*, p. 356).

primero una posible relación o analogía: también en *Yerma* la acción del tercer acto se proyecta, como vimos, en una dimensión mágica, ritual, aunque sin abandonar el plano real de referencia: casa de Dolores, la conjuradora, y ermita con la romería, magia y danza, hombres escondidos, etc. Y ahora volvamos a la diferencia, que es justamente la de la ruptura de la lógica del plano real en la forma de la muerte de Juan a manos de Yerma, según he dicho.

Y aquí es donde comienza mi interpretación: de manera semejante a *Bodas*, pero más concentradamente, Lorca ha transferido la acción final de *Yerma* al puro plano simbólico, al de la tragedia. La muerte de Juan deriva del valor absoluto que Yerma atribuye a la fecundidad, de la cual acaba de ser total y definitivamente excluida. Por ello esa muerte evita los elementos que podrían fundarla en rasgos psicológicos y se estiliza para evitar cualquier forma anecdótica y ocasional. Lorca resuelve el conflicto en el plano simbólico, no en un modo convencional-realista. Y por ello excluye, me parece, las armas y los medios que pudieran parecer normales.

Esto, sin embargo, es sólo el comienzo de la explicación. Porque al hablar de valor absoluto estamos refiriéndonos al plano de la sacralidad, más que al de la sociedad. Si hay una estilización de la muerte, eso permitirá situarla adecuadamente en un orden ritual. Yerma no da un golpe, una cuchillada, sino que procede más lentamente, con un contacto físico continuado, con un esfuerzo que tal vez podría ser evocador del propio acto sexual: la muerte de Juan aparecería como una relación sexual invertida. Así llego a lo que considero la raíz de la explicación de este modo de matar: se trata en realidad de un sacrificio, de un acto ritual, que reproduce el gesto que quiere evocar (aunque invertido); aunque ese acto puede ser entendido también, de modo inmediato, según la apariencia de la necesidad de la venganza o de la liberación de una mujer oprimida y ofendida. Pero no es eso, o al menos no lo es sólo ni esencialmente, sino que se trata de un verdadero acto ritual de sacrificio, en el cual Yerma inmola algo, en principio la vida de su marido, a una divinidad, que en este caso sólo puede ser la luna, de nuevo representación del arquetipo femenino de la diosa y la muerte en el universo poético lorquiano (Álvarez de Miranda).

Este último dato lo podemos comprobar muy sucintamente si recordamos tres de las obras de Lorca, donde encontraremos, además, vinculados el sexo y la muerte en la imagen lunar. La primera es la

mencionada *Bodas de sangre*, que presenta tres Leñadores (parcas, como los jugadores de *Así que pasen cinco años*); la Luna, como otro leñador joven con la cara blanca (parecido al Arlequín de esa otra obra), por tanto, de sexo ambivalente, que quiere sangre para remediar su frío e ilumina todo con su designio; y la Mendiga (muerte) en connivencia con la diosa lunar, ya que ambas dirigen a los personajes y presiden la escena del duelo: la Luna se detiene, tiñendo el escenario de intensa luz azul, y la Mendiga extiende el manto como unas enormes alas. De *La casa de Bernarda Alba* se suele mencionar la presencia, en el acto III, del caballo garañón, con sus golpes de impaciencia, con el color blanco, en la noche oscura, que compone al fin una imagen inquietante, tal como la describe Adela precisamente. Si no se menciona la luna, el caballo blanco es un equivalente, tan característico del simbolismo nefasto y mortal de muchas mitologías. Y en *Yerma* la presencia de la luna sí vuelve de nuevo expresamente, y precisamente como sobredeterminación de Yerma, a la que baña con su luz y reviste de un atractivo sexual, cualidad que despierta en Juan un deseo nefasto, en sentido estricto, es decir, contrario a sí mismo, pues el *eros* se transforma precisamente en *thanatos*: el objeto deseado es (simbólicamente) la muerte y le da muerte. Nada indica en el texto que Juan busque consciente y voluntariamente la muerte, pero se produce como una inversión de su deseo y una consecuencia de su acción⁴².

Tratamos de superar, por tanto, la pura interpretación material, psicológica y realista de un acto que, en sus circunstancias y en su ejecución, tiene mucho más alcance⁴³. La muerte de Juan, como digo, se debe representar con una estilización y gravedad que remita a su verdadero sentido, que es sacrificial, y debería revestirse con los elementos de un ritual. Precisamente para enmarcar esta acción el cuadro entero nos presenta un conjunto complejo, que se refiere a una sacralidad del espacio, la ermita, a una renovación del tiempo, la romería anual, a una relación con los poderes mágicos y sagrados de la fertilidad (santo, agua, cosechas, etc.) Que eso se realice mediante las relaciones sexuales clandestinas o que sea

⁴² Juan dice: «A ti te busco. Con la luna estás hermosa». Y Yerma advierte: «Me buscas como cuando te quieres comer una paloma», es decir, para consumir y devorar, alimentarse... (*op. cit.*, p. 162).

⁴³ Por su parte, C. Brian Morris señala el carácter de autoinmolación de Yerma, «debida a un arranque demente» de nuevo más bien en clave subjetiva y psicológica, que tampoco queda excluida (*ibid.*, p. 16).

visto de manera indiferente o escéptica por algunos personajes no es más que efecto del juego dramático de perspectivas entre realidad cotidiana y sentido sagrado. Y así aparece también en la danza de las máscaras, en que los gritos de los niños (el diablo y su mujer) contradicen los términos de la acotación: «entran dos máscaras populares... No son grotescas de ningún modo, sino de gran belleza y con un sentido de pura tierra.» Y antes ha habido un rito procesional de mujeres descalzas, en el que participaba Yerma, con la repetición litánica de fórmulas (digamos conjuros religiosos): «Señor, que florezca la rosa, / no me la dejes en sombra»⁴⁴.

Es en estos momentos donde la belleza e intensidad de la representación de lo sagrado debe expresar aquellas características que enunciaba en el apartado primero de este trabajo, sobre todo la relación entre espacio, tiempo, rito. Porque Lorca ha tenido una gran intuición artística en la elaboración del acto III y en particular de este cuadro, por los elementos que ha acumulado en él. Pero antes de describirlos, notemos que se evita, por este juego de lo espectacular, entrar en nuevos procesos de discusión en el conflicto entre Yerma y Juan. Ahora todo está en otro plano. Yerma ratifica su reserva ya conocida ante las proposiciones de la Vieja y Juan lo oye. Desde ahí sólo queda la negación final de Juan y la resolución de Yerma, con frases breves, enunciados tajantes.

Decía que Lorca incluía en ese ambiente sagrado (y a la vez degradado) de la romería unos elementos importantes, que aparecen en las tradiciones religiosas de los ritos agrarios: la danza y su invitación a la orgía y al exceso (que justificarían los encuentros sexuales clandestinos). Pero todo exceso de vida linda con la muerte. Además, en estos rituales orgiásticos es frecuente el uso de las máscaras, que Wunenberger localiza precisamente entre las estructuras simbólicas de lo sagrado. La danza enmascarada «es el juego ritual dominante en muchas fiestas religiosas» por la convergencia y oposición de los movimientos del cuerpo y la rigidez hierática de su máscara... para expresar «la simbiosis entre el cuerpo y el espíritu»⁴⁵. Por otra parte, Durand sitúa en el mismo contexto de los símbolos integradores, cíclicos y de transformación, las imágenes del Hijo, la fiesta y el sacrificio, justamente los tres elementos

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 149 y 147 respectivamente.

⁴⁵ Jean-Jacques Wunenberger, *op. cit.*, p. 46.

centrales del cuadro lorquiano, o mejor, los dos elementos de tradición y representación —fiesta y sacrificio— que rodean al tema del hijo: naturaleza y símbolo, como ya he explicado. Así concluye la explicación de Durand: «Acabamos de ver cómo en el esquema rítmico del ciclo, se integraba el arquetipo del Hijo, y los rituales del renacer temporal, de la renovación y del dominio del tiempo por la iniciación, el sacrificio y la fiesta orgiástica»⁴⁶.

Ya hace tiempo Carlos Feal apuntó la relación de este cuadro con las fiestas dionisiacas a través de una influencia de Eurípides en Lorca, concretamente de *Las Bacantes*⁴⁷. Y C. Brian Morris recoge y acepta esta sugerencia. Pero lo que me interesa es destacar que en esas páginas Feal Deibe introduce los conceptos de «sacrificio» e «inmolación», desde el comienzo: «el hombre es tanto agente como víctima de un sacrificio, originado por la mujer y destinado a ella». Observa también la coherencia estética del cuadro, en relación con las fiestas dionisiacas; ahora bien, convendría añadir los rasgos tradicionales y populares católicos para completar la complejidad de la representación. Y respecto del paralelismo entre Penteo y Juan retenemos la implicación de cada uno de ellos en la fiesta, venciendo las resistencias anteriores. Esto es claro en el acercamiento sexual de Juan a Yerma.

Pero más particularmente hay que tener en cuenta las siguientes palabras en que expone su interpretación:

La muerte de Juan a manos de Yerma tiene el sentido de una inmólación. Situado en medio de la supuesta bacanal, Juan adopta el papel de Macho, y consiguientemente el papel de toro, que en su dimensión mitológica es una idónea víctima de

⁴⁶ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982, p. 297. Puesto que no hay en Lorca ningún interés costumbrista ni folklorista, la diferencia entre la versión dramática y la realidad de la romería del Cristo del Paño, de fuerte implicación emocional por parte del pueblo, sin duda, resalta más el valor poético, mítico y ritual de todo el tratamiento del episodio. Francisco García Lorca, *op. cit.*, pp. 356-357. Antonio Ramos Espejo, *García Lorca en los dramas del pueblo*, Sevilla, Centro Andaluz del Libro, 1998, pp. 65-86 y fotografía después de la p. 126. Ian Gibson, *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande. 1929-1936*, Barcelona, Grijalbo, 1987, pp. 247-250.

⁴⁷ Carlos Feal, «Eurípides y Lorca: observaciones sobre el cuadro final de Yerma», *Actas del VIII Congreso de la AIH*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 511-518, reproducido en José M^a Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2006, pp. 347-355. Cito por esta publicación. C. B. Morris, *op. cit.* Puede verse también Robert Lima, «Toward the Dionysiac: Pagan Elements and Rites in *Yerma*», en Manuel Durán y Francesca Colecchia, ed., *Lorca's Legacy. Essays on Lorca's Life, Poetry and Theater*, New York, Peter Lang, 1991, pp. 115-133.

sacrificio... Juan, héroe lorquiano, se sacrifica ante esa luna atrayente, que, en su soledad, afirma su imperio: madre devoradora de hombres y devoradora de hijos... la protagonista, sacrificando al esposo-hijo, se rinde culto a sí misma en cuanto encarnación de la Diosa Madre⁴⁸.

Con estas palabras podemos establecer una coincidencia general respecto del motivo sacrificial y señalar las diferencias de interpretación. Sin excluir el mito táurico, no es lo que considero aquí, aunque reconozco el valor del verso del canto «los maridos son toros»; por otra parte, Carlos Feal establece su interpretación en justo contraste con la tradicional de que Yerma ha destruido su posibilidad (¿y esperanza?) de tener hijos, pero no en relación con los elementos de la representación que Lorca ofrece y que deben ser tenidos en cuenta: en particular el modo de la muerte y las circunstancias ambientales.

Sin embargo, la diferencia central con mi propuesta reside en el carácter de inmolación o autoinmolación de Juan, como víctima, y el culto que Yerma se rendiría a sí misma como representación de la Diosa Madre, Tierra yerma, no fecunda, que Carlos Feal atribuye a ese acto. No lo considero así, no creo que sea Juan el que se ofrezca al sacrificio, por lo que en este apartado voy explicando⁴⁹; además, trato también de pasar del modelo mismo de *Las Bacantes* a una raíz común, es decir, al principio de sacralidad que exige la tragedia y que la domina, donde creo que puede encontrarse la justificación más cabal del cuadro dentro del conjunto de la obra. La propuesta que aquí se contiene articula adecuadamente el conjunto de elementos que he seleccionado y expuesto: la tensión trágica entre dos órdenes o *nomoi* que se cruzan en el ser y el destino del personaje; la realidad inexistente, verbal, del hijo con su carácter mediador, integrador, entre ambas dimensiones y entre los conflictos internos de cada uno de ellos, el natural y el social, para Yerma; y finalmente el carácter sacrificial de la muerte de Juan, inmolado (pero no por propio ofrecimiento) para realizar esa reintegración en un principio, que en este

⁴⁸ Carlos Feal, *op. cit.*, pp. 348 y 352.

⁴⁹ En cambio, cumpliría esa descripción de agente y víctima a la vez de su inmolación Perlimplín, que, en un jardín iluminado por la luna, engaña a Belisa y se hace sacrificar por ella, esta vez además con un cuchillo. La escena se reviste de una luz mágica. Podemos observar un juego de paralelismos y oposiciones entre ambas escenas finales de *Yerma* y *Perlimplín* en torno a motivos semejantes, y de la comparación tal vez brote una comprensión mejor de lo que digo.

caso es el de la muerte. Todo ello forma una estructura simbólica que se asienta en arquetipos reconocibles.

Y me parece que la coherencia del cuadro de Lorca nos ofrece una base para la propia coherencia discursiva de esta interpretación de la muerte de Juan, ya no como mero arrebató, venganza o ajuste de cuentas, sino como el rito sacrificial que en el fondo es. Y esto explica, repito, que Yerma lo mate con sus propias manos. El sacrificio tiene entonces el valor señalado de reintegración, pero inversa, pues no se produce hacia el reino de la vida, sino de la muerte: Yerma oficia ante y para la diosa lunar. Y mata a Juan porque Juan era la muerte, el silencio, el no del hijo. Mata al dador de la muerte. No se trata de que Yerma haya perdido entonces las esperanzas y sea víctima de un impulso incontrolado, sino que Juan es el dique, el obstáculo para las fuerzas de la vida, en general, que no desaparecerá. La ofensa a Yerma es la ofensa a toda la realidad sagrada que ella siente en sí misma. Así que el sacrificio tiene también un sentido de reconciliación, porque representa la muerte de la muerte; entonces ya cabe la vida en paz, aunque sea también estéril. Con esta acción Yerma domina el tiempo, que depende ya solamente de ella, y se quita la angustia del deseo y de la espera. Como dice Durand, «adquiere derechos sobre su destino»⁵⁰, lo que expresa en frases como: «Marchita, marchita pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto»⁵¹.

Así entendemos mejor, a mi juicio, la relación ya varias veces mencionada del comienzo con el final, tal como se propone en la obra. Si la primera escena nos mostraba el deseo como un sueño (quizás en clave de escritura freudiana), ahora Yerma dice: «Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva». Y concluye con el grito famoso: «No os acerquéis, porque he matado a mi hijo. ¡Yo misma he matado a mi hijo!»⁵²

Es el aislamiento final, la separación de la comunidad. Y hay que evitar el contacto. Posiblemente desde un planteamiento ritual, Yerma pueda sentirse maldita por el crimen, y el espacio en que ha ocurrido debe ser considerado sagrado (y maldito) y por tanto, preservado. Esto no es más

⁵⁰ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 296.

⁵¹ Federico García Lorca, *Yerma*, *ed. cit.*, p. 162.

⁵² *Ibid.*

que una prolongación de los términos que estoy utilizando y tampoco voy a hacer hincapié en justificarlo. Lo que considero más importante es dilucidar ahora, a partir del concepto de sacrificio (que implica ritual) qué es lo que realmente Yerma ha sacrificado a la diosa lunar del sexo y la muerte. Y ella lo acaba de decir. Ha matado a Juan, pero éste no es más que el objeto, el chivo material. Ha matado a su marido, pero en él ha «sacrificado» a su hijo. O con otra ordenación de la secuencia: mata al marido, sacrifica el hijo (la vida, el mediador de todo), destruye (inmola) su propio deseo (el sueño); se trata de una realidad externa, de una realidad interna y de una realidad personal (con la que Yerma se identifica absolutamente). Hay que añadir también que el canto coral de la romería que se oye de fondo en este momento no es sólo un efecto estético, sino que quiere subrayar el carácter ritual, ahora de ofrenda que sigue al sacrificio.

Y los comentarios de Álvarez de Miranda vienen de nuevo en apoyo de esta interpretación, dejando aparte la calidad que tenga la percepción de la muerte natural, ya que no es éste el caso. Escribe el antropólogo: «Si la sangre es vida y la sexualidad-fecundidad es entrada en la vida, la muerte es ante todo “sacrificio” de la vida... Pero el morir es un sacrificio peculiar; así como la vida y sus manifestaciones (sangre, fecundidad, sexualidad, etc.) constituyen la más importante *acción* sacral, el morir constituye la suprema *pasión* sacral»⁵³. Y después de repasar algunos ejemplos, afirma en dos lugares: la muerte en la obra lorquiana es siempre sacrificial, para añadir más tarde que es precisamente inmolación del varón, del ser masculino. Así parecería en casos del *Romancero* y en *Bodas...*, pero como ofrenda y sacrificio de la vida a una diosa lunar nocturna no deberíamos olvidar el «Romance sonámbulo», en que si el varón viene herido, la mujer se ahoga en la alberca, y su cuerpo se enfría a la luz de la luna. En cualquier caso, la cualidad imprecisa o sugestivamente sacrificial por ser muchas veces violenta, inexplicada o inmotivada, de la muerte en la obra de Lorca alcanza aquí una precisión mucho mayor, concreta un proceso que hemos visto progresar y es, en definitiva, la expresión de una necesidad, la necesidad trágica, pues la tragedia clásica incluye también, de alguna forma, una ofrenda sacrificial, sangrienta o no.

⁵³ Ángel Álvarez de Miranda, *op. cit.*, p. 29, y p. 31 para el sentido sacrificial de la muerte en la poesía lorquiana.

Como elemento de apoyo y refuerzo a esta interpretación he tratado el ambiente ritual del cuadro segundo del acto tercero, que sobredetermina un espacio y tiempo sagrados. Dentro de ese ambiente cabe entender mejor la muerte de Juan como el sacrificio que a mi juicio es, con todos los valores convergentes que se le atribuyen en las religiones agrolunares y naturales (según las investigaciones de Eliade, Álvarez de Miranda, Durand, con la referencia a su mítico origen dionisiaco, etc.)

Nos queda volver de nuevo al punto de partida, para tratar de aclarar algo más por qué Yerma aprieta la garganta a Juan. Ya he dicho que esto no puede entenderse desde una visión realista, pues ni el texto explica o justifica el cómo de la acción, a pesar del desequilibrio natural de las fuerzas, ni se menciona que Juan se defienda (¿es que quiere dejarse matar, justo cuando pretendía poseer sexualmente a su esposa, en el único momento en que la obra lo muestra activo en este aspecto?)

Hay que recurrir, por tanto, a otra interpretación, la simbólica y del crimen ritual, que llamamos sacrificio. Pero, ¿hay alguna justificación interior para que sea este el modo de la muerte? Y yo creo que lo que se trata de evitar es justamente lo que sí está en *Bodas...*: el derramamiento de la sangre. Es lo que Juan parece no tener y no dar, sangre como vida. La sangre de la herida (como en el «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» o en el *Romancero*), gritaría, sería la voz de la vida derramada. Esto no puede ser así en el caso de Juan, que ha negado la continuidad de la sangre más allá de sí mismo, y por ello no se ejecuta mediante las armas de filo, no se corta la carne para que salga la vida, se quita el aire, la respiración, se ahoga en un acto que reproduce también simbólica y reivindicativamente la opresión, el encerramiento y ahogo con que él ha actuado respecto de su mujer. En definitiva, las armas son instrumentos masculinos, implican en general violencia, pasión, responden al grito de la sangre (fuerza vital y sexual), mientras el estrangulamiento es más lento, dilatado y supone una sequedad y frialdad que entonan con la imagen de la diosa lunar, tal como Lorca la describe en algunas de sus obras.

6. Final

La complejidad del hecho teatral se ha situado en la conjunción de signos de diferentes sistemas de significación, articulados en el llamado

texto literario y texto espectacular, en la tensión entre denotación y connotación, en la doble disposición de la representación y de la comunicación, la denegación y la ilusión de realidad... Pero no podemos limitarla a estos aspectos. El conjunto de las categorías teatrales (codificadas en textos) sirven también de mediación para la construcción de un universo en que se integran y articulan otros sistemas ya constituidos, en un juego de niveles, de manera que, por la conjunción de todos ellos en una acción representada, se establece el significado siempre abierto y dinámico, que el espectador construye. Así ocurre ya, por ejemplo, con la tradición teatral, bien sea aceptada, revisada o vuelta a actualizar, puesto que esta tradición formará parte del horizonte de expectativas del espectador. Lorca trata precisamente de recuperar la tragedia, frente al drama burgués o rural de su época, basándose incluso en modelos concretos (y buscando una salida a la crisis marcada por el esperpento de Valle Inclán). Y en una dimensión algo más general se advierte también la presencia implícita de las determinaciones relativas a la tradición estética, que, en el caso de Lorca, le conducen a una confrontación con el realismo costumbrista y con la mimesis psicologista de los personajes, dominante en los años de su actividad.

Pero todavía hay que ampliar esa observación y buscar en la obra su relación con los códigos y sistemas de valores sociales, ideológicos, religiosos... aquellos que configuran un modo de representarse los seres humanos su vida personal y en común, tal como aparecen en las relaciones que mantienen los personajes dramáticos y en la forma en que el autor responde a las expectativas e intereses del público. Estas configuraciones ideológicas se articulan no sólo mediante un proceso racional y lógico, sino de manera muy importante en virtud de imágenes heredadas, que se integran en lo que se denomina un «imaginario social», en que vale menos lo objetivo y racional que lo subjetivo y emocional. Este conjunto de mitos, imágenes, tradiciones o relatos llega a configurar una imagen mental compleja y completa del universo en que se sitúa el sujeto. En este sentido, la obra dramática sería la construcción espectacular y especular de un universo que no reproduce tanto la realidad, sino la imagen o representación que de sí misma se hace la sociedad, en un momento de su evolución, según determinadas leyes estéticas y formales.

Ahora bien, el poeta puede también establecer en su creación un orden simbólico propio, de imágenes cargadas de emotividad, que

confirme o entre en conflicto con ese orden simbólico socialmente reconocido, y en ese nivel residirá en buena parte el valor de su obra, mientras sepa encontrar un medio de expresión figurativa (imágenes) y de representación (ordenación y disposición de esas imágenes) que abra nuevos espacios de pregunta y de comprensión acerca del sentido de la vida y de la posición del lector/espectador ante la realidad. Y esto es lo que logra García Lorca, partiendo de un imaginario social que queda puesto en cuestión, mediante la tragedia. Si revisamos *Yerma* en función de estas observaciones nos damos cuenta de la posición original, crítica y renovadora de García Lorca respecto de la tradición teatral y de la estética dominante en su tiempo. Apreciamos también cómo la situación de su personaje femenino se inserta radicalmente en esa imagen mental del universo propia de la sociedad agraria, que hemos analizado según modelos de antropología social y de antropología cultural y religiosa. Que la realidad no responda en su caso a la configuración de ese universo significa para *Yerma* la tragedia. El imaginario lorquiano de la vida y de la muerte llega cargado de significaciones sacrales y produce un universo dramático de representaciones que se manifiestan textualmente mediante los procesos de figuración (metonimia, metáfora, símbolos literarios). Todo en Lorca remite a la tradición y todo es nuevo y original en él.

Finalmente creo que la resacralización del universo dramático en Lorca (mediante múltiples mecanismos poéticos) se vincula al valor social que el autor confiere al teatro y a la importante necesidad de transformar al público mediante una elevación estética que supere la trivialidad de lo que Peter Brook denominaba «teatro mortal». Si Lorca no habla del escenario como manifestación del misterio o lo sagrado, elabora en cambio unas obras en que las categorías y los objetos dramáticos se asientan sobre modelos arquetípicos sacrales, tanto en la constitución de los personajes como en el espacio-tiempo y en el proceso de las acciones. Y de ahí el empleo de las imágenes y de los símbolos, en el lenguaje, y la estilización de los géneros, con su tendencia hacia la farsa o la tragedia, de nuevo los dos modelos que están en el origen del teatro occidental.

JOSÉ PAULINO AYUSO
Universidad Complutense de Madrid
 jpaulino@filol.ucm.es

