

El sentido social y político de una
«tragedia de la esterilidad»

“Yerma” o la lucha de la mujer española

Francisco Olmos García

«Yerma» es un vibrante canto a los derechos de la mujer en una sociedad en que el hombre los disfruta todos y la reduce a mero objeto de su propiedad. Como toda la obra dramática y parte de la poética de Lorca, «Yerma» contiene una evidente carga social y política. (En la imagen, un momento de la reciente versión de Víctor García sobre el texto lorquiano).

Yerma, estrenada el 29 de diciembre de 1934, en el madrileño Teatro Español, obtuvo más de cien representaciones, constituyendo un éxito evidente para un dramaturgo novel, autor de obras «audaces», en pleno **bienio negro** en que la censura y la Fuerza pública rivalizaban en dureza. Días antes del estreno se habían ya agotado las entradas. Para aquella noche estaba preparado «un complot de manifestación hostil que podría determinar el fracaso de la obra. Del "paraíso" se levantaron murmullos y bisbiseos de los interruptores» y gritos de «blasfemia» e «inmoralidad»¹. Pero García Lorca obtendría un éxito rotundo y sería saludado por un público con fervor republicano, en un momento en que las amenazas y provocaciones de diversos grupos fascistas, el fracaso del **bienio reformador** y la sangrienta y vasta represión por los sucesos de Octubre todavía en curso, tendían a radicalizar posiciones. Ciertos críticos, con análogas ideas a las de los malparados autores del incidente, pretendieron que **Yerma** «era un escándalo y atentaba a las buenas costumbres»².



GARCÍA Lorca había dicho en diversas ocasiones que la reacción de cierto público y la crítica al servicio del mismo no le importaban, y a raíz del estreno de **Yerma** en Barcelona lo repitió: «... No faig cas de les critiques, ni les lleixo. Però a vegades m'en mostren una, em diuen que està bé, i llavors el que faig 'es passar-hi la vista pel demunt»³. Era consciente de que lo que se buscaba era hacerle cambiar de orientación o reducirle al silencio. El caso valía la pena ya que, salvo algún intento de renovación no muy logrado de Alejandro Casona o de Jacinto Grau, el teatro seguía dominado por el leal servidor de la burguesía Jacinto Benavente, quien un mes antes, el 8 de noviembre, estrenaba entre

¹ Carlos Morla Lynch: *En España con Federico García Lorca (Páginas de un diario íntimo 1928-1936)*. Aguilar, Madrid, 1957, pp. 434-35.

² Gabriel Celaya: *El teatro de García Lorca. Una encuesta de «Insula»*. «Insula», núm. 168, p. 8. Madrid.

³ *Obras Completas*, Aguilar, 1975. T. II, p. 1004.

Estrenada en el Teatro Español, de Madrid, el 29 de diciembre de 1934, «Yerma» llegó a más de las cien representaciones. Lo que constituyó un éxito para un dramaturgo novel, autor de obras «audaces», como era considerado entonces Federico García Lorca, al que vemos sobre estas líneas en una foto de la época.



Igual que otras víctimas de las tragedias lorquianas, Yerma —aquí personificada por Aurora Bautista— escoge la lucha; es decir, la manera de ser madre, no por no quedarse estéril, sino por tener un hijo en quien realizarse, que la libere de su pasado.

aclamaciones de su público **Memorias de un Madrileño**, canto melancólico a los años 20, aquellos de la represión de Martínez Anido en Barcelona, del Desastre de Annual, de la Dictadura de Primo de Rivera, con alusiones de simpatía por los enemigos declarados de la República y abiertos ataques a la «igualdad social». Pero García Lorca, que con el extraordinario éxito de **Yerma** aparece ya como autor consagrado en quien el público abierto al futuro cifra todas sus esperanzas, responde a sus detractores con firmeza: «Yo soy un poeta, y no he de apartarme de la misión que he emprendido»⁴.

La atmósfera imperante en el momento del estreno de **Yerma**, la posición de García Lorca ante la coyuntura histórica (fijada una vez más poco antes en declaraciones a un periodista) y el sentido de la propia obra, que no pasó desapercibido a los autores y ejecutores de la maniobra, explican no ya el intento de hacer fracasar las piezas, sino de hacer callar al autor.

En los años treinta, el mundo entero sigue pagando las consecuencias de la grave crisis económica exportada por Estados Unidos y que había culminado con la quiebra de la bolsa de Nueva York, acontecimiento cuyos dramáticos efectos recoge García Lorca en su excelente **Poeta en Nueva York** e inspira al genial Charlot **Tiempos modernos**. El resultado social más visible es el paro: seis millones de personas sin trabajo en Alemania, tres en Inglaterra, uno en Italia, algo más de medio millón en Francia. En el deprimente espectáculo que ofrecen las fábricas cerradas, los campos medio abandonados, la actividad co-

mercial paralizada, las inmensas colas de parados a la caza de cualquier empleo o de algo con que engañar el hambre en las «sopas populares», amplios sectores del capitalismo mundial tratarán de hacer surgir o de apoyar en cada país a un ambicioso caudillo que explote pretendidos sentimientos nacionales y de revancha como arma de diversión y disimulo de las verdaderas causas de la situación, esforzándose por canalizar el creciente descontento de las víctimas propiciatorias de todas las crisis del capitalismo —los asalariados, en especial los no especializados— contra ellas mismas a través de movimientos de agitación política, siguiendo el ejemplo de la Italia fascista y, a partir de 1933, de la Alemania nazi. Las amenazas reales de guerra por las ambiciones expansionistas de Hitler y Mussolini, y la feroz represión nazi relatada por numerosos intelectuales judíos o marxistas que se iban refugiando en España, imprimían a los acontecimientos hondo dramatismo.

Ante las enormes proporciones que adquiriría la crisis y los peligros que hacía correr a los pueblos el acoso de las ideologías nazi-fascistas, sin que las democracias europeas supieran yugular los riesgos inminentes de guerra, la Unión Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios (nacida en 1930, con orientación marxista, reuniendo en su seno a escritores como Waldo Frank, Anna Seghers, Ehrenburg, Dos Passos, Carpentier, Henry Barbusse, Romain Rolland y tantos otros de talla universal), lanza una campaña mundial contra el fascismo y la guerra y en defensa de la emancipación del proletariado.

En España la reacción, y a su cabeza la Iglesia de entonces y una parte muy activa del Ejército estimulada por los errores de Azaña, se lanza desde el comienzo del nuevo régimen al asalto del poder. Los seiscientos cincuenta mil parados, la sangrienta represión que siguió al movimiento del 6 de octubre, con sus centenares de muertos y heridos y sus más de veinte mil presos políticos, la división de la clase obrera, la carencia de importantes realizaciones de la conjunción republicano-socialista en el poder, la victoria de Hitler y las bravatas del Duce, alientan las ambiciones de los grupúsculos fascistas que reciben abierta ayuda de Alemania e Italia.

Ya en diciembre de 1931, apenas nacida la República, las J.O.N.S., sin casi efectivos, lanzan un Manifiesto político en el que proclaman abiertamente la intención de tomar el poder por la fuerza, incitando a la violencia: «Es una de nuestras consignas permanentes la de cultivar el espíritu de una moral de violen-

⁴ *Ibidem*, p. 975.

cia, de choque militar... Nuestro desprecio por las actuaciones de tipo parlamentario equivale a preferir la táctica heroica que puedan desarrollar los grupos nacionales» y a propugnar la «acción directa al servicio de la Patria». El objeto inmediato de los émulos de Hitler y Mussolini en España es crear un estado de confusión, un ambiente de inseguridad en el país, provocar enfrentamientos con las masas populares, que decidirán defenderse contra los ataques fascistas de diverso tipo. La agresión en sus más diversas formas, sin excluir el atentado, como diría José Antonio Primo de Rivera el 29 de octubre de 1933, en su discurso fundacional de Falange Española, se erige en norma de argumento definitivo para los enemigos de la democracia: «... No hay más dialéctica admisible que la dialéctica de los puños y de las pistolas cuando se ofende a la justicia o a la Patria» (esto es, cuando los intereses de la oligarquía se dicen amenazados por simples reivindicaciones sociales). Habría quien, como Pemartin, sacralizara el fascismo español pretendiendo convertirlo en «la religión de la Religión». Para difundir tal «religión», Ramiro Ledesma escribía que Falange Española había constituido grupos encargados de extender la más extrema violencia⁵, grupos cuya naturaleza terminaba de definir Onésimo Redondo diciendo que «donde haya un grupo antimarxista con la

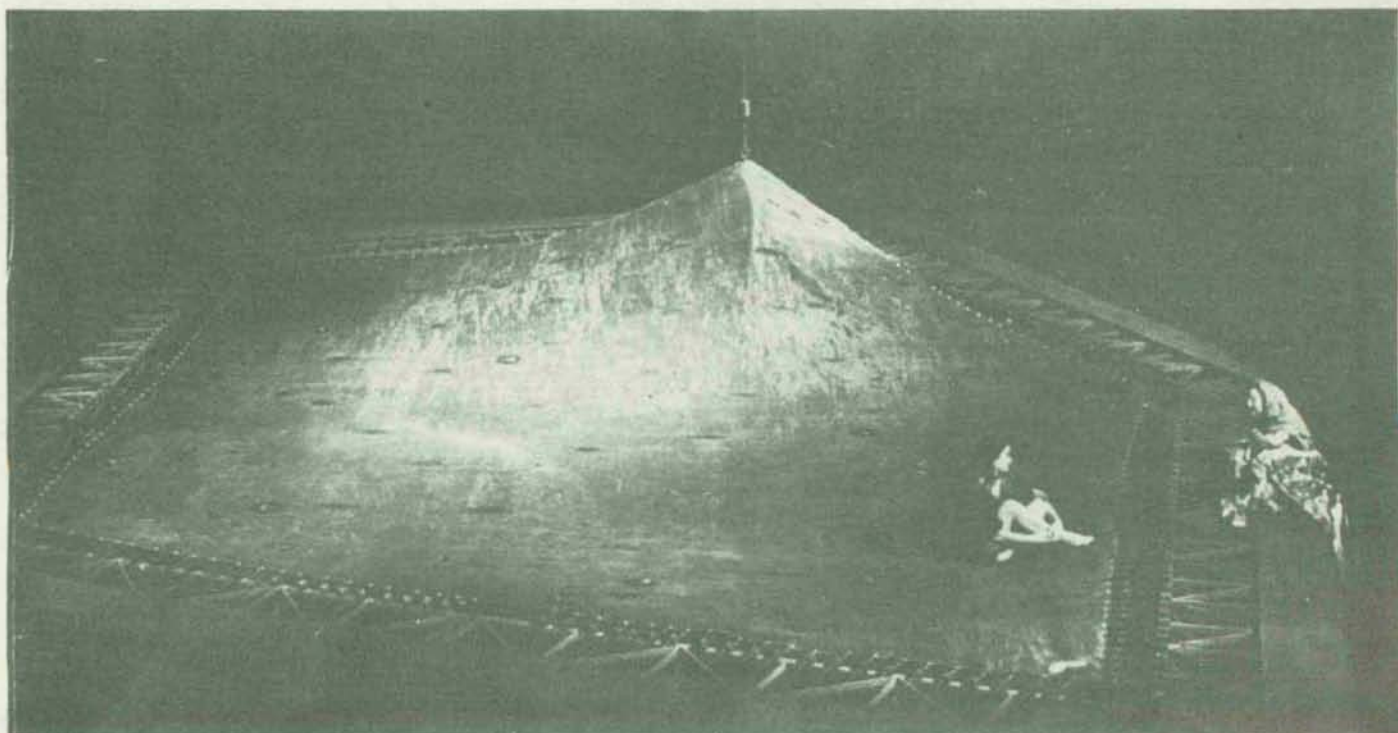
estaca, el puñal y la pistola como instrumentos superiores, hay una J.O.N.S.»⁶. Esos grupos, en los que *figuraban pistoleros profesionales* que en otras ocasiones estuvieron al servicio de otra ideología, cumpliendo la misión que les asignaban sus «jefes», cometerían numerosos actos de terror individual contra dirigentes obreros y personalidades republicanas, pagados por industriales y financieros, como en el primer cuarto de siglo lo fueran los pistoleros del llamado Sindicato Libre para que se enfrentaran precisamente, sobre todo en Barcelona, con los grupos de acción de la Confederación Nacional de Trabajadores.

Los periódicos «ABC» —siempre tan poco propenso a recoger la realidad de los hechos—, «El Debate» —dirigido a la sazón por Angel Herrera Oria, más tarde cardenal por decisión del general Franco— y «El Siglo Futuro» —órgano del fanatismo integrista y carlista de aquellos años—, se encargarán de respaldar —justificándola o elogiándola— la acción de esos grupos de pistoleros con artículos aleccionadores y noticias inexactas o parciales.

Panfletos como **Genio de España**, de Ernesto Giménez Caballero, subdenominado por su autor **Exaltaciones a una resurrección nacional**, reeditado en las fechas en que se estrenaba **Yerma**; los escritos de Maeztu, en parti-

⁵ Ramiro Ledesma Ramos: **Fascismo en España**. En «Acción Española». Antología. Burgos, 1937, p. 161.

⁶ Citado por A. Rebollo Torio: **Los lenguajes de la derecha en la II República española**. *TIEMPO DE HISTORIA*, núm. 20, julio 1976, p. 16.



Al principio, Yerma (en esta ocasión, Nuria Espert) busca el hijo por medios naturales recurriendo a la experiencia de otras mujeres. Se le insinúa que la culpa de que no tenga hijos puede tenerla su marido, y que no sufra tanto y lo busque en otros hombres. Pero no es esa la solución.

cular su libro **Defensa de la Hispanidad**, publicado en 1934; hombres como Sánchez Mazas y algunos apóstoles más de la «religión de la Religión», contribuirán a fomentar odios y violencia, a hacer imposible el diálogo, la democrática y necesaria convivencia, combatiendo a la República y sus instituciones con renovada saña.

Intelectuales antifascistas y progresistas jóvenes, como César Arconada, Bergamín, Pérez Minik, Altolaguirre, Arderius, Alberti, Prados y tantos más, a través de **La Gaceta de Arte, Cruz y Raya, Nueva España, Octubre** —fundada entre otros por Alberti, María Teresa León y Arconada, en la línea de la Unión Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios—, toman abierta posición política en defensa de la República y, algunos de ellos, de la «revolución social». César Arconada clasificaba así las tendencias entonces existentes: «La contrarrevolución, el fascismo o el catolicismo de la cultura tienen defensores y adeptos en Montes (Eugenio), Ledesma Ramos, Giménez Caballero, Sánchez Mazas. Por otro lado, existe una corriente favorable a continuar la tradición de la pequeña burguesía:

Gómez de la Serna, Obregón, Jarnés, Salazar y Chapela. En fin, los que están con el proletariado y en contra de la burguesía decadente»⁷. Para éstos, como aparece en **La Gaceta de Arte** y sobre todo en **Octubre**, el verdadero «arte es el arte de masas», como dice Xavier Abril en el prólogo a **Consignas**.

García Lorca no figura en ninguna de estas revistas como colaborador. Ni era conocido como escritor político, en el sentido que solía dársele a este término, y es casi seguro que no estuvo adscrito a ningún partido político, pese a la amistad que le unía a personalidades republicanas como Fernando de los Ríos y Azaña, por ejemplo. No obstante, en su obra alude en tono crítico a ciertos representantes de la derecha y toma neta posición política en numerosas declaraciones reproducidas en periódicos y revistas. Y días antes del estreno de **Yerma**, tras haberse solidarizado con las víctimas de la represión del movimiento de Octubre y sus familiares, al emitir sus opiniones sobre **Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo** demuestra conocer los problemas de

⁷ Revista «Octubre», pp. 3-4-5 y 6.



Las conversaciones de Yerma con la gente en busca del necesario hijo acaban por exasperar a Juan, su marido, y terminan en un fracaso. (Recogemos un momento de la «Yerma» ofrecida por el Teatro Municipal de Aachen, con Barbara Giesecke en el papel protagonista).

entonces, señalando certeramente sus causas: «El ambiente de nuestro tiempo aparece muy confuso, pero no tanto como para que se pueda uno convencer de que esta confusión no tenga aurora clara. Se percibe que en todo el mundo se pugna para desatar un nudo que ofrece grandes resistencias. De ahí esta oleada social que todo lo anega». En esa basta situación conflictiva, el autor hallará materia viva para su actividad creadora: «Para pensar y sentir los más nobles ideales de la humanidad, el actual es el gran ambiente. Para crear obra de esa que se ha dado en la flor de llamar pura y desligada de las preocupaciones actuales...». Acto seguido, pasa de la sugestión a la toma de posición concreta, recordando, y su obra las confirma casi en su totalidad, sus preferencias: «... En este mundo yo siempre soy y seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega. Nosotros —me refiero a los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente medio de las clases que podemos llamar acomodadas— estamos llamados al sacrificio. Aceptémoslo». Y como deseando dejar muy claro el sentido de lo que viene diciendo, agrega: «En el mundo ya no luchan fuerzas humanas, sino telúricas. A mí me ponen en una balanza el resultado de esta lucha: aquí, tu dolor y tu sacrificio, y aquí la justicia para todos, aun con la angustia del tránsito hacia un futuro que se presiente pero que se ignora, y descargo el puño con toda mi fuerza en este último plátano»⁸.

¿Cómo podía pasar inadvertida y sin respuesta una toma de posición tan tajante que le situaba entre los escritores más combatidos por los émulos de Hitler y Mussolini, aunque su nombre no figurara en las revistas progresistas de entonces ni en ningún partido político preciso? ¿Podía extrañar el intento de hacer fracasar a García Lorca en la noche del estreno de *Yerma* si recordamos el ambiente de guerra civil que los enemigos de la democracia intentaban crear?

* * *

Pero, independientemente de lo que pudiera decir en la tensa coyuntura interior y exterior, *Yerma*, como toda la obra dramática y parte de la poética de Lorca, lleva —y para las fechas en que fue escrita y representada muchísimo más aún— una evidente carga social y por tanto política, como vamos a ver brevemente: García Lorca anuncia por primera vez en público *Yerma* en una entrevista concedida al



«Tragedia de la mujer estéril», serían las palabras con que el propio Federico García Lorca definió su «Yerma»: «El tema es clásico, pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos», añadiría. Novedad que se tradujo en un máximo acercamiento a las constantes de la realidad española. (Vemos otra escena de la versión realizada por Víctor García).

escritor José Serna, en julio de 1933. Por el momento la obra no tiene aún título, pero el tema es «la mujer estéril»⁹. Un año después confirma que *Yerma* —ahora ya le da nombre a la pieza— «será la tragedia de la mujer estéril». Pero esta vez —y el dato es de sumo interés— precisa: «El tema es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos»¹⁰. Y casi un año más tarde, ofrecerá otros datos que nos acercan más al sentido de ese «desarrollo» e «intención nuevos»: «De la realidad son fruto las dos obras —*Yerma* y *Bodas de sangre*—. Reales son sus figuras; rigurosamente auténtico el tema de cada uno de ellas...». A continuación explica su modo de trabajar: «Primero, notas, observaciones tomadas de la vida misma, del periódico a veces... Luego, un pensar en torno al asunto. Un pensar largo, constante, enjundioso. Y, por último, el traslado definitivo: de la mente a la escena...»¹¹.

De *La zapatera prodigiosa* dijo Lorca que «no

⁹ *Ibidem*, p. 914.

¹⁰ *Ibidem*, p. 964.

¹¹ En *Yerma* invirtió tres años: O. C. Aguilar, t. II, p. 984.

⁸ O. C. Aguilar. T. II, p. 969 y ss.



Desesperada, Yerma recurre a soluciones supersticiosas con oraciones y conjuros que unas viejas le mandan hacer, asegurándole que otras mujeres estériles han logrado tener hijos tras someterse a las mismas pruebas. Una de estas viejas le aconseja resignarse, a lo que Yerma se opone vivamente.

era un mujer particular sino todas las mujeres»¹². Como la zapatera, Yerma tiene valor universal, pues la causa real de su tragedia no reside en la esterilidad en sí, sino en la costumbre, nacida e impuesta por el interés.

En efecto, a Yerma la casa su padre siguiendo la costumbre, esa grave costumbre que Cervantes ya denunciara en sus Novelas Ejemplares y, en particular, en **El celoso extremeño**:

—*Mi marido ... me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Esta es la pura verdad. Pues el primer día que me puse novia con él ya pensé ... en los hijos ...*¹³.

Pero si Yerma ha aceptado hasta «con alegría» la alienación que lleva consigo la costumbre por no contrariar a su padre, es porque posee la seguridad de que tendrá un hijo que hará lo que a ella no le ha sido posible hacer:

—*Yo pienso muchas cosas, muchas, y estoy segura que las cosas que pienso las ha de realizar mi hijo. Yo me entregué a mi marido y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme*¹⁴.

¹² O. C. Aguilar, t. II, p. 907.

¹³ Yerma. Acto I, Cuadro 2.º.

¹⁴ *Ibidem*.

Así pues, Yerma ve en el hijo que espera la posibilidad de superar su contradictoria situación inicial, de escapar a los efectos de la tradición, causa de su estado presente. Por tanto, la tragedia descansa sobre la oposición entre el poder de un convencionalismo impuesto, elaborado en el pasado, y el esfuerzo realizado para escapar a sus efectos en el futuro. Situada ante el dilema (aceptación resignada del pasado con todas sus consecuencias y lucha contra ese pasado que se perpetúa y la aplasta para forjar un porvenir acorde con la exigencia humana más elemental: disponer de su propio destino), Yerma, como todas las víctimas de las tragedias lorquianas, escoge la lucha; es decir, la manera de ser madre, no por no quedarse yerma, sino por tener un hijo en quien realizarse, un hijo que la libere de ese pasado que la ha conducido a la situación presente. Por lo tanto, la obsesión de Yerma no reside en el hecho de querer ser madre sólo por serlo, y por consiguiente en el simple deseo de tener un hijo, sino en la necesidad social, humana, de ser madre de un hijo que haga lo que ella piensa y no puede llevar a cabo.

Al principio, Yerma busca el hijo por medios naturales recurriendo a la experiencia de otras mujeres. Se le insinúa que la culpa de que no tenga hijos puede tenerla su marido, y que no sufra tanto y lo busque en otros hombres:

—*Entonces, que Dios me ampare.*

Pero su invocación divina se trueca en irrisión:

—*Dios, no. A mí no me ha gustado nunca Dios. ¿Cuándo os vais a dar cuenta de que Dios no existe? Son los hombres los que tienen que amparar*¹⁵.

Las conversaciones de Yerma con la gente en busca del necesario hijo exasperan a Juan y terminan en un fracaso. Entre marido y mujer se multiplican las escenas violentas: Juan, personificación de esa tradición que aliena a Yerma, se niega a que Yerma hable con los demás:

—*¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en el redil y las mujeres en casa.*

—*Justo. Las mujeres dentro de las casas. Cuando las casas no son tumbas*¹⁶.

El empleo del plural generaliza el asunto: la situación de Yerma es la de todas las mujeres, estériles o no. Igual que Juan encarna al marido tradicional.

Juan propone un compromiso: prohijar un sobrino de Yerma. Pero ella rechaza esa apa-

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Yerma. Acto II, Cuadro 2.º.

rente solución, como rechaza tener un hijo con otro hombre, no por razones de honra o de amor propio, que en este caso están fuera de lugar, sino porque en ambos casos habría aceptado su estado de alienación, se habría sometido a las exigencias de las conveniencias sociales. Entonces —le dice Juan— «debes resignarte». —«Yo he venido a estas cuatro paredes para no resignarme». Sino para emanciparse en un hijo ya que no se ha podido emancipar por ella misma. La incompreensión egoísta de Juan desencadena en Yerma una reacción de sublime orgullo que desconcierta a su marido, pero que al mismo tiempo le recuerda el papel que la tradición le asigna y que tan claramente encarna él:

—Perdóname. Aunque me miras de un modo que no debía decirte "Perdóname", sino obligarte, encerrarte, porque para eso soy el marido ¹⁷. Obsérvese que dice el marido, no tu marido.

Pero Yerma continúa hablando con la gente, y en una de sus cortas pero muy significativas conversaciones con Víctor, el pastor, maldecirá esa tradición que su marido invoca y que a ella le ha sumido en esta servidumbre:

—¡Qué pena tan grande no poder sentir las enseñanzas de los viejos! ¹⁸. Esas enseñanzas son las «morales viejas o equívocas» que Lorca denunciaba por entonces en su **Charla sobre tea-**

tro, y que mantenía que debían ser criticadas en escena ¹⁹.

Desesperada, Yerma recurre a soluciones supersticiosas con oraciones y conjuros que unas viejas le mandan hacer, asegurándole que otras mujeres estériles han logrado tener hijos tras someterse a las mismas pruebas. Una de las viejas que han dirigido los conjuros aconseja a Yerma que, después de todo, lo mejor es «dejarse llevar por los años»; es decir, dejar las cosas en su indeterminación. Pero resignarse significa para ella —en cualquier caso— renunciar a sus derechos de ser humano, a la libertad:

—Yo no pienso en el mañana, pienso en el hoy. Tú estás vieja y lo ves ya todo como un libro leído. Yo pienso que tengo sed y no tengo libertad, yo pienso tener a mi hijo en los brazos para dormir tranquila ... ²⁰.

Pero su porvenir reside exclusivamente en Juan porque, si bien no lo quiere, ha aceptado el convencionalismo que lo ha convertido en su marido, aunque esperanzada en escapar a las servidumbres que impone a la mujer un matrimonio no decidido por ella misma. Y como el esperado hijo sigue sin llegar pese a las pruebas naturales y sobrenaturales intentadas, Yerma ve por primera vez su propia impotencia como el peso de una fatalidad:

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ O. C. Aguilar, t. I, p. 1177 y ss.

²⁰ Yerma. Acto III, Cuadro 2.º.



Las proposiciones que le hace la Vieja le revelan a Yerma —en esta foto y en la anterior, encarnada, de nuevo, por Nuria Espert— lo que se esconde bajo lo «sobrenatural». Para ella, un hijo adúltero o adoptivo deja el problema intacto: aceptación resignada de un destino impuesto.

—*Está escrito y no me voy a poner a luchar a brazo partido con los mares. ¡Ya está! ¡Que mi boca se quede muda!* ²¹.

Sin embargo, los personajes lorquianos luchan siempre, y tras un período de abatimiento, en un postrer intento, Yerma asiste a una romería de mujeres estériles en busca del imposible milagro. Las proposiciones que le hace la Vieja le revelan a Yerma lo que se esconde bajo lo «sobrenatural». Para ella, un hijo adúltero o un hijo adoptivo deja el problema intacto: aceptación resignada de un destino impuesto por imperativos de un pasado arbitrario, algo antinatural. Y la realidad disimulada bajo el manto del «milagro», que constituía su última esperanza, es asimismo su última desilusión:

—*¡Marchita, sí, ya lo sé! ... Desde que me casé estoy dándole vueltas a esta palabra, pero es la primera vez que la oigo, la primera vez que me la dicen en la cara. La primera vez que veo que es verdad* ²².

«Marchita» para Yerma significa tener que aceptar una vida impuesta en detrimento de su vida, por un lado. Y por otro, renunciar al hijo nacido de una unión no escogida por ella, pero que —al realizar las muchas cosas que ella pensaba—, representaría una forma parcial de emancipación o, por lo menos, de revancha. Es decir, «marchita» supone para ella renunciar a ser ella misma, a satisfacer su derecho humano fundamental: la igualdad con el hombre por lo menos en aquello que atañe directa y esencialmente a su vida. Y segura de que el yermo es su marido y convencida del engaño que encubre lo «sobrenatural», en un acto de rebeldía que adopta la forma de legítima defensa, Yerma mata a Juan, a su pasado injusto, y al mismo tiempo al imposible porvenir, al hijo:

—*Marchita, marchita, pero segura ... ¡No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo!* ²³.

La presencia de Víctor, el pastor, en momentos muy importantes de la pieza, demuestra que si Yerma hubiera gozado de libertad para elegir marido, el drama no hubiese existido, por lo menos en la forma de drama de la esterilidad. Y en esto reside, en gran parte, el que Yerma tenga «un desarrollo y una intención nuevos»: la situación de la protagonista es la de la inmensa mayoría de las mujeres, y hasta de muchos hombres, en los años 30 en España. Los hijos no se casaban, en general los casaban los padres. Por eso le sucede a Yerma lo mismo

que a la Muchacha 2.^a, y a «todo el mundo» —si bien en un caso extremo, **ejemplar**— en el seno de la sociedad española de la época de García Lorca, como aparece en este breve diálogo:

—**YERMA:** *¿Por qué te has casado?*

—**MUCHACHA 2.^a:** *Porque me han casado... las viejas se empeñan en todas estas cosas ...*

Tonterías de los viejos.

—**YERMA:** *Calla, no digas esas cosas.*

—**MUCHACHA 2.^a:** *¡También tú me dirás la loca, la loca, la loca! Yo te puedo decir la única cosa que he aprendido en la vida: **Toda la gente está metida dentro de sus casas haciendo lo que no les gusta.***

—**YERMA:** *Eres una niña.*

—**MUCHACHA 2.^a:** *Claro, pero no estoy loca* ²⁴.

Yerma es un vibrante canto a los derechos de la mujer en una sociedad en que el hombre los disfruta todos y reduce a la mujer a mero objeto de su propiedad. Juan encarna elocuentemente el papel de marido que le asigna la sociedad de la época, si bien quizá con rasgos extremos.

En toda su obra dramática, García Lorca plantea el problema de la situación social de la mujer hecha costumbre, costumbre surgida de imperativos económicos y mantenida por la supremacía social del dinero. El autor granadino, a su manera, «recoge el latido histórico, el latido social» de su tiempo, como él propugnaba como norma general en la charla sobre teatro que dio por aquellas fechas. La situación social de la mujer, tal como era en la realidad y la presenta Lorca, es uno de los aspectos de la injusticia y la arbitrariedad inherentes a nuestra sociedad. De ahí que constituyese para él una preocupación permanente, abordándola en muy diversos géneros.

En sus farsas más importantes, por ejemplo, trata asimismo el problema del matrimonio impuesto por imperativos de orden material, defendiendo el derecho de cada cual a escoger a su marido o mujer:

En el **Maleficio de la mariposa**, la víctima es varón. Doña Curiana, su madre, se empeña en casarlo con Curianita Silvia, que es rica:

DOÑA CURIANA:

*Ella es rica. ¡Qué torpeza la de esta criatura rara!
¡Yo haré que la ame por fuerza!*

CURIANITO:

Yo no la quiero, madre.

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

²⁴ Yerma. Acto I, Cuadro 2.^o. (*La verdad sale de la boca de los niños o de los locos: La Gitanilla, Don Quijote, El licenciado Vidriera ...*).



Segura de que el estéril es su marido y convencida del engaño que encubre lo «sobrenatural», en un acto de rebeldía que adopta la forma de legítima defensa, Yerma mata a su marido, a su pasado injusto y, al mismo tiempo, al imposible porvenir, al hijo... (Tomamos un instante de la representación protagonizada en 1960 por Aurora Bautista y Enrique A. Diosdado).

D.^a CURIANA:

Pero si eso es igual ...

CURIANITO:

Sin amor no me caso.

D.^a CURIANA:

.....
*Tiene casa espaciosa,
 el troje bien repleto*

.....
¡Te tienes que casar!

En **Los títeres de cachiporra**, el padre de Rosita quiere casarla con un rico para salvarse de la ruina, invocando la tradición, que es ley, con el fin de que ella acepte el matrimonio concertado por su padre con el «pretendiente»:

ROSITA: *Pues no quiero, no quiero, ¡ea!*

.....
PADRE: *Pues no hay más remedio. Ese hombre tiene mucho oro y a mí me conviene, porque si no, mañana tendríamos que pedir limosna.*

ROSITA: *Pues pedimos.*

PADRE: *Aquí mando yo, que soy el padre. Lo dicho, dicho, y cartuchera en el cañón. No hay que hablar más.*

ROSITA: *¡Ay, ay! ¡Digo!, dispone de mi mano y no tengo más remedio que aguantarme porque lo manda la ley. (Llora.) También la ley podía haberse estado en su casa.*

PADRE: *Tú harás caso de todo como hice yo caso de mi papá cuando me casó con tu mamá...*

En **Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín**, la madre, más que casar, ofrece a su

hija en matrimonio a un hombre rico sin contar para nada con ella:

PERLIMPLIN: *Hemos decidido que vamos...*

MADRE: *A contraer matrimonio, ¿no es así?*

PERLIMPLIN: *Así es.*

BELISA: *Pero mamá... ¿Y yo?*

MADRE: *Tú estás conforme, naturalmente ... Don Perlimplín tiene muchas tierras; en las tierras hay muchos gansos y ovejas. Las ovejas se llevan al mercado. En el mercado dan dinero por ellas. Los dineros dan la hermosura... Y la hermosura es codiciada por los demás hombres.*

El problema del dinero y su supremacía en nuestra sociedad, que como dice Rosita en **Los títeres de Cachiporra** tiene fuerza de ley, es tratado igualmente en **Retablillo de Don Cristóbal**. Y, como sabemos, es el dinero y la costumbre por él engendrada la causa de la tragedia de **Bodas de sangre**, además de **Yerma**, y de **La casa de Bernarda Alba**, que son las tres principales obras dramáticas conocidas de García Lorca.

La vigencia y generalización de estos problemas explica que escritores como Unamuno los abordaran en obras como **Dos madres**, **Nada menos que todo un hombre** y **Raquel encadenada**, si bien con un enfoque muy distinto. Las víctimas del teatro lorquiano, y Yerma no es más que uno de tantos ejemplos, no se resignan, no admiten ningún género de compromiso, luchan contra la alienación de que son objeto por la sociedad en que viven, rechazan toda forma de culpa personal y, sufriendo o muriendo, denuncian las causas del trágico desenlace. ■ F. O. G.