

YERMA. POR QUÉ POEMA TRÁGICO Y NO TRAGEDIA POÉTICA

María Cristina Salatino de Zubiría
Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

Ante las frecuentes afirmaciones que, atendiendo a las características del discurso, presentan al teatro de García Lorca como "poético", considero oportuno destacar la preeminencia de lo lírico sobre lo escénico en Yerma, obra a la que el mismo autor subtitula como "poema trágico en tres actos y seis cuadros".

Teniendo en cuenta la prolija subtitulación del autor me propongo reflexionar, a partir del análisis de la pieza y con ayuda de algunos conceptos teóricos tomados tanto de Aristóteles como de la Semiótica, la razón por la cual Yerma necesita una recepción que advierta su naturaleza lírica esencial antes de reparar en su funcionalidad escénica.

Palabras clave: Federico García Lorca - Yerma - poema trágico - naturaleza lírica.

Abstract

Since García Lorca's drama is considered "poetic", according to discourse characteristics, I believe it is necessary to highlight the preeminence of the lyric over the scenic in Yerma, the play the author himself subtitled "Tragic poem in three acts and four tableaux".

Considering the precise subtitle, I aim at reflecting, from the analysis of the play in the light of Aristotelian and Semiotic concepts, on the reason why Yerma asks for a reception which considers its essential lyrical nature, before catching its scenic functioning.

Key words: Federico García Lorca - *Yerma* - tragic poem - lyrical nature

Suele afirmarse que el teatro de Federico García Lorca es un teatro “poético”, adjetivo con el que vagamente se quiere indicar la conformación del discurso dramático según ciertos procedimientos pertinentes antes al arsenal lírico que al teatral, es decir, una materia verbal amasada de imágenes, metáforas, figuras fónicas o poemas que interrumpen la secuencia de parlamentos y desplazamientos escénicos para centrar la atención del espectador en un aspecto de la realidad interior del personaje, quien parece ser mostrado desde la inmediatez de un sujeto lírico. Sin embargo, García Lorca, que elige cuidadosamente los subtítulos que califican genéricamente sus piezas teatrales¹, dice de *Yerma* que es un “poema trágico en tres actos y seis cuadros” y aunque lo trágico no necesite de la espacialidad escénica para configurarse, de hecho compiladores y críticos no han vacilado en considerar la obra como pieza dramática. Verdad es que la especificación de actos y cuadros es dato suficiente como para adjuntar *Yerma* al conjunto teatral lorquiano, pero no lo es tanto como para pasar a un plano de mera calidad superficial del discurso la naturaleza lírica de la obra. Naturaleza que García Lorca designa de modo sustantivo y que considera modalizada por los rasgos adjetivos de “trágico” y la determinación escénica siguiente. Habrá quien diga que se trata de simples cruces categoriales con los que parece bastante poco económico perder el tiempo; pero, habida cuenta de la prolijidad del escritor por presentar el texto bajo su designación genérica, ¿qué lectura o qué interpretación estamos haciendo del objeto “poético” si no atendemos a esta triple secuencia de sustantivo + adjetivo + especificación en tanto puerta principal que lleva a una antesala antes de cruzar el segundo umbral, el del texto mismo? Parece que no es pérdida de tiempo el reflexionar, a partir del análisis de la pieza y con la ayuda de algunos conceptos teóricos tomados tanto de Aristóteles como del campo de la Semiótica, por qué *Yerma* necesita una recepción que advierta su naturaleza lírica esencial antes de reparar en su funcionalidad escénica. Éste es el objeto que mueve el presente estudio.

Compacta, con la densa complejidad de un poema, parece casi imposible desarticular la inextricable simultaneidad de las partes que confi-

guran el todo. Para evitar disecciones mortales que el mismo García Lorca detestaba, intentaré mostrar la funcionalidad del todo vivo en la interacción de sus partes y modalidades, aun a riesgo de caer en una exposición poco ortodoxa desde el punto de vista científico. El punto de partida supone, pues, poner la mira en lo primero que brota de las palabras, esto es la estructura musical de la pieza. Voces que cantan desde fuera de la escena armonizan con cantos que los mismos personajes alternan en sus parlamentos. Lector o espectador, el destinatario se siente desde un principio y casi en todo momento sostenido por la armonía de música y palabra cantada.

Así, apenas Yerma despierta del sueño en que un pastor -¿Juan?, ¿Víctor?- lleva de la mano al niño de blanco, presentimiento inicial del despojo del hijo que constituye el eje temático de la obra, desde dentro se oye una voz que canta:

A la nana, nana, nana,
a la nanita le haremos
una chocita en el campo
y en ella nos meteremos².

Suena en ella el primer acorde. Y es música portadora de una carga significativa que deja temblando en el aire un sonido extraño que se semantizará en la escena final de la pieza, cuando dentro de una tienda rústica improvisada en la montaña de la ermita, como la “chocita” de la nana, de rodillas uno junto al otro, Yerma mate la posibilidad de su hijo en la persona de Juan. Al comienzo, la nana nos sumerge en el sentimiento de tibia inocencia, pero el eco interno del canto siembra una vaga oscuridad. Constituye, aun cuando todavía no lo sepamos, la puerta de entrada al dolor de Yerma y también el preanuncio velado de su salida.

Silenciado el eco, estamos en presencia de los agonistas. Dos roles claramente opuestos, dos sujetos de estado a quienes sólo el diálogo dotará de rasgos personalizadores elementales: de Yerma sabemos que es hermosa porque al comienzo otros, como Víctor o la Vieja I^o, la saludan como tal. De Juan, sabemos por la misma Yerma que es blanco, pálido, enjuto y seco. Ambos responden a mandatos distintos y opuestos. Yerma a su deseo de maternidad, obsesión creciente que provoca su estado permanente de disforia. Juan, en cambio, responde a la destinación de la

honra. No tener hijos, causa soterrada de una disforia reprimida, se sublima en la obsesión del rol masculino de sostén material de la casa y esto constituye el sentido de su vida: sabiéndose defectuoso en su potencia fecundadora, busca prestigio en su entorno social por medio de la riqueza y el bienestar económico.

Enfrentados por su tensión hacia dos objetos distintos, los hijos y la honra, cada uno pretende un programa vital que se opone al del otro y con él, también los sucesivos programas de uso con que Yerma descende al conocimiento de la verdad. Ella se dirige a su objeto queriéndolo y sabiendo cómo debe ser todo para que el hijo llegue, pero sin poder hacerlo. Porque necesita de Juan, está determinada, sujeta a la acción del marido para obtener su objeto. Él, que sabe también cómo acceder al objeto de Yerma no quiere ni puede. Sin embargo, en cuanto a su propio objeto, sabe y quiere, pero tampoco puede, porque así como los hijos no son cosa de uno solo, tampoco lo es la honra. El eco de la nana inicial cuelga en el aire todavía vacío de la escena tanto la obsesión por el hijo como la preocupación por la honra -esa "chocita" cerrada del campo- y enfrentados, los dos agonistas: "en ella nos meteremos". Así, ya en los primeros diálogos del acto primero queda dibujada la base de la estructura actancial: Yerma, ante la reflexión de Juan de que cada año será más viejo, actitud resignada ante el paso del tiempo, que no lo apremia en virtud del objeto al que tiende, suspira: "Cada año...Tú y yo seguiremos aquí cada año..." (p. 16).

A lo que Juan sonriente, según señala el paratexto de la acotación, contesta: "Ya es la hora. Y bien sosegados. Las cosas de la casa están bien, no tenemos hijos que gasten" (p. 13). Cada uno queda situado en la instancia actancial que le corresponde. Sólo sus sucesivos programas de uso harán progresar la acción, ahondando el conflicto.

A poco Yerma se queda sola con su cesto de costura y el canto se instala ahora en la escena misma. La muchacha canta, mientras cose distraída, un diálogo con el hijo por nacer. El esquema iterativo de las secuencias poéticas, las repeticiones, la suma de palabras líricas claves lorquianas: "tibia tela de tu vestido", "luna", "cintura", abren el espacio necesario a la pregunta capital y su respuesta:

¿Cuándo, mi niño, vas a venir?
(Pausa)

Cuando tu carne huele a jazmín.
¡Que se agiten las ramas al sol
y salten las fuentes alrededor! (p. 14).

Perfume de jazmín, sol y fuentes vivas ponen sobre la superficie de la escena el sentimiento de Yerma, su querer ser madre, no sólo como necesidad espiritual, sino, fundamentalmente, como la apetencia insoslayable del instinto. Una fuerza afín a aquello arcano que mueve las ramas ante la luz y hace que salten las fuentes. Estamos de lleno en el punto crucial del problema. El canto ha depositado en la escena el *pathos*, la acción dolorosa desde la que manará el entramado de la intriga.

Y de tal modo es eje, que el canto de Yerma da el tono que sirve de pie para la llegada de María, y la noticia de su maternidad. María, ocupa el rol de primer ayudante de Yerma, siente afecto por ella, y en su espíritu simple y religioso de muchacha inocente, que se avergüenza de hacer público su embarazo y teme ante el milagro natural que la habita, quiere ayudar piadosamente a la amiga mayor. Sin embargo, al mejor modo sofócleo, esta ayuda acelerará en cada caso la caída de Yerma en el pozo de su conciencia. Queriendo hacer bien, María se constituye en un espejo que devuelve a Yerma su imagen, pero invertida. María, es lo fecundo y esta circunstancia la hace de algún modo oponente de Yerma, rol que alcanza toda claridad en el acto final, pues es a instancias suyas que Juan y Yerma van a la romería.

El canto entonado por la protagonista antes de la entrada de María abre también una segunda instancia. El tema del hijo que espera se hace realidad en la maternidad de María, pero es posibilidad que Yerma intuye perdida en la presencia de Víctor. Sujeto opuesto a Juan, de piel morena, alegre, fuerte, sensitivo, que amó y quizás ama todavía a Yerma, es respetuoso como aquél y como ella del mandato de la honra, aunque no pretende vivir acumulando riquezas, pues está libre del defecto que limita a Juan. Sin embargo, el canto augura la llegada del hijo “cuando tu carne huele a jazmín”, y Yerma sabe que ese perfume se aspira cerca de Víctor. De allí que, “con pasión”, como acota el autor, Yerma retoma el canto un momento antes de que el telón caiga y “acude al sitio donde ha estado Víctor y respira fuertemente como si aspirara aire de montaña [...] y de allí vuelve a sentarse y coge otra vez la costura. Comienza a coser y que-

da con los ojos fijos en un punto” (p. 25). El punto de su deseo, de su fuerza destinadora, y también de la secreta comprensión de un imposible.

El cuadro segundo sitúa la escena en el campo. Dentro de los códigos espaciales o escénicos, el campo resulta actancialmente oponente de la casa o el espacio cerrado. Si ésta es ámbito acotado de la honra y, por ende, espacio que opera en contra del proyecto de Yerma, cuando el telón se abre en el campo, éste es el afuera donde la protagonista hace la experiencia de una limitada, pero real libertad. Aun cuando precipite los acontecimientos a la ruina final, lo exterior es un allí donde el deseo de Yerma y las acciones que urde para lograrlo alcanzan una configuración cuando menos aparente. Así es como afuera Yerma tropieza con alguien de diabólica simpatía: la Vieja 1°. Ésta cumple un rol semejante al de Tiresias en el *Edipo Rey* de Sófocles. Conoce los hilos de la historia, porque conoce el pasado, pero no quiere decir la verdad. Alegre, ligera de cascos, sensual e instintiva, no cree en Dios. Es la contrapartida de la juventud tímida y piadosa de María. Además tiene una extremada sagacidad para conocer el alma y la obsesión de Yerma: “A otra mujer serena yo le hablaría. A ti no” (p. 32), puede decirle ante la autodefinición de la muchacha como “la que se muere de sed”. Cautelosamente incita a la joven a pensar en la relación sexual, la incita a experimentar sensaciones que Yerma sólo atisbó junto a Víctor. Como resultado de la comparación, la protagonista alcanza la conciencia de su contrato con Juan: “Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Esta es la pura verdad. Pues el primer día que me puse de novia con él ya pensé... en los hijos...” (p. 30).

La importancia de este caer en la cuenta de que el matrimonio no es sino un acuerdo que supone obligación de las partes, tanto como la figura de esta Vieja 1°, incitadora y pagana, cobra cabal relevancia en el cuadro final de la obra.

El campo trae a la Vieja y también a las Muchachas 1° y 2°. Una, que es madre, pero no se lo merece, a juzgar por el poco cuidado que da a su niño pequeño, con lo que se distancia del modo de ser de Yerma. La otra, que es estéril como ella, no siente anhelo de la maternidad, ha advertido la destrucción que del amor sensual, el deseo, la novedad o la ilusión hace el matrimonio y hubiera preferido no casarse. No tiene hijos, pero ni los quiere, ni los necesita; serían otro peso más. Risueña y superficial

pone ante los ojos de Yerma la verdad de los contratos sociales: “Yo te puedo decir lo único que he aprendido en la vida: toda la gente está metida dentro de sus casas haciendo lo que no les gusta. Cuánto mejor se está en medio de la calle” (p. 35).

Esta Muchacha es la libertad que Yerma ansía, pero a quien su sentido de la honra impide imitar, grieta por la cual destila su oponencia con respecto al rol central.

En el campo, los encuentros con la Vieja y las dos Muchachas, han agujoneado, a través de los encontrados mecanismos psicológico-actanciales de que hemos hablado, la sensualidad vacante de Yerma alisando una expectativa que no tarda en ser respondida con un tercer encuentro, el de Víctor. La piel de los sucesos se adelgaza para dejar libre paso a la atracción mutua que sienten los personajes, y este punto culminante de tensión coloca en escena de nuevo el canto. Víctor llega cantando y la cadencia de su voz alude, elusiva, a la soledad de un pastor que guarda dentro un dolor:

¿Por qué duermes solo, pastor?

¿Qué niño te está matando?

¡La espina de la retama! (p. 37).

El dorado de la retama, un afecto todavía vivo en el joven, tropieza con una espina, la de la honor, la del mandato moral que lo llevará en definitiva a poner distancia entre él y Yerma. Es la canción el elemento que abre la corteza del deber ser y permite la salida silenciosa del sentimiento en el encuentro tácito pero elocuente de las miradas antes de la entrada súbita de Juan, quien quiebra el hechizo pues es presencia misma de la violenta prosa de la vida, aceptada gracias a los ganchos de la obligación.

Si en el cuadro primero del primer acto la canción es el hilo que enhebra una a una las situaciones actanciales ejes y en su cuadro segundo aparece sólo en un clímax de tensión interior, en el cuadro primero del segundo acto -cuadro que opera como línea medianera en el desarrollo de la trama- el famoso coro de “las Lavanderas” impone su rítmico movimiento a la totalidad del acontecimiento escénico. Plásticamente dispuesto en el espacio, el grupo de muchachas en torno a la fecunda frescura del

torrente muestra, claro, un juego actancial especular y paralelo con respecto a los roles principales. Después de un breve preludio canción,

En el arroyo frío
lavo tu cinta,
como un jazmín caliente
tienes la risa (p. 44),

la estructura del coro se distribuye en dos partes: una dialogada y otra cantada. Durante el diálogo, las Lavanderas, que hablan de Yerma y su drama, desarrollan al modo del canto alternado de los pastores de égloga el conflicto honra-individuo. Como el coro de la tragedia clásica, conforman el sustrato de las ideas colectivas, pero, a diferencia de éste todas las Lavanderas no responden a un mismo sentir. La 1° se manifiesta como ayudante de Yerma: no gusta de hablar de los demás, no sabe lo ocurrido en casa de Juan y no vacila en defenderla: “¿Quién eres tú para decir estas cosas? Ella no tiene hijos, pero no es por culpa suya” (p. 45). Y, comprendiendo el dolor de la joven -“Todo se arreglaría si tuvieran criaturas” (p. 47)- se enfrenta aguerridamente con la lengua murmuradora de la Lavandera 4°: “Con una aguja de hacer calceta, ensartaría yo las lenguas murmuradoras” (p.49).

Ésta es maledicente, se goza sabiendo lo que sucede dentro de la casa de Yerma, puede dar razones de por qué el marido ha mandado a traer a sus hermanas, y puede caracterizarlas tan bien -“son como esas hojas grandes que nacen de pronto sobre los sepulcros. Están untadas con cera. Son metidas hacia dentro. Se me figuran que guisan su comida con el aceite de las lámparas” (p. 44)-, que no sólo las homologa con la sequedad ensimismada y huraña de Juan, sino que siembra en el aire la sombra del presagio. También sabe que Yerma mira a Víctor y que cuando no lo mira lo lleva en la frente. Desenfadada, chismosa, antagoniza con la 1° y da el pie para que la 5°, portavoz de la conciencia colectiva de la honra, sancione a partir de un amargo sentido de las obligaciones comunes: “La que quiere honra que la gane” (p. 43); “Estas machorras son así: cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos” (p. 45).

La 2° a veces apoya a la primera en la defensa de Yerma y, aunque hace de árbitro para impedir la pelea, coincide también en el respeto a la

honra. La contienda marido seco-hijo frente a obligación moral de la mujer, queda explícita en el dinamismo rítmico de las mujeres que golpean de modo alternado la ropa en el torrente. Un hecho detiene la murmuración, es la llegada de las cuñadas, con lo cual el silencio que vive en ellas se instala en escena. Ahora las lavanderas escuchan. La 4^o, que, además de maledicente como la Vieja, es permeable al disfrute sensual y que momentos antes había cantado

Yo planté un tomillo,
yo lo vi crecer.
El que quiera honra
que se porte bien (p. 44),

aspira fruitivamente el olor de las ovejas de los rebaños que salen y afirma gustar de eso "como me gusta el olor del fango rojo que trae el río por el invierno". Fango rojo es símbolo del gusto por lo oscuro, doloroso y sangriento. Su naturaleza sensual y violenta, es amplificador de la voz del rebaño, el rebaño de hombres, cuyo sentido visceral del honor causa un efecto devastador: "Es una inundación de lana. Arramblan con todo. Si los trigos verdes tuvieran cabeza, temblarían de verlos venir" (p. 50).

La vida, el trigo verde, tiembla ante una virtud vivida como mandato antes que como aspiración. Entre los rebaños falta uno, el de Víctor. La sola mención de éste, que no se parece a los demás y paga con el exilio su libertad, introduce la segunda parte del coro, más tensa que la primera por el grado de alusión y por la fuerza que el canto imprime a las palabras.

De nuevo la música verbalizada se instala en escena, pero se destaca ahora una Lavandera nueva, la 6^o, que, después que las cinco primeras han cantado la alabanza del marido como simiente, de la fecundidad del agua del torrente y el abrirse la esposa al amor del marido,

Por el llano ya vino
mi marido a cenar.
Las brasas que me entrega
cubro con arrayán (p. 51),

aparece "en lo alto del torrente", según reza la acotación, portadora del tema del hijo:

Para que un niño funda
yertos vidrios del alba (p. 53).

El “para” es fundamental y semantiza el símbolo del hijo que aparece en la naciente del agua fecundadora, después de la unión del marido y la esposa. Ése es el deber ser perfecto y natural, sólo cuando el amor fructifica en el hijo, la mujer queda plena pues responde a un mandato más fuerte que el social:

Para que haya remeros
en las aguas del mar (p. 53).

Sofócleamente, el derecho natural-divino debe primar sobre la ley de la comunidad. En medio del canto sólo la Lavandera 1° se duele por Yerma:

¡Pero, ay de la casada seca!
¡Ay de la que tiene los pechos de arena! (p. 5).

En fuerte antítesis, el canto, después del lamento, rápido y contracto, vuelve sobre la idea eje: “que relumbre la aurora que mi niño lleva en el delantal”. Una vez que termina el canto de la Lavandera 6°, el coro se une, como en el prelude inicial y como al comienzo de la parte cantada, para cerrar con un estribillo que anticipa en sus luces las sombras del cuadro siguiente:

En el arroyo frío
lavo tu cinta.
Como un jazmín caliente
tienes la risa.
¡Ja, ja, ja! (p. 55).

La parte poética, el canto, engloba y corona la discusión sobre la honra haciendo triunfar sobre ella el tema del hijo. Yerma queda habilitada ahora para recorrer el duro camino que la lleva al centro de sí misma.

El cuadro segundo de este segundo acto levanta el telón sobre la casa de Yerma. Convertida en su prisión, cobra en este cuadro gran importancia el movimiento lento, ritual, amenazador con que las hermanas de

Juan entran y salen por el trasfondo de la escena, o se detienen, vigilantes, en las puertas cuando éste se va. Como pájaros siniestros comparten la dolorosa tarea familiar enunciada por aquél: “Y que las familias tienen honra y la honra es una carga que se lleva entre todos” (p. 62).

En cada diálogo con su marido, Yerma ahonda una oscura certeza que la distancia y enfría al tiempo que crece en ella la angustia. El *pathos* estalla de nuevo en forma de canto:

¡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 (p. 62).

María, que con su niño en brazos intercede para ofrecer sus sensatas razones, es elemento desencadenante de la conciencia de la propia humillación en Yerma:

Porque estoy harta.[...] 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 [...] mientras yo siento dos golpes de martillo aquí en lugar de la boca de mi niño (pp. 64-65).

Y en medio de esta humillación ya tiene en claro que los que viven en su casa, “son tres contra mí” (p. 66).

La Muchacha 2°, la “loca”, como dice ella de sí, se hace presente cuando María se ha ido. Yerma intentará un programa de uso: visitará a Dolores, madre de la muchacha, mujer que vence esterilidades con conjuros. Pero antes, Víctor viene a despedirse. Cuando se va, Yerma mira la mano que ha estrechado el joven sintiendo, sin hacerlo todavía conciente, que algo definitivo se pierde con él. Toma su manto y sale. Y en la escena que se oscurece totalmente sólo se escuchan las voces de las hermanas - por primera y última vez en toda la obra-, que la llaman, y el sonido lúgubre de las caracolas y los cuernos de los pastores. No hay música, pero sí un sonido solo y oscuro como la noche, que lo presagia todo.

En el tercer acto los hechos se precipitan. El primer cuadro transcurre en un lugar cerrado que no es la casa de Yerma, sino la de la conjuradora, pero donde tampoco encontrará solución a su necesidad. Por prime-

ra vez la sospecha de lo inmodificable de su destino emerge a la conciencia: “A veces, cuando ya estoy segura de que jamás... me sube como una oleada de fuego por los pies y se me quedan vacías todas las cosas” (p. 77).

A saltos se va descubriendo a sí misma, sabe de su sed y se da cuenta de que no tiene libertad; también, de la “cintura fría” de Juan y, fundamentalmente, de que no lo quiere, pero que constituye su “única salvación”. Cuando entra Juan en casa de la conjuradora, ya están frente a frente: él, la honra; ella, que se sabe limpia, su hijo. Y ante el fracaso del intento conciliador, el violento lamento femenino: “Cuando salía por mis claveles me tropecé con el muro. ¡Ay! ¡Ay! Es en ese muro donde tengo que estrellar mi cabeza” (p. 84). Yerma ha comprendido su suerte: “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” (p. 85). El último cuadro -que trae a la memoria la escenificación que Carl Orff hizo de los *Carmina Burana*- rasga el velo de lo real tangible y, todo música y canto, lleva a cabo la liberación del trabado tejido oscuro que Yerma ha ido hilando en su interior desde el comienzo. Ya no es la misma muchacha impaciente y esperanzada, se ha secado como Juan, ha envejecido espiritualmente ante la verdad. La trama de lo vivido ha agudizado hasta un punto culminante el *pathos* inicial, de modo tal que sólo cuenta el sentimiento terrible de Yerma: “Lo mío es dolor que ya no está en las carnes” (p. 99). Por lo tanto, el canto es procedimiento capital a la hora de ordenar la secuencia actancial.

El telón se levanta en un espacio simbólicamente mixto: la ermita en la montaña. Es un afuera, el de la romería, con la acechanza pronta de lo instintivo liberado. Pero, también, es un adentro, el de la tienda bajo la cual está Yerma, mucho más cerrado, estrecho y acotado que la casa. Enfrentados, el afuera que es el hijo, lo fecundo, el libre accionar de las fuerzas naturales, rodea, engloba, el cerco estrechísimo de la honra. El antagonismo que semantiza los códigos espaciales, apoya el clima creciente de violencia que genera el canto. La acción surge sólo como un efecto necesario de esta tensión.

Como en el cuadro primero del primer acto, la voz de un canto de romero llega desde dentro llenando la escena vacía: la idea de una viola-

ción a mujer casada cierra un tono sombrío de pasión y muerte, en donde la aparición de la Vieja I^o, Tiresias primitivo y pagano, instala en la escena una expectativa inquietante: porque sabe la verdad y porque es un espíritu concorde con fuerzas atávicas e instintivas. Inmediatamente, se presenta en escena María, con lo que su influjo parece eclipsarse. Entonces cantan las romeras cristianas que vienen a pedir al santo por su fecundidad. La plegaria se eleva mientras anochece, sembrando el aire con un ritmo solemne, lento e iterativo que enlaza palabras dichas y nuevas; Yerma pide

Sobre mi carne marchita
la rosa de maravilla (p. 91).

De pronto, el ritmo de la letanía se quiebra. Mientras la noche se cierra sobre la ermita se acumulan los signos escénicos y su simbología: las siete muchachas en lo alto que mueven cintas hacia la izquierda, abren la posibilidad de lo mágico, lo fecundo y lo demoníaco; preparado el ambiente, las máscaras populares del demonio y su mujer, con sus respectivos símbolos sexuales, comienzan a danzar cantando. Su canto tiene tres partes, número también significativo para las artes ocultas: la primera es la preparación, la llegada de la romera con la noche -tal como sucede con Yerma-; la segunda, el baile sexual que concluye con la fatiga de la mujer poseída y la tercera, el retiro de los coreutas que entonan el estribillo primero de la canción cristiana. Lo primitivo pagano ha ahogado la religiosidad primera. La Vieja ha triunfado sobre María.

En virtud de triunfo tal, abre ahora su función actancial fundamental: decir la verdad a Yerma sobre la esterilidad de Juan. En el final, el diálogo enfrenta definitivamente a los esposos. A cada aseveración de Juan, Yerma repetirá la frase cargándola de sentido contrario. Nunca como ahora queda tan claro el antagonismo de los respectivos programas actanciales. Juan se queja del “lamento por cosas oscuras”, “fuera de la vida”, “que están en el aire” de Yerma, para quien los hijos no son nada oscuro, constituyen la razón misma de la vida y están arraigados en la tierra natural más profunda del alma. Cuando Juan admite que “no le importa” no tener hijos, Yerma se siente por primera vez liberada al reconocer la verdad de fuera como idéntica a su progresiva verdad interior. El reconocimiento no es aquí sino la emergencia de la primera obsesión, su

“idea fija”, su *pathos*. Algo autoriza sin embargo el que, condenándose, mate a la única posibilidad del hijo: el que Juan ha fallado a las condiciones contractuales del matrimonio. La ha buscado como un puro objeto para consumir, como una “paloma”; ha burlado su inocencia y no ha cumplido lo pactado: Yerma se sabe ahora marchita y sola, pero segura y en paz. La cinética tensión verbal del clímax se asorda y diluye en el eco lejano y sereno del estribillo del coro que se cierra, paradojal e irónico, sobre la oscuridad de la protagonista:

El cielo tiene jardines
con rosales de alegría,
entre rosal y rosal
la rosa de maravilla (p. 90).

La prolijidad del examen actancial de la pieza ha tenido por objeto mostrar el rol estructurante de las secuencias musicales, es decir, la presencia del canto como elemento cardinal en la sucesión de los momentos diegéticos. Esta omnipresencia del ritmo poético es lo que configura la unidad sumamente trabada del todo, su equilibrio. Entonces cabe preguntar, ¿la *mimesis* trágica en cuanto imitación de una acción que se formaliza esencialmente por medio del *mythos*, esto es la composición, el entrelazado causal de los hechos y caracteres³ se realiza en *Yerma*? Aparentemente, la causalidad lógica de las actancias comentadas parece afirmarlo sin duda alguna. Sin embargo, hay que observar algunas diferencias. El *mitos* es para Aristóteles el elemento estructurante axial porque la finalidad trágica es imitar una acción, no una cualidad⁴ moral, es decir, no un estado del espíritu. Lo escenificado en *Yerma* no es sino un estado de espíritu, una obsesión. De modo tal que el *mitos* no es causa primera del todo, sino que resulta de la vibración exterior que el estado interior de espíritu del actor, en términos de Greimas, desencadena. De aquí también la importancia actancial de los dos espacios -externo e interior- que hemos señalado líneas arriba. Esta diferencia no es accidental o decorativa. Para Aristóteles, y lo dice repetidamente, sólo el orden causal de los hechos permite la verosimilitud y el cumplimiento de la catarsis.

¿Qué opera en nuestra obra en lugar del *mythos*? Algo que para Aristóteles es la tercera parte de la fábula: el lance patético o *pathos*, aquella acción dolorosa que incide sobre un sujeto inerme y que posibilita

la compasión y el temor⁵. Pero sucede que no siendo un elemento de la fábula, sino su causa, el ordenamiento de la totalidad se modifica radicalmente. La faz de acción dolorosa, operante al principio, decrece en proporción paralela al crecimiento del efecto sobre el sujeto paciente. El no tener el hijo es el cuño de un sentimiento que va de la esperanza impaciente al dolor más profundo del alma, pasando por las instancias de la humillación y el odio. Sentimiento que nos mueve a compasión, pero no al temor. ¿Qué sucede con la catarsis que supone que cuando el protagonista realiza su agnición, desde la mira del sujeto paciente, sentimos compasión, y de modo simultáneo, desde nuestro propio interés en el asunto sentimos temor⁶? Un elemento clave, relacionado directamente con el *pathos* estructurador, modifica el proceso y la finalidad de la fábula: la música, el canto. Ritmo, armonía y *logos* para decirlo en términos más precisos.

La música, aun en su modalidad cantada, constituye para Aristóteles una *mimesis* de distinta naturaleza: afecta a la cualidad de nuestros estados morales provocando sentimientos afines en los oyentes⁷; así, distintos ritmos logran como efecto ya la tristeza, ya la reflexión o bien el entusiasmo⁸, y en los ritmos y melodías se encuentran las imitaciones más perfectas de la verdadera naturaleza de la vida⁹. Esta es la clave. Puesto que sólo la música, el canto, la armonía, puede decir directamente el estado moral, el estado espiritual en que se encuentra un sujeto, el *pathos* de Yerma, situado como acción-sentimiento incardinante de la estructura actancial sólo puede ser expresado por medio del canto. Esta poeticidad ensambla el tejido verbal que da cuenta del *mythos*. Con lo cual acaece que los caracteres, que ya no dependen jerárquicamente de la intriga, como exige la verdadera tragedia, sino del *pathos*, pierden la condición necesaria de “tipos” que avalaría su verosimilitud y posibilitaría la catarsis completa. En lugar de tipos, los actores que llevan a cabo la diégesis, devienen signos, símbolos de referentes temáticos e ideológicos: Yerma es el grito de la fecundidad no cumplida; Juan, bajo la deliberada anonimía colectiva del nombre -decimos un Juan, por decir, un hombre cualquiera- es la honra, entendida como mandato ineluctable del rebaño; María, es la fecundidad cumplida, la piedad intercesora que trabaja contra la labor del demonio; Víctor, es el vencedor, el individuo que paga con dolor, pero con gusto el ser diferente de los otros y, aunque parece perder,

en verdad sólo él, su sentido de la libertad y de la alegría, vencen. Más allá de los actores básicos, Dolores simboliza el sufrimiento del parir y del no parir; la Vieja 1º, lo hemos visto, es la presencia de la ley natural, de las fuerzas de lo vital-natural, lo demoníaco que atenta contra la ley de la comunidad. Muchachas, lavanderas y cuñadas, ideas que juegan el eterno contrapunto del bien y el mal.

La agnición de Yerma, soterrada en los fondos de la conciencia desde un principio, emerge paulatinamente bajo forma de esperanza, miedo, dolor, odio, hasta hacerse puro concepto en la mente de la muchacha. De modo que, sin verosimilitud, porque se trata de un símbolo, y sin reconocimiento que modifique al sujeto haciéndolo pasar del no ser al ser de la intelección, sólo actúa en nosotros la piedad que produce el *pathos*, pero no el temor. Sin catarsis plena en los términos que ordena la tragedia, lo trágico es aquí rasgo adjetivo, no sustantivo. Se define sólo como la carencia de solución del conflicto entre lo que exige la honra y lo que exige el derecho o ley natural. Es lo que informa la condición de la acción dolorosa que constituye el *pathos*, pero puesto a otra finalidad “poiética”, la comunicación directa del sentimiento patético a través del canto.

Un coetáneo de García Lorca, figura paradigmática de la lírica de la Modernidad del siglo XX, T. S. Eliot, hace, hacia mediados de siglo, una serie de reflexiones sobre el teatro poético publicadas bajo el título de *Poesía y drama*. Pensando en su propio teatro, en aquello que ha querido hacer y en los obstáculos para lograrlo, enuncia un conjunto de reflexiones, algunas de las cuales nos permiten comprender mejor el problema teórico que estamos desarrollando. La primera advierte que la poesía debe justificarse dramáticamente, como hemos visto en *Yerma*, y no ser pura poesía adecuada a una forma dramática¹⁰. Con lo cual el verso es “poético” cuando la situación dramática alcanza tal grado de intensidad que la poesía se convierte en su expresión natural¹¹, intensidad que García Lorca sabe sostener de manera ininterrumpida, justamente por medio del canto. Para Eliot el ritmo del verso establece una especie de “dibujo musical” que se confunde con el movimiento dramático¹², y éste es el acierto más importante del poeta granadino; es más, aquí el dibujo musical determina el movimiento dramático, hasta tal punto que las frases en prosa guardan, en su dinámica brevedad, continuidad rítmica con lo cantado, acentuada

por esquemas reiterativos y figuras o imágenes claves de la lírica lorquiana.

Las coincidencias de estos poetas, inscritos en el espíritu de ruptura de los tiempos de vanguardias, muestran a un García Lorca a la vez atento a las palabras, ritmos y temas de íntimo arraigo popular hispánico y a principios técnico-poéticos y problemáticas estéticas que llevan la marca de los nuevos tiempos. Esto permite hacer una segunda interpretación de la razón poética de *Yerma*. La obra entera se constituye para nosotros en signo de su interpretante, en signo del poeta.

Hace años, Carlos Ramos Gil supo rastrear agudamente las isotopías de la lírica lorquiana y develó su fascinación por el cantar popular, sus simbologías y emblemas, el dolor existencial del andaluz, junto a las experiencias de la nueva poesía. De entre esas claves, la recurrencia a la intuición de las fuerzas generadoras de lo primario, lo primitivo, la experiencia del presagio en relación con realidades atávicas enfrentadas a la comprensión tradicional de lo religioso dibujan una personalidad lírica de la que Ramos Gil dice:

Nos hallaríamos, en suma, ante una concepción casi elemental (o mejor, primigenia y apenas contaminada) del mundo, de la poesía y de su lenguaje, sobre la cual revierten el contorno y los influjos atávicos. Y, en consecuencia, una actitud primaria y directa ante los móviles y pasiones humanas [...] transfigurados mágicamente por la poesía. Mas todo ello está entreverado de un sentido trágico, una transparencia de muerte [...] Eros y Thánatos, cenit y nadir de la existencia, se unen en forzado maridaje hasta el triunfo de las sombras definitivas¹³.

Yerma, más que un personaje o un símbolo mediante el cual el escritor condena el tejido moral de una sociedad hipócrita, es signo de experiencias individuales que desde el campo de Eros conducen al de Thánatos; experiencias que han hecho estallar el conflicto del individuo y el mundo, del yo en cuanto sujeto de sentires y saberes que el ordenamiento social condena. El rebelde, el poeta herido que acabará con su “voz quemada”, puede hacer suyo el grito de *Yerma* sobre el final del primer cuadro en el acto 3º, cuando en casa de Dolores pide a Juan: “déjame libre siquiera la voz” (p. 85). El texto de *Yerma* es un poema más en la obra de Lorca, es otro cauce por donde deja libre lo único que puede liberar: su

voz poética. Esta clara presencia del sujeto autorial, con su programa estético y vital consciente, deja oír en lo más hondo de las palabras dramáticas una voz auténtica que da forma y figura al complejo actancial, hace del *pathos* elemento cardinal del que depende el *mitos* y transforma en símbolo lo que aparece exteriormente como carácter.

Como observábamos al comienzo, una lectura que pasara por alto la puntual designación genérica inicial en su triple partición de sustantivo (poema), adjetivo (trágico) y especificación (en tres actos y tres cuadros) haría la interpretación de un objeto dramático con momentos líricos; entonces la recepción seguiría por un cauce equivocado y la radical mudanza de naturaleza que opera sobre un esquema diegético ficcional la presencia latente de un sujeto autorial lírico, pasaría inadvertida. Debemos abrirnos a *Yerma* como a un poema y desde esa vertiente receptiva operar la intelección dramática. Sólo así se comprenderá, además, la modernidad profunda de la propuesta “poiética” lorquiana.

NOTAS

¹ Para no sobreabundar, obsérvese el subtítulo genérico de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*: “Poema granadino del novecientos, dividido en varios jardines, con escenas de canto y baile”, o el de *La zapatera prodigiosa*: “Farsa violenta en dos actos”.

² Federico García Lorca. *Yerma. Poema trágico en tres actos y seis cuadros*. Buenos Aires, Losada, 1946, p. 14. En adelante se citará por esta edición, indicando el número de página en el texto.

³ Cf. Aristóteles. *Poética* (1450a 3-5). Ed. trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1992, p. 146.

⁴ *Ibid.*, p. 147-148 (1450a 18); cf. también *Eth.Nic.*, I 6, 1098a 16; *Phys.* II 6, 197b 4; *Polít.*, VII 3, 1325a 32; *Eth.Nic.*, X 2, 1173a 14.

⁵ *Ibid.*, p.166 (1452b 11-12). En nota, V. García Yebra precisa el alcance del concepto de este modo: “Aristóteles define el PATHOS como una acción destructora o dolorosa. Es que toda acción de estos dos tipos suele ser transitiva; pasa del que la produce al que la sufre. Esta acción tiene, pues, dos aspectos: uno activo, en el que es *praxis* y otro pasivo, en el cual es *pathos*” (p.281).

⁶ *Ibid.*, p. 343 [*Ret.*, 1386a 25 ss.].

⁷ Cf. Aristóteles. *Política*, 1340a 5-18.

⁸ *Ibid.*, 1340b 15.

⁹ *Ibid.*, 1340a 18-19.

¹⁰ Cf. T .S. Eliot. *Poesía y drama*. Trad. de Jorge Zalamea. Buenos Aires. Emecé, 1952, p. 16.

¹¹ *Ibid.*, p. 20-21.

¹² *Ibid.*, p. 27.

¹³ C. Ramos Gil. *Claves líricas de García Lorca. Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos*. Madrid, Aguilar, 1964, p. 36.