



*Yerma*, de Federico García Lorca: análisis de la  
protagonista.

---

Najat Hssaini

Tutor: Joan Manuel Soldevilla

Universidad de Girona

Curso 2021/2022

# Índice

Presentación.....	3
Introducción.....	4
Contextualización	
1. Federico García Lorca .....	6
1.1. Aproximación a su vida .....	6
Análisis de <i>Yerma</i>	
2. <i>Yerma</i> , la obra .....	16
2.1. <i>Yerma</i> : cronología, recepción y crítica.....	16
2.1.2. Los silencios sobre Lorca.....	17
2.2. Las mujeres en el teatro de Lorca .....	19
3. <i>Yerma</i> , el personaje .....	22
3.1. La construcción de un personaje.....	22
3.2. La fusión con la Naturaleza .....	24
3.3. El conflicto y la evolución entre Naturaleza y emoción .....	26
4. <i>Yerma</i> , la mujer .....	31
4.1. Juan.....	31
4.1.2. El esquema relacional de los roles genéricos .....	33
4.2. Víctor.....	38
4.2.1. Sexualidad y honra .....	42
Conclusiones.....	49
Bibliografía.....	52

*En la bandera de la libertad bordé el amor más grande de mi vida.*

*F. G. Lorca*

## Presentación

Leer a Lorca es leer a la luna y a la muerte, al aljibe que tiembla bajo la noche más oscura; es leer el lenguaje secreto de las flores y del viento. Es cerrar los ojos y mirar dentro de nosotros mismos, al universo onírico y mágico que se esconde en el alma de los hombres. Y llorarle a una patria que se hace trizas, pero renace en el rumor del mar granadino. Su Granada de honra, de lumbre, de temblor, de menta, de juncos. La eternidad de la obra lorquiana despierta la certeza de que hay libros que nunca se dejan de leer, que destierran el dolor porque devienen hogar y cobijo. Y esconden un entresijo de complejidades que a veces es difícil de abarcar, porque sus palabras se esconden entre la vida y la muerte, entre las hebras del viento. Atreverse a leer a Lorca es, pues, atreverse a abrazar al fuego, al deseo infinito en el vientre de mujeres que parecen tener la piel del alma hecha jirones.

Son, de hecho, las mujeres de Lorca las que nos han conducido a este punto. La feminidad lorquiana se nos dibuja como una fuerza viva e implacable que rompe muros de decretos e imposiciones. Es el deseo hecho carne, el dolor hecho carne, el anhelo hecho carne. Todo lo femenino deviene neurálgico, porque el autor parece hallar en las mujeres una voz que encarna las angustias y las penas que quiere gritar al mundo. Hace, pues, de ellas, un subterfugio, una máscara, un disfraz. Y desde su interior lucha, vive, siente, y sobre todo, muere.

Todo esto es lo que nos lleva a arrojarnos, sin asidero, a las páginas de *Yerma*. La feminidad atávica e incontrolable de la protagonista nos conduce a buscar, entre sus palabras, y sobre todo, entre sus silencios, el sentido esencial de su naturaleza.

## Introducción

La motivación que nos conduce a realizar este trabajo radica en la vital importancia que el autor dedicó a las mujeres, a quienes hacia protagonistas de gran parte de sus obras. Encontramos, sobre todo, una feminidad pasional y desbocada en el ciclo de tragedias rurales del autor, compuesta por *La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de Sangre* y *Yerma*. Pese a que resultaría de enorme interés realizar un estudio extenso de las tres obras, así como de sus intertextualidades y diferenciaciones (siempre con relación al tema que nos concierne), nos interesa estudiar en profundidad a una de estas protagonistas en particular: Yerma, de la obra homónima del Federico García Lorca. Se procura, de este modo, entender su conflicto, su voluntad, su feminidad, y cualquier elemento constitutivo que la represente. Trataremos, además, de trazar más aspectos de su personalidad mediante el análisis de sus relaciones interpersonales.

Los objetivos del estudio, pues, son varios. Por un lado, queremos entender el mecanismo de la feminidad en *Yerma*, es decir, cómo este aspecto condiciona de forma implacable la construcción del personaje. Asimismo, nos resulta esencial detallar la íntima relación entre la naturaleza y la protagonista que se produce en la obra. Además, queremos estudiar las problemáticas vitales que relacionamos esencialmente con su feminidad (a saber: maternidad, frustración, sexualidad y honra). Por otro lado, nos interesa entender sus relaciones interpersonales y cómo estas nos acotan y hacen evolucionar la identidad de género de la protagonista.

Dividimos el trabajo, así pues, en dos bloques, compuestos por cuatro secciones en total, que se subdividen en varios temas. La primera sección es la referente a una contextualización del autor. Realizaremos un acercamiento a la vida de Lorca, así como a su obra. En este apartado, además, trazamos algunos apuntes sobre el estilo y las ideas literarias del autor. Esta contextualización se realiza de forma sintética, a fin de ofrecernos

algunas claves para leer y entender ciertos puntos de la obra que se tratan en la segunda parte del trabajo

Por otro lado, en el segundo bloque nos adentramos en el estudio específico de la obra. En la primera sección, que llamamos “*Yerma*, la obra” hablamos de su recepción, cronología y crítica, además de la censura que experimentó el autor. Por otro lado, hacemos mención a otras protagonistas femeninas a las que el autor dio voz en sus obras, En la segunda sección: “*Yerma*, el personaje”, hablamos de varios aspectos: primero, de la construcción de su personalidad, que se ampliará en el subapartado referente a su fusión con la naturaleza. Así, también haremos referencia a un proceso evolutivo que se sucede entre la naturaleza y la emoción. Para finalizar, en la última sección de este bloque: “*Yerma*, la mujer”, hablamos de aspectos específicos de su feminidad. Así, los trataremos en relación con los dos hombres que marcan su vida: Juan y Víctor. En base a sus relaciones haremos referencia también a dos temas esenciales: el esquema relacional de los roles de género, además de la relación entre la frustración sexual de la protagonista y la honra.

Por otro lado, hemos de hablar de la metodología utilizada. En este proyecto no se ha partido de una hipótesis. Así, no es un trabajo deductivo, sino inductivo. Partimos del análisis minucioso de la vida y la obra del autor, así como de la protagonista y los temas que trata, de su identidad femenina y cómo se construye. De este modo, obtenemos conclusiones generales. Para realizar este análisis minucioso hemos hecho uso de varias fuentes. En este sentido, los autores que más hemos consultado son Edwards (1983), Gibson (1982, 2006), Gil (1985), Honig (1974). Nadal (1980), Doménech (2008), Olmedo (s.d.), Lynch (2008). En relación con el estudio de género de la protagonista, hechos cado uso a los estudios de Paz (2008), Marbrey (1996), Harris y Young (1979), Armas (1986), así como a las bases literarias que nos ofrece Moi (1988).

# 1. Federico García Lorca

## 1.1. Aproximación a su vida

*Por rojo y maricón.* Medio mártir, Lorca se nos presenta a través de la historia como una figura siempre metafórica. Hay algo en su muerte que hace justicia a su poesía. Su obra pronostica la fatal forma en que abandona este mundo, que se encargó de pintar de olores de su natal Andalucía, de sabores de menta y albahaca, de haz de luna en aguas llenas de muerte.

Pero antes del final hubo un principio: una casa en Fuente Vaqueros vio nacer el 5 de junio de 1898 a Federico García Lorca. Fue hijo de una maestra de escuela y un hacendado, que le ofrecieron un ambiente de crianza hogareño y repleto de amor, además de una holgada posición económica. Se vio prontamente atraído por el universo creativo que su madre le ofrecía. Asimismo, su criada Dolores, por su lado, se esmeraba en transmitirle la tradición folclórica andaluza. De este modo, Federico creció rodeado de arte, de la palabra antigua de su tierra, a la que amaba con locura, y de todo lo que sus dedos y su mente pudieran urdir. Desde su más tierna infancia montaba teatros en miniatura, siempre secundado por Dolores, y se sumergía en la biblioteca de sus padres, familiarizándose con autores como Víctor Hugo, Shakespeare y Cervantes.

Su familia se trasladó de Fuente Vaqueros a Granada en 1909. En su juventud cultivó sus dotes musicales, así como literarias, en una ciudad repleta de cultura y de arte que le ofrecía infinitas posibilidades creativas. En este sentido, Hong (1974: 22) determina que “allí, sin darse apenas cuenta, intimó con las viejas culturas: las clásicas griega y romana, la árabe y la gitana, y con el soberbio lenguaje e imaginación de los poetas españoles del siglo XVII”. El bagaje cultural del granadino denotaba una vocación literaria evidente. Intentó estudiar Derecho en la Universidad de Granada, pero prontamente abandonó esta empresa. Fernando de los Ríos, extasiado ante la capacidad

artística del joven, lo ayudó a acceder a la Residencia de Estudiantes de Madrid. Los aproximadamente diez años que pasó en la Residencia, desde 1919 hasta 1928, en convivencia con artistas e intelectuales de gran prestigio<sup>1</sup> resultaron decisivos en la formación personal y artística del dramaturgo. Como indica Gwynne Edwards (1983: 15), en ese contexto “no es de extrañar que Lorca alcanzara su definitiva expansión y aumentara considerablemente su conocimiento de los modernos movimientos artísticos, como el Dadaísmo, el Ultraísmo o el Surrealismo”.

La producción artística de Lorca durante la década que pasó en la Residencia resultó prolífica y exitosa. Sus poemas y artículos aparecían regularmente en las revistas literarias del momento. Ofrecía conferencias de gran relevancia, comenzaba a estrenar obras de teatro, publicaba volúmenes de poemas. Así, el granadino fue tomando relevancia, y autores de gran renombre<sup>2</sup> hallaron en la figura del poeta un hito sin igual.

Lorca decidió viajar a Nueva York en 1929, de mano de Fernando de los Ríos, aquejado por un decaimiento vital que algunos críticos asocian a la fama que había obtenido recientemente (Edwards, 1983: 16). Se matriculó en la Universidad de Columbia para estudiar Inglés, pero desistió prontamente, por lo que se trasladó a Vermont con unos amigos. Regresó, unos meses más tarde, a Columbia, donde participó activamente en la vida social y artística de las altas esferas académicas. En esta época la producción literaria del autor presentó una diferenciación radical respecto a lo que había publicado

---

<sup>1</sup> Así, Lorca convivió con artistas de la España de la época como José Caballero, Manuel Ángeles Ortiz, Gregorio Martínez Sierra, y de forma excepcionalmente cercana, Salvador Dalí y Luis Buñuel. Contaba también con visitas asiduas de Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Miguel de Unamuno... Asimismo, era habitual el debate intelectual de la mano de grandes personalidades internacionales como Albert Einstein, Marie Curie, Le Corbusier, Paul Valéry, Igor Stravinsky... Este ambiente germinaba las raíces del legado artístico del granadino. Véase Edwards (1983: 15).

<sup>2</sup> Autores como Juan Ramón Jiménez, Antonio y Manuel Machado, Azorín, Unamuno y Valle-Inclán, germinaron en Lorca un importante entusiasmo, puesto que componían una obra artística contemporánea que se aunaba a una tradición literaria que para el autor resultaba imprescindible a la hora de concebir sus propias creaciones. Así, estos mismos autores posteriormente aceptaron y acogieron vehementemente al joven poeta. Véase Honig (1974: 28).



anteriormente. Acostumbrado a la belleza cercana y plácida de Andalucía, los muros y la frialdad de las gentes neoyorquinas, aunados a la Gran Depresión de 1929 marcaron irremediabilmente sus obras de la época.

Lorca viajó a La Habana en 1930, y tras una agradable estancia regresa a España, donde inició su época más fructífera. Así, la atmosfera liberal propiciada por la caída de la dictadura de Primo de Rivera y la posterior República, en 1931, permitieron al autor dirigir su compañía teatral ambulante, que llamaba «La Barraca». A lo largo y ancho de España, representaba obras de teatro clásicas de mano de estudiantes. Asimismo, sus obras dramáticas, y su consiguiente representación en los escenarios, tenían un éxito impresionante en varios países. Haciéndose con el puesto del joven dramaturgo más importante del momento, publicó de forma regular obras que resultan, en la actualidad, fundamentales en la historia de la literatura española.

Sin embargo, en España la guerra era ya una realidad devastadora: el 18 de julio de 1936 se produjo un levantamiento franquista que para el autor resultaría mortal. Lorca se hallaba en Granada, ciudad que rápidamente cayó ante la sublevación militar. El cuñado de Lorca, alcalde de Granada, fue de los primeros asesinados por los “escuadrones negros”<sup>3</sup>, que sembraban muerte y destrucción a su paso. El panorama era convulso y en los ciudadanos subyacía un temor inevitable ante las acciones de las tropas falangistas. Lorca no tenía demasiado a su favor. En este aspecto, Gwynne Edwards (1983: 18) afirma:

“Su conexión con «La Barraca» —que siempre había contado con el apoyo republicano—, fue una prueba contra él, como también lo fueron su amistad con la famosa actriz Margarita Xirgu y con los republicanos. Una vez más, su fama de homosexual y el enorme éxito como escritor fueron justamente los puntos en los que [...] el prejuicio y la envidia fascistas podían cebarse fácilmente”.

---

<sup>3</sup> Fue, en la Granada de la época, uno de los grupos violentos represivos más intensos. Era llamada de este modo por estar formada por soldados africanos de élite que servían a Francisco Franco.

De este modo, Lorca fue arrestado el día 16 de agosto en casa Luis Rosales, poeta amigo del granadino. Fue llevado al Gobierno Civil, donde lo mantuvieron hasta la noche del 18 de agosto de 1936, en que murió fusilado<sup>4</sup>.

## 1.2 Aproximación a su obra

La obra del granadino es prolífica y diversa. Resulta una confluencia de temáticas y recursos estilísticos que están íntimamente ligados a su vida personal, así como a su percepción de la acción artística. De este modo, la estética lorquiana responde a una idiosincrasia fácilmente identificable, en tanto que inigualable. Pese a que su estilo sufra una evolución evidente, hay una esencia latente que aúna toda su obra, difícil de describir; un aura connatural que rodea todas sus composiciones y las iguala.

Resulta difícil no hablar de una aproximación neohistoricista a su obra, puesto que el granadino vinculó estrechamente su escritura a sus circunstancias vitales: su mundo creativo y su mundo interior forman un binomio que erige mundos de ideas que escapan de lo puramente individual y devienen objeto artístico. Lorca hacía de sus dolores, sus felicidades, sus vivencias y su aprendizajes una fuerza creadora que, desde lo más profundo de su individualidad, alcanzaba la universalidad en sus obras. Así, la frustración de Yerma, la vulnerabilidad de Adela, el desconuelo de Mariana Pineda, no son más que recodos de su propio interior que moldea y transforma, convirtiéndolos en símbolos unívocos de un sentimiento ecuménicamente compartido.

Como hemos mencionado antes, pese a que el autor trate temas diversos, y que su técnica evolucione, hallamos en sus obras un evidente sistematismo. De este modo, el universo lorquiano se alimenta de impulsos primarios, obsesiones connaturales que tiñen

---

<sup>4</sup> Mucho se ha hablado sobre los detalles de la muerte del poeta, las intervenciones políticas, el verdadero autor de su asesinato, el lugar de su fosa... Como en este proyecto nos centramos en la obra literaria del autor, no en sus asuntos bibliográficos, no indagaremos sobremanera en el tema. Asimismo, se ha discernido sobre si realmente la fecha de su muerte corresponde a la noche del 8 de agosto o a las horas más tempranas del día siguiente. Sobre este aspecto, véase Ian Gibson, *Granada, 1936 y el asesinato de García Lorca* (1979).

su pluma de forma unitaria (Honig: 1974, 169). El deseo, la muerte, la opresión, la esterilidad, el sexo, aparecen de forma endémica en sus obras, aunque muten en forma y estado. Asimismo, todas sus composiciones gravitan en torno al tema central de la frustración, que resultaba fundamental para el granadino.

No podemos obviar que el autor poseía y se esforzaba en tener un control de la técnica minucioso, pero en sus composiciones su mundo interior emergía de forma natural. Por lo tanto, sus escritos transmitían una fuerza viva e implacable que nacía de una interioridad desbocada, que pareciera que ni siquiera él mismo podía controlar.

Por lo tanto, subyace, en sus escritos, un impulso primario, totalmente neurálgico y desnudo. Hace de la defensa de la emoción pura un elemento central, y en sus obras teatrales, sobre todo, se ve claramente plasmada esta idea: el teatro sirve de subterfugio para expresar el drama individual que trasciende, —mediante el lenguaje—, a universal (Harrette: 2000, 27). El teatro, para el autor, resultaba el contacto directo entre la poesía y la realidad, por lo que se trataba de un dardo directo hacia el espectador, al que lanzaba un mensaje claro.

Esta formación dual (poesía y realidad) cumplía, asimismo, una doble función: el deleite y la enseñanza (Doménech: 2008, 51), siguiendo, de este modo, el modelo clásico. Trataba, pues, de formar al espectador en asuntos de la vida, en tanto que le permitía el disfrute del arte, alimentado, de este modo, el espíritu y la mente. Observamos, por ejemplo, en sus tragedias rurales, —a saber: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*— una necesidad de transgredir las normas y convenciones opresoras<sup>5</sup>, en

---

<sup>5</sup> Aunque en este caso nos refiramos de forma directa al teatro, hay que puntualizar que esta lucha entre la libertad individual y el convenio colectivo era algo el autor que plasmaba en todos los géneros que cultivaba. De este modo, encontramos en gran parte de sus poemas esta batalla entre opuestos, así como símbolos que resultan característicos para ejemplificarla. Se encuentran, entre ellos, los gitanos, las mujeres, los negros, entre otros, como representación de lo esencial, la naturaleza terrenal y unívoca, el alma individual y libre. Por su lado, los Guardias Civiles, la luna y la brisa, en ocasiones —entre otros elementos— representaban las fuerzas opresoras de la hegemonía social. Es ejemplo claro de ello el poema *Romance sonámbulo* (1928).

tanto que se pincela un imaginario poético lleno de matices. Por lo tanto, encontramos una función de reivindicación social, pues el autor trataba la problemática de la mujer de su época, pero siempre en clave poética: ‘‘Federico García Lorca plasma con eficaz rigor poético la situación de sus contemporáneas llevando a cabo en sus obras una revisión del funcionamiento social real de las claves de la identidad femenina en el período’’ (Paz: 2008, 161).

Por otro lado, el autor se sentía profundamente atraído por lo oscuro, el enigma, por algo que no podía definir. Su obra es enlace de la técnica aprendida y lo que él llama *duende*, un impulso más allá de lo tangible, inmanente al escritor. La técnica y la constancia se trabajan y se escogen desde la voluntad, pero el *duende*, según el pensamiento artístico del autor, es otorgado por una fuerza superior (Diego: 2019, 335). Es, de hecho, lo que hace al poeta ser poeta, ‘‘yo tengo el fuego en mis manos’’ (Lorca: 2019, 333). Y si el fuego es el combustible vehicular entre el método y el lenguaje, el *duende* se refleja en el mundo que él dibuja, un mundo hostil, onírico, mágico. En este entresijo de placeres y dolores que es el universo lorquiano, se libran auténticas batallas entre el bien y el mal; la convención y la libertad; la vida y la muerte.

Su obra, asimismo, presenta una voluntad mixta y unificadora: es un perfecto binomio entre la (no) disyuntiva viejo-nuevo: lo folklórico forma parte de su riqueza compositiva, igual que lo hacen elementos de la vanguardia. Así lo percibimos en *Yerma*: con la prodigalidad de metáforas sinestésicas, intensas personificaciones con la naturaleza y una renovación en las artes dramáticas de su época. Son elementos que confluyen, inherentes el uno al otro; su obra son dos ríos sesgados que terminan en el mismo océano, y estas aguas harmónicamente misceláneas conforman su idiosincrasia.

Habiendo trazado, de forma general, algunos apuntes sobre su estilo, mencionaremos de forma más sintética sus publicaciones. Las dividiremos en función de si pertenecen al género de la prosa, de la poesía o del teatro<sup>6</sup>, y las mencionaremos en base a su cronología.

De este modo, en lo referente a prosa, es, en los géneros literarios, el menos cultivado por parte del autor. *Impresiones y paisajes* (1918), de hecho, es el único libro que el poeta publica en prosa, y resulta, asimismo, el primero. Se dedica a relatar sus viajes, como joven estudiante, por las tierras españolas. Así, resulta importante su escritura epistolar, que nos transmite grandes fundamentos sobre su visión particular de la vida, del amor, del arte, de la pasión, temas que obsesionaron su creación literaria. Por otro lado, son relevantes también las conferencias realizadas por el dramaturgo. Actúan como registro oral del ejercicio prosístico del autor. En este aspecto, Andrés Soria Olmedo (s.d.: 1) nos presenta un amplio registro, a saber:

“[Realiza] conferencias-recital sobre el *Romancero gitano* (1935) y sobre *Poeta en Nueva York* (1932)] y por la música y el canto (*Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre* (1933), *Canciones de cuna españolas* (1928)], así como meditaciones estéticas de interés para la comprensión de su obra creativa, tanto si se apoyan en una ocasión externa, caso de la charla sobre el Cante Jondo (1922), *La imagen poética de don Luis de Góngora* (1926), la evocación del gongorista granadino Soto de Rojas (1926) y *Sketch* de la nueva pintura,(1928), como las más especulativas: *Imaginación, inspiración, evasión* (1928, 1929 y 1930) y *Juego y teoría del duende* (1933)”.

En lo referente a la poesía, el autor fue mucho más prolífico. Su primera obra publicada es *Libro de poemas* (1921), en que transmite un estilo primerizo pero prometedor, un esbozo del universo creativo que más adelante sería su distintivo. En

---

<sup>6</sup> Pese a que se consultan varias fuentes para estudiar la obra del autor, en este trabajo se sigue el modelo trazado por Andrés Soria Olmedo, consultado en la página web de *Cervantes virtual*, accesible en <[https://www.cervantesvirtual.com/portales/federico\\_garcia\\_lorca/introduccion\\_a\\_la\\_obra/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/federico_garcia_lorca/introduccion_a_la_obra/)>

sintonía con esta postura estilística basada en las formas condensadas y breves, el autor escribe *Poema del cante jondo* (1921) y *Suites* (1921-1923).

Con *Oda a Salvador Dalí* (1926) estudia, desde una perspectiva literaria, la presencia del arte cubista en la sociedad de su época. Por otro lado, es un momento esencial en su carrera literaria cuando publica *Romancero gitano* (1928), que marcaría un hito sin igual. Así, consolida un estilo que se basa en explorar los límites del origen, de la esencia pura del mundo, en elementos como la naturaleza, los gitanos, las mujeres.

Asimismo, encontramos una figura bastante disímil de la anterior en *Poeta en Nueva York* (1930), en que el autor da una singularidad relevante a la figura de la gran ciudad, como objeto inanimado pero vivo, opresor, asfixiante y cruel, así como a un yo poético que identifica con los abandonados, los pobres y los explotados.

Por otro lado, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935) es una obra en que “sus cuatro partes se organizan como una sinfonía, cada una con un módulo métrico diferente, cuyo final consagra el poder de la palabra como único medio para conservar la memoria ante la muerte irreparable” (Olmedo: s.d., 1). Más adelante el autor publica *Seis poemas galegos* (1935), *Sonetos del amor oscuro* (1936) y *Diván de Tamarit* (1940), una composición con un evidente deje de tradición arabigoandaluza que gravita en torno al tema del deseo.

Lorca resulta, asimismo, una figura esencial en el género teatral del siglo XX. Prescindió del tipo de producciones que se cultivaban en su tiempo, es decir, comedias burguesas, para innovar en forma y estilo, construyendo un teatro en que, como ya hemos mencionado, las ideas fundamentales eran sus obsesiones primarias: el amor, la muerte, la rebeldía, la opresión, el tiempo...

La primera obra que estrenó, *El maleficio de la mariposa* (1920) no tuvo el éxito esperado. La siguiente fue *Mariana Pineda* (1927), que empezó a hilvanar, en clave de

comedia, trazos de la disyuntiva entre la libertad individual y la hegemonía colectiva que marcó toda su obra.

Por otro lado, siguiendo la senda que empezó de niño —junto a su nana Dolores— exploró el teatro de muñecos, creando lo que bautiza como Teatro Cachiporra Andaluz (1921). En este formato el autor proyectaba un modelo teatral futuro, empezando esta iniciativa como forma de transgredir los paradigmas teatrales que sus coetáneos seguían. Estrena *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* en 1934, en Buenos Aires. En 1922 encontramos *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*. Estrena, siguiendo este hilo, *La zapatera prodigiosa* (1923-1933) y *Amor de don Perlímpín con Belisa en su jardín* (1922-1926, estrenado en 1933).

En su etapa en Nueva York publicó obras de carácter más vanguardista: *Así que pasen cinco años* y *El público*, así como *El sueño de la vida* (obra incompleta<sup>7</sup>). Estas dos últimas exploraban su idea de renovación teatral, aludiendo, de este modo, a los límites de este género, puesto que eran obras que para el autor resultaban imposibles de representar. Asimismo, hacían referencia a una de las temáticas constantes del autor: la verdad esencial y oculta que se opone a los preceptos sociales. En este sentido, expresa Olmedo (s.d.: 1): “sostiene [el autor] en 1933 que [*El público*] no puede representarse porque es el espejo del público que no soportaría verse reflejado en una función donde aparece la homosexualidad, escándalo para unos, liberación para otros y drama íntimo para todos”. *Así que pasen cinco años*, por su lado, exploraba otra de las obsesiones vitales lorquianas: la soledad y el tiempo incesante, así como la eterna espera<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> No es esta la única de las obras incompletas del autor. Sabemos, en la actualidad, que esta lista está compuesta también por obras como *Posada*, *La bola negra*, *La casa de maternidad*, *La destrucción de Sodoma*, *Los sueños de mi prima Aurelia*, entre otros (véase Lorca: 2019, 720).

<sup>8</sup> Estos temas aparecen también en *Yerma*, en que la soledad emocional y física de la protagonista, producida por su infertilidad, va avanzando de forma gradual a medida que el tiempo avanza. Así, la espera continuada y alongada en el plano cronológico resulta un agravante del sentimiento de frustración de Yerma.

Además de la iniciativa que siguió con «La Barraca», no dejó de escribir obras dramáticas. Así, encontró una respuesta cercana y efusiva en el público que presencié *Bodas de sangre* (1933). Con esta inicia la que llama “trilogía de la tierra española” (Doménech, 2008: 56), seguida por *Yerma* (1934). A su vez, el autor publicaba *Doña Rosita la soltera, o el lenguaje de las flores* (1935), en que trazaba, en clave de comedia, una cavilación sobre el dolor de la espera sin fin, que resulta en la imposibilidad de alcanzar lo anhelado.

La última de las entregas que forma parte de los dramas rurales lorquianos es *La casa de Bernarda Alba* (representada por vez primera en 1945). Temas como la muerte, la honra, el destino, la fatalidad, y, sobre todo, la libertad marcan estas tres obras. Tanto por la propuesta estética que presentan, como por representar de forma unívoca la sociedad rural —y patriarcal— de su época, son, quizá, las obras teatrales más reconocidas y afamadas del autor.

Este ciclo de tragedias, iniciado con *Bodas de sangre*, pretendía retratar el contexto social de inicios y mediados del siglo XX. El autor ahondó en temas que le causaban un profundo dolor, como la búsqueda de la libertad particular, en contraposición a la libertad colectiva. Lorca, por ser homosexual, parecía estar vetado, por su contexto social, de expresar ciertas partes de sí mismo. Si bien esta temática la había tratado con anterioridad —sobre todo en sus composiciones poéticas—, en sus dramas rurales es cuando encontramos, con más claridad, la divergencia interna que vivió en sus propias carnes.

Como afirmábamos, realza, en esta trilogía, la imposibilidad que él mismo vivió de aunar dos sendas paralelas: la vida interna y la vida externa. La vida interna refiere la emocionalidad, la pasión, y, por encima de todo, la libertad de ejercer la propia voluntad, de dar rienda suelta a los impulsos primarios de la carne. La vida externa, por su parte, hace referencia a la sociedad andaluza patriarcal de su época, la misma que describe en las tres obras. En este sentido: “en lo más profundo de Andalucía, García Lorca detecta



raíces sumergidas, enterradas bajo el peso de las cruces impuestas por los Reyes Católicos” (Wahnón: 1995, 415).

De este modo, sus tragedias exploran los límites entre estos dos mundos, el intento fallido de las protagonistas de encontrar un equilibrio entre ambos, y enlazar, en su propio ser, su libertad individual y la libertad pública. Así, tanto en *Bodas de sangre*, como en *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, el tema compartido es el de la lucha del impulso contra la convención.

## **2. Yerma, la obra**

### **2.1. Yerma: cronología, recepción y crítica**

En relación con *Yerma*, Lorca empieza la obra después del estreno de *Bodas de sangre*, el 8 de marzo de 1933. El proyecto le despertaba interesantes expectativas, pues habló de él con personas de su entorno cercano. Son ejemplo de ello Carlos Morla, su íntimo amigo, así como Margarita Xirgu, que devendría la actriz principal de la primera representación de la obra. Asimismo, comunicaba, el 11 de julio de ese mismo año, a José S. Serna<sup>9</sup>, el deseo de realizar esta trilogía, así como de escribir una tragedia sobre la mujer estéril que no tenía, todavía, título.

Esa idea tomó forma el 1 de marzo de 1934, en el Teatro Avenida de Buenos Aires. Asistimos, pues, a la representación de fragmentos de otras obras del autor: *La zapatera prodigiosa*, *Bodas de Sangre* y *Mariana Pineda*, concluyendo, así, con la lectura en voz alta, por primera vez y de parte del autor, del primer acto que compone *Yerma* (Lynch: 2008, 454). En una entrevista con el autor Juan Chabás para el diario madrileño *Luz*, el autor (Lorca: 1985, 14). afirma:

“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. Una tragedia con cuatro personajes

---

<sup>9</sup> Que fue uno de los editores de una revista juvenil literaria llamada *Ágora*, publicada en Albacete.

principal y coros, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático”.

Así, el 29 de diciembre de 1934, *Yerma* se estrena íntegramente en el Teatro Español, en Madrid, de mano de la compañía que Margarita Xirgu y Enrique Borrás presidían. La recepción de la obra resultó espectacular: “el éxito de crítica y de público fue extraordinario” (Gil: 1985, 14). La función se repetiría, ese mismo año, en Barcelona, el 17 de setiembre, y en Valencia, el 5 de noviembre. La obra celebraría su centésima representación —evidenciando, de este modo, su rotundo éxito— el 12 de marzo de 1935, con una lectura de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de parte del autor.

### 2.1.2 Los silencios sobre Lorca

Tras la victoria falangista en la Guerra Civil, la representación de *Yerma*, así como del resto de obras de Lorca, se prohíbe. No es hasta el año 1960 que se repone en el Teatro Eslava de Madrid, de mano de Luis Escobar y con Aurora Bautista como primera actriz (Gil: 1988, 14). La obra trasciende los límites de las fronteras: así, recibe una intensa aceptación en otros países: en París, por ejemplo, se presenta *Yerma* en *Radio París*, haciendo énfasis en el interés literario que la obra despertaba. Además, la presentación ideada por el director Víctor García, que en España había despertado un éxito espectacular, se realizó también en Italia, Inglaterra, Francia y en variedad de países del continente americano (Gil: 1985, 39).

El autor nunca resultó del agrado de las élites franquistas, ni en su vertiente política, ni estética. Era natural que, desde el momento en que tomaron el control de la cultura, silenciaran la figura del poeta. El nuevo orden veía en la figura del granadino una amenaza evidente, puesto que de sus obras no emergía, nunca, la exaltación de la nación española. Al contrario: Lorca, en sus tragedias, como hemos tratado, se opone a ese tradicionalismo asfixiante de la España de su tiempo. Pese a no manifestar públicamente sus ideas políticas, era, como escritor, la antítesis a lo que el régimen buscaba: Lorca,

obsesionado con el ímpetu esencial de la libertad, no podía estar más alejado de los preceptos literarios franquistas. En este aspecto, afirma Wahnón (1995: 415): “la presencia de Federico García Lorca se limitaría, en las páginas de la revista *Escorial*, a algunas referencias, si bien elogiosas, tan breves y ocasionales que no puede hablarse de una crítica lorquiana”

Así, algunos de los pocos críticos que mencionaron a Lorca fueron Luis Felipe Vivanco, Antonio Vilanova, Pedro Lain Entralgo, entre otros. Estas menciones, sin embargo, fueron ocasionales y breves. Vilanova, en este sentido, criticó la poca presencia del autor en el panorama literario de la postguerra: “es absurdo que se pretenda trazar un paisaje lírico de nuestra poesía sin contar con la trascendencia imponderable de su obra” (Wahnón: 1995, 424). Se refería, así, al autor como “uno de los más hondos renovadores de la tragedia contemporánea” (Wahnón: 1995, 422).

No es hasta 1944 que se produce una reintegración de la obra lorquiana como tal. Viene de la mano de Dámaso Alonso, que no dudó en incluir en sus *Ensayos sobre poesía española* un artículo entorno a la figura del dramaturgo: *Homenaje al poeta Federico García Lorca*. Dámaso Alonso supo aunar la idea del mito con la obra de Lorca: así, obviando sus composiciones de carácter más surrealista, ensalzó el tradicionalismo y las raíces españolas que Lorca reflejaba en sus obras. De este modo, esta formulación de su obra abrió la senda de la reinsertión lorquiana, en la que, más adelante, tomarían el relevo autores como Guillermo Díaz-Plaja. En relación con este último, afirma Wahnón:

“Díaz-Plaja fue providencial en la recuperación de García Lorca como poeta español. La interpretación que el crítico hizo de la obra y la personalidad del poeta en este trabajo debió de contribuir, al igual que la de Dámaso Alonso, a hacerlas digeribles en un momento, además, mucho más propicio para la recuperación de los poetas del 27” (Wahnón: 1995, 427-425).

De este modo, y de forma gradual, se reintegra la figura del granadino en la estampa literaria española de finales del siglo XX, censurada e ignorada durante largos años.

## 2.2 Las mujeres en el teatro de Lorca

Afirmaba María Teresa Babín, muy acertadamente: “de la mujer en el mundo poético lorquiano no manan la vida y la alegría, sino el dolor y la muerte” (Armas: 1986, 130). Lorca, en sus tragedias rurales, hallaba en las mujeres un sujeto simbólico al que podía exponer a un proceso de destrucción vital cuya culminación natural era, inevitablemente, la muerte. Las inclinaciones de su personalidad, además del contexto opresivo que experimentó, lo conducían a encontrar en las mujeres, de quienes pensaba que poseían una naturaleza más pasional, una voz ideal para enmascarar su propia voz. Martínez Nadal (1980: 94), estudioso y cercano a la vida y obra del autor, afirmó:

“Y es precisamente esa alegría vital, esa libertad erótica y amorosa —tan cantada y gozada por el poeta— la que orienta su atención hacia los que nunca conocieron <<el amor que reparte coronas de alegría>>, a las víctimas de convenciones sociales, tabúes morales y normas religiosas. Y son esas víctimas, y no inexistentes represiones personales, las que inspiran sus grandes figuras dramáticas: Novia, Madres, Yerma, *La casa de Bernarda Alba*, doña Rosita [...]”.

Pareciera que este ímpetu de ávida pasión, aunado a una tradición autóctona de cuentos folklóricos de su natal Andalucía marcaran su sino como escritor. De hecho, en versos del mismo Lorca, notamos que con tiernos diecinueve años ya manifestaba esta predisposición hacia la energía femenina y hacia el rechazo por la represión tradicionalista de la que llama la *mártir andaluza*<sup>10</sup>. Así nos lo transmite en el poema *Elegía*, que incluyó en *Libro de poemas*, publicado en 1921:

---

<sup>10</sup> Es en el mismo poema que se cita a continuación que hallamos la alusión “Nadie te fecunda. Mártir andaluza” que define de forma bastante precisa las mujeres que aparecen en el ciclo de tragedias lorquianas. Si bien la Novia y Yerma no mueren, ambas sufren una carga mortuoria considerable, además

“¡Oh mujer esbelta, maternal y ardiente!  
Virgen dolorosa que tiene clavadas  
todas las estrellas del cielo profundo  
en su corazón ya sin esperanza.  
Eres el espejo de una Andalucía  
que sufre pasiones gigantes y calla,  
pasiones medidas por los abanicos  
y por las mantillas sobre las gargantas  
que tienen temblores de sangre, de nieve,  
y arañazos rojos hechos por miradas” (Lorca: 1982: 55).

Por lo tanto, sabemos que la presencia de la feminidad (sea de forma onírica, figurada o alusiva) es una constante esencial en la obra del granadino. Por esto mismo, la construcción de los personajes femeninos resulta esencial: se erigen en base a una idiosincrasia que las identifica y aísla del resto de mujeres, y a menudo se caracterizan por pasiones que devienen necesidades vitales. Hallamos, en *La casa de Bernarda Alba*, un muestrario de conductas femeninas totalmente disímiles, opuestas, que tratan de sublimarse entre sí: la fiereza inflexible de Bernarda Alba, la sabiduría antigua de Poncia, la pasión vital de Adela, la envidia ponzoñosa de Martirio... parecen mostrarnos lo mismo: un voluntad feroz compartida que mana de sus deseos más íntimos. En *Bodas de sangre*, en tanto que la pasión de la Novia resulta abrumadora, probablemente inevitable y evidentemente irresponsable, el dolor de la Madre nos despierta una compasión inevitable.

Las mujeres de Lorca se definen por sí mismas, y el autor no duda en otorgarles el poder de la destrucción: sus decisiones vitales, sus impulsos y sus anhelos, afectan y rompen el mundo que las envuelve. La mujer lorquiana es, pues, compleja y profunda, en

---

de una muerte social que imposibilita su pervivencia natural en sus pueblos. Por su lado, Adela personifica a la perfección este estereotipo, dado su fallecimiento final, poco después de alcanzar su cometido de libertad y autodeterminación.

ocasiones fragmentaria y caótica, una tesela de lumbre y de muerte que se dibuja siempre con el color de la sangre. No hay paz para ellas, porque si algo comparten<sup>11</sup> es la necesidad de hacer estallar el relente opresivo del mundo que las envuelve. Manifestaba, el autor, en cada una de ellas, “[...] la comprensión del drama de la mujer andaluza en rebelión contra una moral esclavizadora de sus instintos naturales”<sup>1</sup> (Nadal: 1980, 92). Y algunas casi consiguen huir de dicha moral: como una suerte de Ícaro, se acercan tanto a sus deseos que casi pueden tocarlos.

Hallamos en ellas —dentro de sus individualidades— un paradigma contextual y conductual compartido: la imposición del mundo rural y patriarcal imposibilita sus deseos, se rebelan ante él y mueren, matan, o ven morir. No es desacertado apuntar intertextualidades entre las tres obras que componen las tragedias rurales del autor, más allá de la obviedad de que beben de la misma fuente. Sin embargo, en *Yerma* nos encontramos ante un elemento diferenciador, y es que se trata de un drama individual, que nos despierta reminiscencias a la tradición calderoniana, centrada en la vivencia personal de lo trágico. En relación con este aspecto, afirma Edwards (1983: 235): “la tragedia de una o varias familias aquí es la tragedia de una sola mujer, gravitando sobre ella hasta el extremo de que ante su sufrimiento los demás personajes parecen casi insignificantes”

---

<sup>11</sup> Es pertinente aclarar que no todos sus personajes femeninos tratan de romper las convenciones morales. De hecho, algunas defienden a rajatabla una moral ya adquirida, inherente e irreversible (no podemos no mencionar a Bernarda Alba). Sin embargo, sí es cierto que las protagonistas de los tres dramas rurales —si entendemos que Adela es la protagonista de *La casa de Bernarda Alba*, y la Novia lo es de *Bodas de Sangre*— luchan con el feroz tradicionalismo andaluz de principios de siglo. Asimismo, vemos ese deseo de irreverencia en otras mujeres de la dramaturgia lorquiana: doña Rosita es ejemplo de la voluntad fiera que gira en torno a un sentimiento amoroso. Y recordemos, en Mariana Pineda, una afirmación categórica: “en la bandera de la libertad bordé el amor más grande de mi vida” (Lorca: 2018, 1017).

### **3. Yerma, el personaje**

#### **3.1. La construcción de un personaje**

Yerma se nos presenta como una joven que ha contraído matrimonio con Juan, cuyo padre eligió para ella: “me lo dio mi padre y yo lo acepté” (Lorca: 1985, 56). En un entorno rural, se dedica a la vida campesina, en una casa en que habita con su marido y Víctor, su cuñado. Tienen una vida tranquila, sin altibajos: Juan y Víctor trabajan en el campo, en tanto que Yerma permanece en el hogar. Sin embargo, desde el inicio de la obra, Juan parece ser una imposición para su esposa: no es un elemento natural y escogido, sino algo externo que no comulga con su concepción del mundo y de la felicidad.

El ambiente viciado y a menudo asfixiante, en conjunción con una enseñanza tradicional aceptada, parece conducir a la protagonista a la necesidad de llenar de vida su hogar, en compensación al silencio opresivo que la envuelve. Tiene, así, la ferviente necesidad de engendrar vida y emplearse al cuidado de los hijos. Yerma halla en este deseo la posibilidad de llenar el vacío visceral que la consume. Es, para ella, el orden natural de las cosas: la ausencia de un niño se convierte, pues, en la imposibilidad de ejercer su función en el mundo, la irrealización de lo que, para ella, resulta su sino natural: “La esterilidad física de Yerma se convertirá en un vacío, emocional y espiritual, de desesperanza en el que la abundancia de su espíritu se habrá tristemente agotado”<sup>1</sup> (Edwards: 1983, 235).

Este deseo deviene neurálgico, esencial en la construcción de su propia identidad como mujer y como esposa, pues Yerma enlaza constantemente su feminidad con la maternidad: afirma "cada mujer tiene sangre para cuatro o cinco hijos y cuando no los tiene se les vuelve veneno, como me va a pasar a mí" (Lorca: 1985, 59). Ante esta desdicha Yerma se va deconstruyendo hasta convertirse en la sombra de lo que fue. En

un intento de sostener las trizas de su vida destrozada, halla soluciones que la conducen a la misma nada y al mismo dolor, cada vez más sofocante porque parece no tener fin. Yerma ve imposibilitado su deseo, ante un esposo que parece indiferente a él, por lo que sufre un proceso de deshumanización que propicia que sus actos, sus decisiones, sus pensamientos, se tornen cada vez más desesperados.

Es inevitable: la protagonista, ante la incapacidad de engendrar vida, engendra muerte. *Yerma* nos muestra la tragedia de la imposibilidad, del anhelo insatisfecho, encarnado, esta vez, en la necesidad visceral de un hijo: “Quiero beber agua y no hay vaso ni agua, quiero subir al monte y no tengo pies, quiero bordar mis enaguas y no encuentro los hilos” (Lorca: 1985, 78). La frustración que embiste su existencia acaba consumiéndolo todo, transgrediendo en su vida interna y en la externa y convirtiéndolo todo en un infierno de muerte.

Como ya sabemos, el tema de la frustración vital aparece en incontables ocasiones en la obra de Lorca, encarnado principalmente en sus protagonistas femeninas. En este sentido, su creación poética, de forma recursiva, antecede el conflicto vital de Yerma. En el mismo poema mencionado anteriormente, *Elegía* (Lorca: 1982, 55). el autor enraíza el conflicto de la infertilidad que brotará en Yerma:

“Nadie te fecunda. Mártir andaluza,  
tus besos debieron ser bajo una parra  
plenos del silencio que tiene la noche  
y del ritmo turbio del agua estancada”.

Por lo tanto, en la obra del granadino presenciamos una evolución del conflicto inicial de la protagonista, culminando en tragedia. Nos centraremos en ciertos aspectos que resultan interesantes para la concepción de la obra, como el enlace casi irónico entre Yerma y el mundo natural.



### 3.2. La fusión con la Naturaleza

En *Yerma*, la Naturaleza<sup>12</sup> resulta fundamental porque nos sirve de conducto expresivo de algunas de las emociones de los personajes. Yerma, de hecho, hilvana un correlato objetivo (Todorov: 1972, 125) con el entorno natural que la rodea, identificando, mostrando y filtrando sus emociones siempre en relación con el medio con el que interactúa. Halla en él un idioma congénito, intransferible y suyo, que forma parte de sí misma, del mismo modo en que la propia Naturaleza mana de ella. De este modo, se produce una epanáfora con todos los términos que hacen referencia al mundo orgánico.

No es la primera vez que presenciamos, en la obra del granadino, una conjunción estrecha entre las mujeres y los elementos de la Naturaleza. Se le otorga, a esta misma, una identidad compartida con las protagonistas. Ven, en el aire, en las briznas de hierba, en la luna, en la muerte, un símbolo unívoco de sí mismas o de sus problemas vitales. De hecho, hallamos estas interrelaciones en gran parte de su obra poética. En *Romance de la luna, luna* (Lorca: 2019, 334), por ejemplo, encontramos una personificación de la luna, a la que se le atribuyen rasgos femeninos:

“En el aire conmovido  
mueve la luna sus brazos  
y enseña, lúbrica y pura,  
sus senos de duro estaño.

En este sentido, el nombre de la protagonista, homónimo de la obra, deviene esencial. Se establece, pues, esta interrelación obvia con el mundo natural: yerma es la tierra despoblada, el erial incapaz de crear vida, el páramo, la nada, la muerte. Sabemos

---

<sup>12</sup> Entiéndase Naturaleza como un compendio de elementos del mundo natural que se identifican con simbologías específicas, y al que se les otorgan nuevas acepciones, connotaciones o significaciones sin que el concepto originario pierda su sentido. Es decir, la representación física de estos elementos alude a elementos simbólicos. Es ejemplo de ello la luna, de cuya presencia como elemento mortuario habló Martínez Nadal (véase *op. cit.*).

que la función de la Madre Naturaleza (esta Madre, en mayúsculas, que representa toda una intuición natural, dadora de vida, fuente de la que el universo mana), es otorgar vida a todos los seres de este mundo, permitir su pervivencia. Sin embargo, Yerma, con su nombre, nos remite a la idea de un paraje de tierra que es incapaz de alcanzar este cometido. Su ímpetu vital es engendrar hijos: Yerma es la necesidad frustrada de una Naturaleza interior que es incapaz de cumplir su propio destino. En palabras de Gwynee Edwards (1983: 237), “de palabra y de obra, Yerma es la efusión de una naturaleza cálida y generosa, capaz de sentir alegría, de amar, de acoger la vida inmensa”.

Es aquí donde radica el conflicto central de la tragedia: Yerma no es capaz de tener hijos, aunque en su interior florece la vida de un modo incontrolable, y halla en todas sus manifestaciones un equivalente a sí misma. El drama de Yerma es el drama de la Madre Naturaleza que carece de la capacidad de cumplir su función. Yerma, contiene, en sí misma, la esencia del mundo, así como esta urgencia de vida. O en otras palabras: Yerma, es, en sí misma, la misma Naturaleza. Yerma se rebela ante su destino cruel, porque su corazón está tocado por un anhelo primario y constitutivo. En el primer cuadro del acto segundo, afirma la Lavandera 2ª, refiriéndose a la joven: “todo esto son cuestiones de gente que no tiene conformidad con su sino” (Lorca: 1985, 67).

Afirmaba, el autor, en referencia a la obra, en una entrevista que le realizaba Alfredo Muñoz en 1933, en el diario *Heraldo* de Madrid:

“Yerma, cuerpo de tragedia que yo he vestido con ropajes modernos, es, sobre todas las cosas, la imagen de la fecundidad castigada a la esterilidad. Un alma en la que se cebó el Destino señalándola para víctima de lo infecundo. Yo he querido hacer, de hecho, a través de la línea muerta de lo infecundo, el poema vivo de la fecundidad. Y es de ahí, del contraste entre lo estéril y lo vivificante, de donde extraigo el perfil trágico de la obra” (Paz: 2008, 168).

De este modo, Yerma, aunque incapaz de tener hijos, es la hija de la Naturaleza. Busca el contacto constante con el aire, con el viento, con el agua. Así, en el mismo cuadro

mencionado, afirma la Lavandera 5ª: “estas machorras son así: cuando podrían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado o andar descalzas por los ríos” (Lorca: 1985: 68).

Ella necesita estar en sintonía con el mundo natural porque hay algo neurálgico que la aúna a él. Es la representación directa de la vida que ella persigue y ansía. Así, en la tierra húmeda, fértil, viva, encuentra la personificación de su alma. De hecho, Yerma adora incluso las cosas más pequeñitas e insignificantes a su alrededor, con la ternura y el cuidado instintivos de una madre: “¡Los jaramagos no sirven para nada! Pero yo bien los veo mover sus flores amarillas en el aire!” (Lorca: 1985, 47).

La imposibilidad de cumplir su deseo la conduce incluso a clamar contra la Naturaleza, es decir, contra sí misma:

“[...] Estoy 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 el todo el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas, mientras yo siento los golpes de martillo aquí, en el lugar de la boca de mi niño” (Lorca: 1985, 81).

En todo caso, en *Yerma* esta identificación con la naturaleza es esencial, y sirve de conducto de filtrado de las emociones de la protagonista —y los demás personajes, en menor medida—: hay una analogía constante entre los medios orgánicos y las emociones que le despiertan los sujetos con los que interactúa. Y estas relaciones, íntimas y naturales, constituyen asimismo su personalidad: Yerma se define en sus conexiones interpersonales.

### **3.3. El conflicto y la evolución entre Naturaleza y emoción**

Teniendo en cuenta que la Naturaleza y las emociones de Yerma están íntimamente ligadas, hemos de hablar de un proceso que se produce a lo largo de la obra. Durante el Acto I, notamos que las escenas se basan en interacciones entre Yerma y el

resto de personajes, casi siempre en espacios internos. Estas escenas hilvanan la tragedia de Yerma, construyendo progresivamente el abismo insondable entre el deseo y la realidad de la protagonista. En el Acto II, sin embargo, se produce un cambio sustancial: se nos abren las puertas de la Naturaleza —que florece por la llegada de la primavera— y los espacios son, en este caso, exteriores. De hecho, el primer cuadro del segundo acto se sitúa alrededor de un río, cáliz y subterfugio de vida, en contacto directo con la tierra. El Acto III se produce casi al completo en espacios externos al hogar: así, gran parte de la acción se desarrolla alrededor de la romería.

En el interior de Yerma este proceso de apertura de los espacios se produce al revés. Al inicio de la obra presenta vitalidad y exterioriza sus esperanzas de maternidad, como notamos en la conversación que tiene con María en el cuadro primero: “Todavía es tiempo. Elena tardó tres años y otras antiguas del tiempo de mi madre mucho más” (Lorca: 1985, 49). Intenta, además, acercarse a Juan, apelar al enlace marital que comparten: “¿Es que yo no te quiero a ti? [...] ¿Lloré yo la primera vez que me acosté contigo? ¿No te cantaba al levantar los embozos de Holanda? Y no te dije: ¡cómo huelen a manzanas estas ropas!” (Lorca: 1985, 43).

Notamos, en esta primera parte de la tragedia, cómo Yerma se acerca a la tierra, sin saber muy bien porqué, conducida por un impulso atávico: “Muchas noches salgo descalza al patio para pisar la tierra, no sé por qué” (Lorca: 1985, 49). Así, su idea de la felicidad pasa de forma endémica por el contacto con lo orgánico: “a mí me gustaría que fueras al río y nadaras y que te subieras al tejado cuando la lluvia cala nuestra vivienda” (Lorca: 1985, 42).

Recordemos que al inicio Yerma y Juan llevan casados veinticuatro meses, transcurriendo así aproximadamente cinco años hasta el final de la obra. Yerma, en este Acto I, mecida por el lento acontecer del tiempo, configura su desesperación al

encontrarse con que no obtiene del mundo lo que por esencia del alma le pertenece. De este modo, la esperanza que manifestaba en la conversación con María se va desvaneciendo poco a poco. En este sentido, la protagonista parece anteceder el trágico desenlace de su propia fortuna. Afirma, conversando con María: “si sigo así, acabaré volviéndome mala” (Lorca: 1985, 42).

En el Acto II, a medida que se abren los espacios y la Naturaleza se tiñe con el espíritu de creación vital de la primavera, el mundo de Yerma parece hacerse cada vez más pequeño. La frustración que gradualmente se acrecentaba en el Acto I, estalla en el II. Yerma y Juan, a estas alturas, se han convertido en un motivo de habladurías en el pueblo.

En este sentido, la conversación de las lavanderas, en el primer cuadro, resulta fundamental. Actúan a modo de coro griego, cinco voces que son una sola voz que comenta nuevas situaciones que el público no conoce todavía. Ellas nos informan de que las hermanas de Juan se han mudado a vivir con Yerma, con la finalidad de vigilar a su cuñada, que en ojos de su marido resulta estar cada día más enajenada. Afirma, la Lavandera 4<sup>a</sup>, en referencia a las hermanas de Juan:

“Son como esas hojas grandes que nacen de pronto sobre los sepulcros. Están untadas con cera. [...] Cada hora que transcurre aumenta el infierno en aquella casa. Ella y sus cuñadas, sin despegar los labios, friegan los cobres, limpian con vaho los cristales, dan aceite a la solería, pues cuando más relumbra la vivienda más arde por dentro”. (Lorca: 1985, 67-69).

Las hermanas se nos presentan como un desdoblamiento del carácter de Juan, a modo de alegoría del relente opresivo de su hogar. Así, se oponen a Yerma: son naturaleza muerta, mujeres que no viven los procesos vitales como deberían, como si crecieran al revés: “son metidas hacia dentro” (Lorca: 1985). Y ese desgaste interno progresivo en que Yerma, en el Acto I, se veía desesperanzada y sola, es cada vez más insoportable.

Yerma, en el Acto II, se nos muestra como alguien totalmente desolado, que rehúye de la compañía humana y se busca, busca calma y busca algo que no puede encontrar en la soledad de la Naturaleza: “anteanoche, ella la pasó sentada en el tranco, a pesad del frío” (Lorca: 1985, 67). Como vemos, apenas siente nada, ni el frío de la noche, ni la condena social que está viviendo. Cada vez más deshumanizada, Yerma pierde su idiosincrasia, aquella ternura efusiva que le nacía ante cualquier estímulo.

Juan la confronta por sus huida nocturnas, eliminando de este modo la única vía de escape que tiene la protagonista. Además, “los comentarios de las lavanderas nos hablan también de otra presión que va cerniéndose sobre Yerma: ella se ha convertido en el centro entorno el cual giran el desprecio y la malevolencia de las gentes del pueblo” (Edwards: 1983, 249). Deviene el blanco de la vergüenza y el escarnio social, y de este modo cada vez tiene que soportar más: a la vergüenza de no tener hijos, se suma la recriminación pública. Cada vez tiene menos asideros a los que agarrarse, y, de este modo, le confiesa a María: “son tres contra mí” (Lorca, 1985: 73)

En el Acto III, nos encontramos con espacios puramente externos, pero una protagonista que se esconde cada vez más en sí misma. Yerma, ante la vulneración de su voluntad que supone la presencia de las cuñadas, se va deshaciendo en sí misma y sigue alejándose de todas las personas a su alrededor.

Aquella vitalidad inicial deviene en una angustia honda e insoldable que la lleva a experimentar una suerte de alineación para con su propia persona, desestimando todo aquello a lo que por materia de espíritu está anejada. Yerma, alegoría de la frustración, deja de ser ella, se convierte en ser irreconocible para sus propios allegados.

En tanto que la necesidad inicial de Yerma, representación corpórea de la Naturaleza, es dar vida, termina asesinando al único medio que tenía para conseguirlo. Nos encontramos con el retrato de una mujer en deconstrucción, que mengua en sí misma

hasta perder su propia esencia. Yerma mata a Juan a modo de abandono total de su propia persona. Se rinde a su destino, a la muerte de sus propios deseos. Así, en este asesinato mutuo se nos enarbola la idea recursiva de la imposibilidad. Es por esto por lo que hablamos de un proceso —casi irónico— de inversión entre Naturaleza y emoción: en que cuanto más se abren los espacios, más se cierran las posibilidades de la protagonista.

Así, vemos plasmada la caída abisal de las esperanzas de Yerma, que al final de la obra se experimenta un vacío feroz y asfixiante. Juan, por su lado, a inicios del Acto I parece inofensivo, pese no entender las inclinaciones de su mujer, pero a medida que avanza la obra empieza a actuar como agente represor de Yerma. Por otro lado, la sociedad opresora gana fuerza progresivamente: así, con las habladurías de las lavanderas y la presencia de las hermanas de Juan se va acrecentando la presencia del relente represivo del mundo patriarcal.

Lo que nos muestra *Yerma* es una lucha de fuerzas opuestas que se van configurando de forma gradual, resultado de una eclosión. Así, el contacto entre los personajes y la sociedad opresiva resulta en que Juan se acrecienta y doblegue a Yerma de forma más agresiva e insistente. Yerma, cuanto más se escapa del hogar, más encerrada está, porque las fuerzas sociales actúan cada vez con más intensidad. Al final, nos encontramos con que la condena social de la protagonista es totalmente irremediable. Yerma es algo muy pequeñito en este punto, nada en relación con el espíritu arrollador que nos mostraba al inicio. Encontramos, pues, en el desenlace de la obra que lo único que pervive es el mundo opresor, que ha devorado a Yerma desde dentro, provocando, *ergo*, la muerte de a Juan.

## 4. Yerma, la mujer

### 4.1. Juan

Ella, Madre imposible, atisba en Juan el ser antitético a sí misma, que se describe constantemente como lo contrario a la vida que anhela Yerma: “[...] Veinticuatro meses llevamos casados y tú cada vez más triste, más enjuto, como si crecieras al revés” (Lorca: 1985, 42), “El marido está como sordo. Parado, como un lagartijo puesto al sol” (Lorca: 1985, 69). En Juan halla la representación de todo aquello contrario a ella. Lo aleja de la Naturaleza dadora de vida. No hay un ímpetu vital en él, porque es incapaz de ayudarla a engendrar un hijo.

En este sentido, resulta interesante señalar un momento crucial para comprender la configuración personal de Juan: en el Acto III, al final del cuadro segundo, cuando Yerma le pregunta si puede esperar un hijo, este responde que no, y que él tampoco puede. Esta conversación airada, que antecede el final dramático, traza pistas de una infertilidad compartida, de cuya existencia Juan parece estar enterado de antemano. Se contrapone a la constante sensación de desinterés que parecía emanar de él durante todo el cuadro primero: como si fuera capaz de engendrar hijos pero no lo deseara.

Esta confesión final parece desencadenar su propia muerte, como si el conocimiento por parte de Yerma, ya definitivo, de la imposibilidad de su deseo, provocara que esta perdiera del todo su racionalidad. Afirma Manuel Gil (1985:32): “no cabe pensar que se hubiera negado a tener hijos; sabe que no los puede tener y se resigna [...]. Un propietario rural que no desee tener hijos, más aún, que se niegue a tenerlos, es algo tan improbable que se acerca a la inverosimilitud”.

Yerma y Juan son incapaces de aunar sus entendimientos porque representan dos fuerzas disímiles, imposibles de ensamblar. De nuevo, Manuel Gil (1985: 31) nos transmite una idea interesante: que Juan es, precisamente, la víctima natural de la tragedia.



Es extenso el estudio que podría hacerse del personaje, pero si algo destaca del hombre es que siempre se construye en y como contraposición a Yerma. Es decir, Juan se define en oposición, por lo que no es, siempre en relación con su esposa. En su carácter poco ambicioso, resignado, encontramos la antítesis de la personalidad arrolladora y visceral de Yerma, que se manifiesta contantemente en sus movimientos enérgicos y sus palabras. En tanto que Yerma se relaciona con el entorno y con la misma vida con un ímpetu vital muy pronunciado, Juan parece estar detenido en el tiempo, ausente del complejo engranaje sentimental de su esposa.

El conflicto es que Juan carece de una dimensión que Yerma sí posee pero no puede dominar: la onírica. Yerma ve sus deseos realizados en el mundo del sueño, y piensa que puede trasladarlos a la realidad diaria, pero es imposible. Recordemos que en el primer cuadro del Acto I ella está sumida en un sueño, naturalmente evocando el niño que nunca podrá tener —en este sentido, podríamos hablar también de todas las alusiones que hace a un hijo simbólico cuando canta—. Para Juan no existe esta dimensión onírica: su vida se limita al mundo que ve y toca: “a mí me importa lo que tengo entre las manos. Lo que toco con mis manos” (Lorca: 1985, 109). La felicidad, para él, es el hogar impoluto al que su esposa y posteriormente sus hermanas sacan brillo. Es el trabajo monótono y cansado del campo, el amor de una vida sencilla y compartida.

Sin embargo, para ella no es suficiente. En su eterno ensoñamiento, no concibe la resignación como un posible, por lo menos no mientras exista una ínfima posibilidad de cumplir sus anhelos. Le afirma, en diversas ocasiones, esto mismo: “Si pudiera de pronto volverme vieja y tuviera la boca como una flor machacada te podría sonreír y conllevar la vida contigo. Ahora, déjame con mis clavos” (Lorca: 1985, 77), “Yo he venido a estas cuatro paredes para no resignarme. Cuando tenga la cabeza atada con un pañuelo para

que no se me abra la boca, y las manos bien amarradas dentro del ataúd, en esa hora me habré resignado (Lorca: 1985, 78).

Con la muerte de Juan la posibilidad se marchita, por lo que por fin puede hallar paz en su espíritu, destrozando así todos los deseos que la han consumido constantemente. En este sentido, afirma Manuel-Gil (1985: 33): “necesita estar en una situación en la que le sea absolutamente imposible esperar un hijo, en el que ni ella ni los demás tengan que pensar que está marginada de la naturaleza”.

Juan se identifica con el hogar asfixiante, —que para Yerma es una “tumba” (Lorca: 1985, 76) —, es la naturaleza muerta, en tanto que ella es “una misma cosa con el espíritu vital y creador” (Edwards, 1983: 237). Ella procura, endémicamente, escapar, y (como afirmábamos en el punto anterior), en un intento de conjunción con la naturaleza huye a la noche liberadora y solitaria para andar descalza. Juan condena estas actitudes, porque en la llanura de su concepción del mundo no hay nada —a excepción del hogar— que requiera del interés de su esposa:

“JUAN: ¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado. ¿No me has oído decir esto siempre?

YERMA: Justo. Las mujeres dentro de sus casas. Cuando las casas no son tumbas. Cuando las sillas se rompen y las sábanas de hilo se gastan con el uso [...]”(Lorca: 1985, 76).

#### **4.1.2. El esquema relacional de los roles genéricos**

La frustración de Yerma, que no es otra que la maternidad imposible, se construye desde el primer momento. Yerma, dialogando con su marido, le comunica sus esperanzas de tener un hijo, tratando de alentar a Juan a abandonar la frialdad y entender su necesidad. Así, con esta conversación, abre la tragedia que termina, asimismo, con otro diálogo entre ellos dos.

Yerma es incapaz de aceptar con pasividad el dolor de su esterilidad, así como la autoridad marital, por lo que se enfrenta constantemente a él. No respeta, de este modo,

el modelo de resignación pasiva que se relaciona con la que debía ser la identidad femenina. De nuevo, Yerma se interrelaciona con la Naturaleza, esta vez a la inversa: en su marco contextual, la vida rural dicta que las mujeres deben esperar con impasibilidad ser fecundadas, como la tierra aguarda a la semilla, al agua, al sol. En este sentido, es interesante lo que nos afirma Paz (2008: 163):

“Ani Bustamante llama “tiempo suspensivo” a esa «posición de espera, de espera por el Otro, en un tiempo teñido de incertidumbre que funciona como detonador de fantaseos, de ilusiones y frustraciones». Ese momento anhelado no acaece para Yerma en cinco años de convivencia matrimonial, lo que exaspera y desespera al personaje”

Sabemos que Juan, cansado del reproche constante de Yerma y del desasosiego que respira en su hogar, la confronta cada vez más, sobre todo en el Acto II. Juan llega al punto de anular su feminidad, diciéndole “no eres una mujer verdadera” (Lorca: 1985, 78). Lo mismo ha hecho ella constantemente, así como las lavanderas, que la tildan de “machorra”, “regalona”, “floja”, “endulzada” (Lorca: 1985, 67-69). Le atribuyen a Yerma una responsabilidad activa en su propia frustración, además de enlazar, directa y unívocamente, la feminidad y la maternidad.

De forma progresiva, la complejidad de la construcción de los personajes se acrecienta, puesto que *Yerma* transmite la idea de que el género se construye siempre en base a un esquema relacional. Lorca lo concebía de este modo, por lo que nos regala una visión de que el conflicto entre estos dos personajes se produce en clave bidireccional: entre la identidad femenina y la identidad masculina. Ambas se retroalimentan: así, si Yerma se aleja del ideal de feminidad de la época es porque Juan no cumple con el prototipo masculino. Juan se nos describe como un hombre emocionalmente distante, centrado de forma casi enfermiza en el trabajo. No tiene tiempo para Yerma, y basa su vida en cultivar una riqueza que parece no tener finalidad. Juan, pese a compartir el nombre, no responde en absoluto al modelo de donjuán español, promiscuo y mujeriego.

El problema de la pareja es que Juan se identifica en una insensibilidad casi inhumana, en tanto que Yerma sufre en sus carnes una “suprasensibilidad” que imposibilita la resignación pasiva. Juan es un muro de cemento<sup>13</sup> y Yerma la Naturaleza que crece a su alrededor, y los dos tratan de anularse el uno al otro. En este binomio de incompatibilidad construyen su problema vital. Cuanto menos comprensivo es Juan, cuanto más tiempo pasa fuera de casa, más se aleja Yerma del modelo conductual hegemónico que, como mujer, ha de seguir.

En palabras de Paz (2008: 164)., “es precisamente esta *frialidad* la que le reprochan varios personajes como causa primera de la esterilidad de la pareja”. En este sentido, la Lavandera 1ª, la única que defiende a Yerma, afirma del hombre: “Él tiene la culpa, él: cuando un padre no da hijos debe cuidar a su mujer” (Lorca: 1985, 69). Yerma, dice de Juan que “va con sus ovejas por sus caminos y cuenta el dinero por las noches” (Lorca: 1985, 93-94), aludiendo a una rutina monótona y casi robótica.

Yerma culpa a Juan de no cumplir con una de las obligaciones esenciales de un hombre casado, porque ella piensa que él no quiere tener hijos: “Se lo conozco en la mirada, y como no los ansía no me los da” (Lorca: 1985, 95). El alejamiento de Juan de los deberes férreos del prototipo conductual masculino, provoca lo mismo en Yerma, y viceversa. Provocan, para una, para el otro, y para ambos en retroalimentación, una pérdida total del sentido de pertenencia en sus correspondientes roles genéricos.

Todo esto provoca que Yerma ya no se sienta identificada con las conductas de las mujeres a su alrededor. En relación con esto, afirma Marbrey (1996, 42): “De ahí que

---

<sup>13</sup> De hecho, Yerma así lo califica en el Acto III: “Cuando salía por mis claveles me tropecé con el muro. ¡Ay! ¡Ay! Es en ese muro donde tengo que estrellar mi cabeza” (Lorca: 1985, 97). Como muchas otras veces, tanto en la obra como en otras composiciones del autor, la protagonista expresa sus sentimientos y estados anímicos utilizando imágenes plásticas. En esta intervención alude a su ansia por la creación vital (“mis claveles”), totalmente vetada por la actitud fría de Juan (“ese muro”), que cierra la salida a su deseo. De este modo, es contra él con quien se tiene que estrellar. Por otro lado, vemos otra asociación interesante: Juan, de nuevo, personifica elementos muertos, vetados de vida alguna, en tanto que Yerma (su esencia, su anhelo) se asocian con la Naturaleza.

deje de respetar los límites impuestos socialmente para la mujer y se encamine, progresivamente, hacia la pérdida de su identidad de género”. Yerma, alienada de sí misma, empieza a identificarse cada vez más con los modelos masculinos de conducta. En este aspecto, ella misma afirma: “Muchas noches bajo yo a echar comida a los bueyes, que antes no lo hacía, porque ninguna mujer lo hace, y cuando paso por lo oscuro del cobertizo mis pasos me suenan a pasos de hombre” (Lorca: 1985, 59).

Así, en el Acto III, fatigada de la eterna espera, decide tomar cartas en el asunto y acude a una conjuradora llamada Dolores. Con ella realiza ritos paganos de fertilidad<sup>14</sup>. Quebranta cualquier límite de conducta de lo que llamamos “mujer honrada”, huyendo a la noche sin avisar a su marido.

Yerma rehúye de su propio género y de su propio marido porque Juan se aliena de las conductas propias de un hombre de bien. Él escapa del contacto de su mujer: “Apártate” (Lorca: 1985, 96) y sigue perpetuando conductas frías y egoístas, que provocan que su hogar no sea un lugar de paz. Con la intromisión de las hermanas provoca que la distancia entre ellos sea insoldable: su casa ya no es un rincón seguro para Yerma por la intromisión de dos agentes externos que oprimen y suscitan una situación de hostilidad. Yerma, de todas formas, sigue sin aceptar tomar una posición hipócrita para transigir las ideas de Juan.

Juan tampoco ha obtenido de Yerma lo que buscaba en su matrimonio, es decir, calma, sosiego y atención, sino que encuentra reproches y disconformidad de parte de su mujer: “Lo está haciendo desde el mismo día de la boda. Mirándome con dos agujas, pasando las noches en vela con los ojos abiertos al lado mío y llenando de malos suspiros

---

<sup>14</sup> Estos ritos se ejecutan en un cementerio durante la noche. En contacto directo con la alegoría perfecta de la naturaleza muerta —es decir, el cementerio—, parece avvicinar el resultado de sus intentos. Lo único que obtiene Yerma, de estos esfuerzos, es la muerte de la que está rodeada mientras clama a las fuerzas de la Naturaleza.

mis almohadas”, (Lorca: 1985, 95). En su intento por terminar con este sufrimiento compartido trata de convencer a Yerma de que una vida sin hijos puede ser plácida: “Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos. No tenemos culpa alguna” (Lorca: 1985, 110). Cuando Juan, en el último cuadro de la obra, busca su contacto (“A ti busco. Con la luna estás hermosa”, Lorca: 1985, 111), lo único que logra es convertir la desolación de Yerma en ira incontrolable.

Yerma resuelve perpetuar el mayor acto de rebeldía, propiciado por una vida teñida de injusticia. El asesinato de Juan es la culminación de la alineación social y genérica de Yerma, respuesta de una experiencia vital sin salidas, en llamas, en una jaula de mimbre. En este sentido, “se consuma así su victimización por parte de una sociedad patriarcal que la avoca a un único destino, la maternidad, con el que no puede cumplir” (Paz: 2008, 171). Se consuma, de este modo, esta inversión de modelos de género que el autor ha ido construyendo con el transcurso de la obra.

De este modo, con la muerte de Juan se materializa la subversión total de la asignación de estos roles genéricos relacionales: el hombre, que ha de ser fuerte y valiente, en contraposición a la mujer débil, resignada y pacífica. Yerma no actúa como tal, por lo que ya no es débil, y Juan, que ha de imponer su voluntad<sup>15</sup> con violencia y determinación, no consigue cumplir su cometido. En este sentido, Juan dirige a Yerma unas palabras que manifiestan muy bien la mentalidad masculina hegemónica. En ellas “explicita cómo su condición de hombre le obligaría incluso a ejercer la fuerza para mantenerla callada y encerrada, y proteger así su honor” (Paz: 2008, 173). De este modo, el hombre le afirma lo siguiente: “aunque me miras de un modo que no debía decirte ‘perdóname’, sino obligarte, encerrarte, porque por eso soy el marido” (Lorca: 1985, 86).

---

<sup>15</sup> En relación con este aspecto, Juan se refiere a sí mismo como “un hombre sin voluntad” (Lorca: 1985, 68). Parece ser plenamente consciente de su propia debilidad de género. Sabedor de su incapacidad de controlar el carácter arrollador de su mujer, nos traza desde el inicio la culminación de su destino.

Los personajes se rodean de un ambiente atávico, casi primitivo, en total contacto con la esencia pura del mundo —la Naturaleza—, sin embargo, la compleja realidad consigue desbordar el contexto físico e ideológico que los circunscribe. Pese a habitar el escenario rural de principios del siglo XX, son incapaces de adecuarse a los esquemas rígidos que asignaban las conductas correctas de género. De este modo, niegan también la moral sexual<sup>16</sup> hegemónica, rompiéndola trágicamente e invirtiendo los rasgos característicos de la identidad femenina y la masculina. En este sentido, nos afirma Paz (2008, 172):

“Se presenta así un eficaz mecanismo poético que permite al autor patentizar su mensaje: en la España de su tiempo, mujeres y hombres sucumben sometidos a la férrea moral sexual y a unos códigos de género igualmente inmutables. Pero lo hacen después de haber cambiado sus papeles, después de haber protagonizado una trágica situación de rebelión total”.

En conclusión, nos encontramos, a lo largo de toda la obra, una reversión de estos roles genéricos, que constantemente dependen del contacto con el opuesto. En tanto que se rompen las normas hegemónicas, se culmina con una tragedia fatal, resultado de este cambio interno de los personajes.

## 4.2 Víctor

Muy al contrario que con Juan, Yerma halla en Víctor un equivalente en alma y espíritu: por su vigor masculino se siente irremediabilmente atraída hacia él. Sin embargo, no puede liberarse de la imposición de la honra que ella acepta y respeta demasiado como para intimar con él. Para Yerma, Víctor es la representación íntegra de la Naturaleza, por lo que siempre relaciona su presencia con elementos vivos: “Y qué voz

---

<sup>16</sup> Esta moral hegemónica estaba basada en un código de doble conducta sexual. Para las mujeres, existía la imposición de mantenerse puras, ajenas a los placeres de la carne con tal de guardar su hora y, sobre todo, la de sus familiares varones. Los hombres, por su lado, debían tener respeto por la honradez de estas mujeres, pero era lícito que buscaran satisfacción sexual en otros lados, y esto no manchaba, en absoluto, su reputación, sino que realzaba su hombría.

tan pujante. Parece un chorro de agua que te llena toda la boca”<sup>17</sup> (Lorca (1985: 62). En este aspecto, encontramos que Víctor personifica la Naturaleza que Yerma persigue y de la que, mismamente, se constituye. Víctor es todo lo que la protagonista asocia con la vida.

Sabemos que con Juan la comunicación es muy directa, es decir, se produce en base a diálogos donde ambos se expresan de forma muy transparente, pese no alcanzar un entendimiento mutuo. Sin embargo, con Víctor hay más mensaje en lo que se calla que en lo que se dice, porque lo que nace entre ellos es algo inmanente, una esencia del aire que nunca se personifica, algo que le pertenece a la carne y a la intuición. Entre ellos hay un conocimiento compartido de pertenencia, porque por materia del alma, sin hablar explícitamente, se entienden. Es por ello por lo que se opone a Juan, con quien Yerma recurre constantemente al poder de la palabra, y del que siempre obtiene un deseo vacío.

Las acotaciones, en el caso de Víctor, parecen evocar la alternativa posible de la protagonista, si ella hubiera tenido el valor de transgredir las normas hasta el final. Víctor es, así, el “ex futuro” unamuniano<sup>18</sup>, el yo posible que nunca se hizo real. Es más interesante analizar las escenas con Víctor de modo bidireccional: en su relación entre las acotaciones y el diálogo. En tanto que el diálogo manifiesta una relación totalmente inocua entre cuñados, las acotaciones nos trasladan una dimensión distinta, explicitando

---

<sup>17</sup> En esta escena, en que Yerma ha estado oyendo a Víctor cantar, Brian Morris señala que “Yerma expresa su deseo subconsciente de Víctor...”. (Morris, 1972: 287). Yerma nunca consigue saciar su deseo, su sed. Con Víctor, al compararlo con el agua, hace una alegoría de su propio anhelo, identificando al pastor con la solución directa de esta necesidad vital. Yerma, en este sentido, afirma “Quiero beber agua y no hay vaso ni agua” (Lorca: 1985, 79).

<sup>18</sup> Con el término “ex futuro” nos referimos a una realidad no personificada, a los yos que pudieron haber sido y nunca fueron. De este modo, esta posibilidad despierta casi más nostalgia que la que produce eso ya vivido, porque pertenece al plano idealizado de la irrealidad. Asociamos el término con el poema homónimo de Unamuno, en que plantea, en clave poética, este conflicto vital: “Por más terrible que la vida misma / porque esa paz es muerte en que se abisma / el loco afán de los perdidos bienes” (Unamuno: 2014, 598).



que entre ellos dos hay una atracción natural e innegable que se muestra en sus miradas, en el movimiento de sus cuerpos, en sus percepciones sensoriales.

Así, ante la marcha del campesino, una acotación nos informa de que Yerma se acerca al lugar donde permanecía él para respirar su esencia vital. Intenta impregnarse de él como se impregna de la Naturaleza, porque Víctor, es, como Yerma, hijo y subterfugio del mundo natural: “*Yerma*, que en actitud pensativa se levanta y acude al sitio donde ha estado Víctor y respira fuertemente, como si aspirara aire de montaña...” (Lorca, 1985: 82). Su cuerpo, no sus palabras, reacciona a él de forma directa.

Sin embargo, Yerma, en el lugar donde estaba Víctor, no se encuentra más que con un vacío casi tan hondo como el de su propio interior. Al final de la escena nos encontramos con que la protagonista evoca una realidad del sueño, la imagen ideal de que hay un niño que la espera. Se queda mirando un sitio fijo, observando dentro de sí, al lugar que pobla su imaginación. Sin embargo, se encuentra solo con objetos sólidos, tangibles, que, como un reto, son muestras perennes de una realidad física que ella rechaza. Al final de la escena, de modo circular, resuelve volver al mismo sitio donde estaba, perpetrando las labores que tanto detesta: “(...vuelve a sentarse y coge otra vez la costura. Comienza a coser...)” (Lorca: 1985, 83).

En esta escena quedan resumidas las ideas esenciales que determinan la relación de Yerma con Víctor: en primer lugar, la importancia de las acotaciones, muestra del interiorismo velado de los personajes; asimismo, la atracción natural que siente Yerma por él; así como la desvinculación de la protagonista con el mundo real, siempre en busca de la huida a un mundo plácido y acogedor que vive dentro de ella.

En palabras de Edwards (1983: 241), Víctor es “un ser vigoroso y constructivo, el equivalente natural de Yerma”. Víctor hace que Yerma ahonde en su propia tristeza, puesto que, como hemos notado, es la personificación corpórea de su dimensión onírica,

en lque ella ha alcanzado al hijo que persigue. Así, su sola presencia evoca una sensibilidad que la hace incluso imaginar que a su alrededor resuenan los llantos de un niño:

YERMA Me había parecido que lloraba un niño.

VÍCTOR ¿Sí?

YERMA Muy cerca. Y lloraba como ahogado.

VÍCTOR Por aquí hay siempre muchos niños que vienen a robar fruta.

YERMA No. Es la voz de un niño pequeño” (Lorca:1985, 82).

Por lo tanto, en contraposición a Juan, Víctor sí que entiende, despierta o tiene cabida en la dimensión de sueño de Yerma. Ambos parecen compartir la intuición de que juntos alcanzarían la felicidad, pero su interacciones siempre están veladas por el peso de la prohibición asfixiante. Retomamos la conversación de las lavanderas del primer cuadro del Acto II (Lorca: 1985, 69). La Lavandera 4<sup>a</sup> afirma:

“Hay una cosa en este mundo que es la mirada. Mi madre lo decía. No es lo mismo una mujer mirando unas rosas que una mujer mirando los muslos de un hombre. Ella lo mira. [...] Y cuando no lo mira, porque está sola, porque no lo tiene delante, lo lleva retratado en los ojos”.

Por lo tanto, todo el mundo parece ser plenamente consciente del dinamismo sexual y emocional que existe entre ellos dos, de la intención que esconden los ojos de Yerma cuando le observa. De hecho, desde el momento en que lo describe como “un chorro de agua que te llena toda la boca (Lorca: 1985, 62), está transmitiendo una imagen muy explícita con relación a la potencia sexual y la fecundidad. Así es como Yerma lo percibe, y esta visión es tan poderosa que escapa de sí misma y la recogen las personas que la envuelven, plenamente conscientes de aquello que se fragua bajo el pensamiento de la protagonista.

La marcha de Víctor anticipa el desgarramiento total de Yerma. La priva del consuelo que supone su presencia. En este sentido, “y como Juan le ha comprado sus

rebaños, se da la cruel ironía de que es Juan el que se beneficia de la marcha de Víctor, mientras que Yerma, que es quien lo necesita, queda abandonada a su propia desesperanza” (Honig: 1974, 167). La angustia de Yerma resulta casi insoportable. Así, ante los gritos de las dos hermanas, sale a la calle, como una figura diminuta y oscura, envuelta en un mantón, como representación de su propio abatimiento.

Ante la partida de Víctor, la oscuridad se cierne sobre el mundo de la protagonista, como nos marcan las acotaciones: “La escena está casi a oscuras” (Lorca, 1985: 88). Esta oscuridad se vuelve totalmente invasiva y absoluta, por lo que, gradualmente, llegamos a un momento en que “La escena está oscurísima” (Lorca: 1985, 89). De nuevo, el ambiente deviene un correlato objetivo con las emociones de la protagonista, mostrando mediante imágenes poéticas el mundo interno, los pensamientos y el desgarró vital de Yerma.

#### **4.2.1. Sexualidad y honra**

Por otro lado, no podemos hablar de Víctor sin mencionar la dimensión sexual y el deseo que parece que despierta en la protagonista. Así, cuando Yerma conversa con la Vieja acerca de su infertilidad, ella le pregunta si la presencia de su marido le provoca agitación: “¿No tiembles cuando se acerca a ti? ¿No te da así como un sueño cuando acerca sus labios?” (Lorca, 1985: 55). Yerma es incapaz de entender este mundo de sensaciones del que habla la Vieja, excepto cuando recuerda a Víctor:

“Me cogió de a cintura y no pude decirle nada porque no podía hablar. Otra vez el mismo Víctor, teniendo catorce años (él era un zagalón). Me cogió en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los dientes. Pero es que yo he sido vergonzosa” (Lorca: 1985, 56).

Esta anécdota casi baladí, totalmente vacía de contenido explícitamente sexual, parece asemejarse, para Yerma, a la idea que evoca la Vieja cuando afirma que “los hombres tienen que gustar [...]. Tienen que deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca” (Lorca: 1985, 56). Víctor despierta en ella una necesidad

neurálgica, atávica, que ella no entiende muy bien y que por intuición relaciona con lo que la Vieja le dice.

Retomando la idea del “ex futuro”, nos preguntamos qué hubiera ocurrido con Yerma si hubiera sido lo suficientemente valiente como para enfrentar todo el sistema de valores hegemónico. Quizá, si Yerma hubiera optado por el acercamiento con Víctor hubiera alcanzado el placer sexual que le parece ser vetado con Juan, además de la descendencia que desea y no alcanza. Pero esto hubiera supuesto una ruptura con unos preceptos sociales definitivamente coercitivos, por lo que no hubiera permitido el planteamiento de una protagonista condenada a sufrir la tragedia vital, la condena social y la alineación total para con su propia persona.

Yerma no rechaza su propia sexualidad, sino que no encuentra en Juan un conducto para darle juego. En este sentido, ella misma afirma, de sus relaciones íntimas: “cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego” (Lorca, 1985: 93). En este sentido, nos afirma Mabrey (1996: 36), que la obra se lee centrando el foco de atención en la infertilidad de la protagonista “dentro de un marco telúrico, mítico y ritualista” pero que realmente “es una obra donde la frustración de la mujer, Yerma, se hace más patente a la vez que su sexualidad entra en conflicto con la estructura de poder”. Ella no puede explorar su propia sexualidad porque hay un mundo entero de valores que vetan esta posibilidad. Ella está tan adscrita a estos parámetros conductuales que no puede ni plantearse huir de ellos.

En relación con la sexualidad, es muy importante la escena en el Acto III en que Yerma acude a la romería para dar solución a su aparente infertilidad. Esta es una de las acciones más aventuradas de Yerma, que parece no temer a las repercusiones. En este sentido, “la procesión religiosa se celebra al tiempo que entre las matas tiene lugar una

verdadera bacanal” (Harris, Young: 1979, 197). En las romerías populares, las mujeres casadas que no habían conseguido tener hijos mantenían relaciones con otros hombres, para que el santo de la romería perpetrara el “milagro”<sup>19</sup> de la vida. El Macho nos revela la verdadera naturaleza de la supuesta procesión religiosa. El puro placer del amor carnal, sin ningún tipo de compromiso, que estas máscaras parecen sugerir realizan el papel de antagonistas de Yerma:

“Si tú vienes a la romería  
a pedir que tu vientre se abra,  
no te pongas un velo de luto  
sino dulce camisa de holanda.  
Vete sola detrás de los muros  
donde están las higueras cerradas  
y soporta mi cuerpo de tierra  
hasta el blanco gemido del alba.  
¡Ay, cómo relumbra!  
¡Ay, cómo relumbraba,  
ay, cómo se cimbreaba la casada! (Lorca: 1985, 104).

Sin embargo, Yerma rechaza completamente este tipo de experiencias, pese a que le permitan el pase directo a su mayor deseo. La sexualidad y el honor parecen ser dos fuerzas que batallan en el interior de Yerma y que le provocan una frustración casi tan honda como la que le provoca la maternidad fallida. De este modo, ella es consciente de que para engendrar un hijo el camino más rápido es el de la trasgresión, pero Yerma es una mujer con una idea del honor arraigada a lo más profundo de su ser.

---

<sup>19</sup> Harris y Young (1979, 215), en este sentido, realzan el interés cultural y, sobre todo antropológico de la escena de la romería. Lorca, en sus acotaciones, describía el proceso señalando las máscaras populares que se utilizaban, que según el autor tenían “un sentido de pura tierra (Lorca: 1985, 102). Destaca lo explícito de la sexualidad en el mensaje que usan las máscaras, rodeadas del son de las coplas. El ritual tiene algo de inusual y mucho de mágico.

La Vieja —representación alegórica de la tentación de lo pagano—, trata de sacudir, de nuevo, su fe católica de Yerma, culpando a Juan de su falta de hijos: “La culpa es de tu marido. ¿Lo oyes? [...] Ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuelo se portaron como hombres de casta. Para tener un hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra. Están hechos con saliva “ (Lorca, 1985: 106). La Vieja le ofrece incluso la posibilidad de acostarse con su propio hijo, pero Yerma rechaza completamente la propuesta. La protagonista, que “ha roto con algunos de los límites “externos” del código del honor (las conversaciones con Víctor a la vista de todos, la explicitud de la queja, gritada a los cuatro vientos, las salidas secretas en medio de la noche” (Paz: 2008, 161), no es capaz ni de plantearse cometer adulterio.

*Ergo*, el respeto profundo hacia la honra impide que Yerma se acueste con cualquier otro hombre, pese desear a Víctor, pese saber que tiene la clave de su propio destino en manos del hijo de la Vieja. A Yerma esto parece causarle un dilema interno vital, como afirma en el cuadro segundo del Acto II: “¡Qué pena más grande no sentir las enseñanzas de los viejos!” (Lorca, 1985: 86). Con esta frase, bastante ambigua, Yerma nos presenta dos posibilidades: que lamenta acatar las enseñanzas de resignación del propio sino, o que lamenta no ser capaz de seguir los consejos adúlteros de la Vieja. Así, “ni unos ni otros puede seguir Yerma: al mismo tiempo que está ya fuera de lo normal y ajena a toda resignación, está imposibilitada por su orgullo de casta honrada a optar por la libertad, por aquello que eligió la *Raquel encadenada* de Unamuno” (Gil: 1985, 86). En tanto que con Víctor le nace un impulso erótico casi orgánico, con Juan la sexualidad queda totalmente anulada y entra en escena la obligación: “No lo quiero, no lo quiero, y sin embargo, es mi única salvación. Por honra y por casta. Mi única salvación”, (Lorca, 1985: 93).

Yerma no contempla la posibilidad de acercarse a cualquier otro hombre, afirmando, así, “¿Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? ¿Qué yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava? (Lorca: 1985, 106). Obran en sus ideas la honra y el deber, o de otro modo: el poder de la moral social, abismal y eterna, que llevaba a cualquier mujer adúltera a una condena social total. Pese a que Yerma termina justamente así, totalmente rechazada por su entorno por el asesinato que comete, en su ideario no es capaz de legitimar las conductas que le propone la Vieja. Ella trata, como trataba Lorca, de cambiar el paradigma de poder actuando desde su núcleo, buscando y tratando de descubrir lo que falta, el secreto, el enigma. Yerma desea descubrir la verdad, poseer el lenguaje de la certeza. Desde el inicio pretende ahondar en su sexualidad, porque es ahí donde vive su propio secreto, el mismo que cree hallar en los instintos maternos que la poseen.

Es interesante, en este sentido, la teoría de Foucault del nudo “poder-saber-sexualidad”. Esta idea parte de la base de que el poder no es solamente una imposición legislativa, sino que necesita, asimismo, que el sujeto regido por ella acepte de forma activa regirse bajo estos preceptos y determine, en base a ellos, lo que considera ilícito e lícito. Nos habla de que el poder se simboliza basándose en esta estructura ambivalente, y que esta, bajo la dirección del estamento jurídico, reglamenta y determina el discurso y las conductas entorno al sexo (Marbey: 1996, 35). Por lo tanto, si este poder legislativo impuesto sigue funcionando es porque los individuos que habitan bajo su yugo lo legitiman y aceptan. Esto es exactamente lo que pasa con Yerma: pese a presentar ciertos aspectos que desobedecen la moral de la época, rige sus actos en base a la honra, por lo que acepta totalmente este sistema de valores.

Recuperamos, de nuevo, la escena de la romería que protagonizan las máscaras de Macho y Hembra, que representan “lo lícito de una relación sexual no reglamentada por

las leyes del honor, es decir, fuera de la estructura de poder” (Mabrey: 1996, 36). Para el público de la época, esto era una transgresión total del discurso hegemónico entorno a la sexualidad. De este modo, aquí vemos una representación de una ruptura de este nudo, porque se inhabilitan e ignoran las ideas de moral en pos del goce físico.

Yerma, sin embargo, no sucumbe a las ideas que transmiten el Macho y la Hembra. Para deshacer esta estructura tripartita Yerma habría de obviar las leyes atávicas de la moral bajo las que ha sido criada, además de tomar un papel activo para deshacer el camino que ha logrado posicionarla en una situación de infertilidad y confusión. En este sentido, la posibilidad de tener un hijo se presenta constantemente, pero supondría renunciar a su casta y su honor, por lo que vacila constantemente entre lo prohibido y el deseo. “Es un juego que existe [...] entre una energía salvaje, natural y viviente, subiendo sin cesar desde las capas más bajas y un orden desde lo más alto buscando obstaculizarla (Marbrey: 1996, 42).

El público que presenció el estreno obtuvo un mensaje reivindicativo y poco usual: Juan, muerto a manos de Yerma, con los roles genéricos totalmente revertidos, era la víctima de una estructura de poder que había de terminar con Yerma, no con él. Notamos que el autor escribió la obra pensando, mayormente, en una mayoría oprimida: las personas que por virtud de nacimiento ya pertenecían a roles asignados, muy determinados y específicos.

El intento de silenciar el ansia provoca la situación final. La muerte no representa solo algo físico, sino que también hay muerte en no experimentar deseo, así, Juan, que parece estar desvinculado de esta idea, se nos relaciona —como afirmábamos anteriormente— con elementos desprovistos de vida.

Por otro lado, y remitiéndonos de nuevo a una idea de Foucault (Marbrey: 1996, 40), el intento cristiano de convertir el sexo en un enigma resuelve que el discurso gravite



siempre entorno a este secreto velado. En este sentido, tanto la misma Yerma como todas las mujeres a su alrededor hacen alusión constante a referencias sexuales. Por ejemplo, las lavanderas, alrededor del río, hacen menciones constantes a su propia sexualidad. Afirman, “Por el aire ya viene / mi marido a dormir. / Yo alhelíes rojos / y él rojo alhelí” (Lorca: 1985, 71), expresando (mediante la cadencia estructural que se repite anafóricamente tres veces) el movimiento y la repetición a los que nos recuerda el acto sexual. Afirman, además: “Hay que gemir en la sábana” (Lorca: 1985, 72). En cuanto a la Vieja: “en sus dos encuentros con la protagonista suscita en esta una rotunda reacción contra el sentido dionisiaco de la vida que ella tiene y predica” (Gil: 1985, 34). Por lo tanto, el discurso de la sexualidad está perpetuamente presente en el entorno de Yerma, y esto le provoca todavía más conflicto, igual que las constantes habladurías del pueblo, porque ahondan en sus dilemas y frustraciones.

Sin embargo, pese a que Yerma no consiga desvincularse del todo de este nudo, sabemos que comete ciertas transgresiones. La primera, y quizá más esencial de todas ellas, es la puesta en entredicho de la hombría de Juan. Sin embargo, sus transgresiones se mantienen en la superficialidad, nunca ahondando en su propio dilema. Hasta el final. Yerma ahorca a Juan como representación del deseo indomable que es incapaz de ser conformista, de la insubordinación hacia aquello que está hegemónicamente prohibido, y, *ergo*, del derrumbe de las estructuras de poder imperantes. Yerma ahorca en Juan su propia divergencia entre lo anhelado y lo prohibido, su propio impulso sexual insatisfecho, su propia maternidad frustrada e imposible. Yerma ahorca, en Juan, toda la imposibilidad que ha encontrado en su existencia.

Su alineación del paradigma, y por consecuente, del lenguaje femenino no le permiten expresar sus desventura de otro modo. Podríamos hablar, asimismo, de un intento, por parte de Lorca, de liberar su propia sexualidad. Lo que es evidente es que el

autor debió encontrar, a lo largo de su vida, tantos silencios, tantos caminos sin salida y tanta prohibición como *Yerma*. Ian Gibson define muy bien esta idea: “A [Federico] lo que más le gustaría en este mundo es... parir” (2006: 251).

## Conclusiones

Podemos iniciar las conclusiones tras lo que es un análisis de todos los ejes temáticos que nos interesan en la obra.

Por un lado, hemos empezado trazando una aproximación a la vida y la obra del autor. Esto nos ha ayudado a enmarcar *Yerma* en un contexto vital que resulta esencial para comprenderla en su totalidad. Así, extraemos la idea de que aspectos de la vida del autor (en concreto: su homosexualidad, que se oponía a los decretos sociales de la época) afectan directamente a la obra. De este modo, entendemos que Lorca, en *Yerma*, indaga sobre los límites de su propia vida: nos habla de las estructuras de poder hegemónicas, de la moral patriarcal y tradicionalista, así como de la imposibilidad de conciliar la libertad pública y la libertad privada.

Por otro lado, el conocimiento de su obra nos muestra que *Yerma* pertenece a un ciclo trágico de dramas rurales, que tratan el problema de la mujer andaluza oprimida por su contexto social. Así, tanto en *Yerma* como en *La casa de Bernarda Alba* y *Bodas se sangre*, vemos que la protagonista experimenta una tragedia vital. En estas dos últimas, por su lado, la tragedia de las mujeres las trasciende a ellas mismas y sacude todo su entorno. Así, son el drama de una o de varias familias. Sin embargo, en *Yerma* se nos presenta la salvedad de que la tragedia es individual.

Seguidamente, hablamos de la recepción de la obra, que obtuvo, de parte del público y de la crítica, una aceptación inmediata. De este modo, a pesar de que nos encontramos con que durante largos años la obra del granadino fue silenciada, *Yerma* se conoce ahora como una de las obras más importantes de la tradición literaria española.

Asimismo, no podemos evitar hablar de Yerma como personaje. Obtenemos, del análisis de la obra, una idea muy interesante en lo que a esto respecta: Yerma es la elongación de la Naturaleza vital. De este modo, establece un correlato objetivo con el medio natural, con el que interactúa constantemente y que utiliza de conducto de expresión de sus emociones. En este aspecto, notamos algo interesante: a medida que se abren los espacios naturales, Yerma se retrae más en sí misma y pierde el sentido de su vida. De este modo, empieza a abocarse, cada vez más incontrolablemente, a su propia perdición y, sobre todo, a la desvinculación total consigo misma.

Por otro lado, hemos hablado de Yerma como mujer. La protagonista está en contacto constante con diversos personajes que la rodean. Hablamos, en concreto, de Juan y de Víctor. En Juan, Yerma encuentra el ser antitético de sí misma, una persona que no comprende sus inclinaciones esenciales. Por lo tanto, relaciona a su marido con todo aquello que no está vivo, así como lo hace con sus cuñadas.

En relación con Juan hablamos de un esquema relacional de género. Es decir, si Yerma deja de comportarse según los roles genérico (hasta el punto de alinearse de sí misma) es porque Juan hace lo mismo. No cumple con los preceptos que su sexo le exige. Así, las acciones del uno afectan las de la otra, por lo que al final nos encontramos con una reversión total de los preceptos genéricos. Yerma, asesinando a Juan, acaba de cumplir esta ruptura total, pues ella toma el papel del hombre, violento y con una voluntad feroz, en tanto que Juan deviene débil, víctima de las inclinaciones de su esposa.

Por otro lado, en relación con Víctor, Yerma siente algo muy diferente. En Víctor encuentra una personificación de la misma Naturaleza que la conforma a ella. Por lo tanto, el autor nos transmite, sobre todo mediante las acotaciones, que entre ellos existe algo que los une de forma natural. Yerma, además, experimenta cierta atracción sexual por su cuñado, que ella no identifica del todo. Sin embargo, es incapaz de acercarse de ese modo

a Víctor, puesto que está arraigada a un sistema moral muy definido. Hablamos, pues, de una frustración sexual que nunca se resuelve porque la honra actúa como agente que la reprime. Aunque Yerma rompa, en su proceso de alineación, algunos preceptos morales, no es capaz de llegar al final de esta desvinculación genérica.

En conclusión, el estudio de Yerma nos ha ofrecido tratar muchos y muy diversos aspectos, puesto que es una obra que aúna con mucha facilidad temas de gran interés. Así, nos ha permitido realizar un análisis exhaustivo de los temas que nos han interesado, ya mencionados.

## Bibliografía

ARMAS, Isabel de, “García Lorca y el segundo sexo”, *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, I 433-434 (1986), pp. 128-139.

DIEGO, Gerardo, *Poesía española [Antologías]*, ed. de Teruel, J., Madrid: Cátedra, 2019, pp. 333-337.

DOMÉNECH, Ricargo, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Fundamentos, 2008, pp. 21-63, 133-146.

EDWARDS, Gwyanne, *El teatro en Federico García Lorca*, ed. de Baró, C. M., Madrid: Editorial Gredos, 1983, pp. 9-13, 169-320.

GARCÍA LORCA, Federico, *Libro de poemas*, ed. de Gibson, I., Barcelona: Ariel, 1982.

—, *Teatro completo*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020.

—, *Yerma*, ed. de Ildefonso-Manuel, G., Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.

GIBSON, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca: 1898-1936*, Barcelona: Debolsillo, 2006.

GIL, I. M., *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, Madrid: Taurus, 1973.

HARRETCHE, María Estela, *Federico García Lorca. Análisis de una revolución teatral*, Madrid: Editorial Gredos, 2000, pp. 11-42.

HARRIS, Olivia y YOUNG, Kate, comp. y ed. *Antropología y Feminismo*. Barcelona: Anagrama, 1979.

HONIG, E., *García Lorca*, Barcelona: Editorial Laia, 1974.

LYNCH, Carlos Mora, *En España con Federico García Lorca*, Buenos Aires: Agapea, 2008.

MARBREY, María Cristina, “La sexualidad femenina contra la estructura de poder en *Yerma* de F. G. Lorca”, *Hispanófila*, 166 (1996), pp. 35-45.

MARTÍNEZ NADAL, R. *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid: Fundación Juan March y Ediciones Cátedra, 1980.

MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid: Cátedra, 1988, pp. 15-42, 123-161.

NIEVA DE LA PAZ, P. “Identidad femenina, maternidad y moral social: *Yerma* (1935), de Federico García Lorca”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 33. 2 (2008), pp. 155-176.

OLMEDO, Soria Andrés, “Introducción a la obra de Federico García Lorca”, *Fundación Federico García Lorca, Cervantes virtual* (s.d).

RICO, F. *et al.*, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939*, Barcelona: Crítica, 1980, pp. 469-587.

TODOROV, T., *Literatura y significación*, Barcelona: Planeta, 1972.

UNAMUNO, Miguel de, *Poesía completa*, ed. de Miramón, Ana Suárez, Madrid: Alianza, 1987.