

Eurípides y Lorca: Observaciones sobre el cuadro final de *Yerma*

Frustrada en su deseo de tener un hijo de su matrimonio con Juan, Yerma acude —entre otras mujeres— a pedir ese hijo a un santo milagroso. La escena se sitúa en los alrededores de una ermita, en plena montaña. La ceremonia religiosa coexiste con una fiesta pagana, cuyo carácter expone cínicamente la Vieja: «Aquí vienen las mujeres a conocer hombres nuevos. Y el Santo hace el milagro»¹. Consciente de esta significación mundana, el Macho, en la danza ritual con la Hembra, exclama victorioso: «En esta romería / el varón siempre manda. / Los maridos son toros» (p. 1.252). El poderío del varón se ejerce, sin embargo, no sólo sobre la mujer, sino también sobre otros varones, los maridos. El calificativo de *toros*, adjudicado a estos últimos, encierra un sentido ambiguo. En la romería granadina que, según Francisco García Lorca, inspiró al poeta, los maridos (de las mujeres secas) son abucheados por mozalbetes, quienes los llaman «cabrones»². Y no sólo los maridos son toros; también lo es el Macho, el cual «*empuña un cuerno de toro en la mano*» (p. 1.250). La significación fálica del cuerno no anula otros significados, presentes en la mente de todos. Piénsese además —y esto es importante en relación con el final de la tragedia— que el toro es una víctima de sacrificio, si devolvemos a la corrida su originario sentido ritual. El Macho es, a la vez, toro y torero. Así dice refiriéndose a la triste casada: «Amapola y clavel será luego / cuando el macho despliegue su capa» (p. 1.251). O sea, el hombre es tanto agente como víctima de un sacrificio, originado por la mujer y destinado a ella. Tal situación, que nos recuerda el acuchillarse mutuo

¹ FEDERICO GARCÍA LORCA, *Yerma*, *Obras completas*, 2.ª ed. (Madrid, Aguilar, 1955), p. 1.255. Cito siempre por esta edición; las posteriores referencias de página se incluyen en el texto.

² Véase FRANCISCO GARCÍA LORCA, *Federico y su mundo* (Madrid, Alianza, 1981), pp. 356-57. Creo oportuno, para evitar equívocos, reproducir estas líneas: «sin negar la posibilidad de que en algún caso la versión maliciosa del “milagro” haya resultado cierta, es, sin embargo, inconcebible —en términos generales—, dada la moralidad conyugal prevaleciente en la región y la actitud del granadino medio frente al adulterio» (loc. cit.).

de los dos hombres, Leonardo y el Novio (ante la Novia) en *Bodas de sangre*, se yergue implícita, como amenaza constante, en la romería de las casadas tristes o secas. La Vieja se cuida de advertirlo: «El año pasado se mataron dos por una casada seca» (p. 1.247). Podríamos, pues, preguntarnos si es verdaderamente el varón quien manda. ¿No es más bien la mujer, que utiliza al hombre como instrumento, y a la vez con su acto afrenta a otro hombre?

Pero Yerma renunciará a participar en esos acoplamientos sexuales, donde se muestra la degradación actual de la creencia religiosa. La Vieja, exponente de la mentalidad profana, trata de que Yerma se vaya con su hijo, aun siendo consciente de los riesgos de tal acción: «Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo sí es de sangre. Como yo. [...] No te importe la gente. Y en cuanto a tu marido, hay en mi casa entrañas y herramientas para que no cruce siquiera la calle» (p. 1.255). He aquí los gérmenes de una tragedia. Con su consejo, la Vieja —como la Madre de *Bodas de sangre*, al incitar a su hijo a la venganza— encaminaría dos hombres (uno de ellos su propio hijo) a una posible muerte en aras de la mujer. Yerma responde: «¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? El agua no se puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía» (p. 1.255). La honra de Yerma está tan arraigada en su persona, en su ser natural (y no sólo social), que atentar contra esa honra supondría una contravención de las mismas leyes naturales. Pero si el agua no puede volver atrás ni la luna salir al mediodía, el agua puede desbordarse y la luna salir de noche para ejercer su poder maléfico. La honra de la mujer seguirá en pie, si bien su defensa causa la ruina del hombre, ese mismo hombre a quien debía proteger. Yerma no deshonorra a Juan, simplemente lo aniquila.

Pero, bien mirado, no me parece que Yerma no se doblegue por razones de honra, entendida ésta del modo tradicional. Lo que Yerma defiende es su integridad, o mejor, su autonomía radical. Yerma se resiste a ver al hombre como medio necesario para la consecución de sus fines: «¿Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? ¿Qué yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava? Conóceme, para que nunca me hables más. Yo no busco» (p. 1.255). Las palabras de Yerma significan más que el rechazo de *otro hombre*; si Yerma no busca y habla de lo que es suyo sin tener que pedirlo, está claro que excluye a todo hombre (y también, por tanto, al marido).

Dice asimismo Yerma a la Vieja: «Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes y lo que tú me das es un pequeño vaso de agua de pozo» (p. 1.255). Recuerdan estas palabras a las de la Novia de *Bodas*, cuando expone las limitaciones del Novio a la Madre: «tu

hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud» (O. C., p. 1.179) ¿Quién podría satisfacer la pasión de Yerma? Por más que yerma, la mujer se ve a sí misma como dotada de una grandeza inconmensurable, en medio de la cual el hombre se achica hasta proporciones insignificantes. En su sequedad misma, Yerma hace sentir al hombre su pequeñez; convierte su derrota —su sequedad— en victoria: victoria sobre los esfuerzos baldíos del hombre. Así destruye los razonamientos del Macho, quien pensaba que, al verse seca, la mujer naturalmente lo llamaría: «No te pude ver / cuando eras soltera, / mas de casada / te encontraré» (p. 1.246). La mujer rechaza esa dependencia o sumisión. Acaba aceptando su condición de marchita: «¡Marchita, sí, ya lo sé!» (p. 1.255), en un acto donde el abatimiento nos parece mezclarse con el orgullo, un orgullo semejante al manifestado cuando proclamaba su honradez. Hay aquí una afirmación de la propia independencia, la cual es esencialmente independencia respecto al hombre; es decir, al hombre que, con su sexualidad agresiva («el varón siempre manda»), trata de subyugar a la mujer.

Ese papel de macho agresivo es el que Juan, vencidas sus inhibiciones, adopta al final de la obra, cuando acercándose a Yerma la abraza y le dice: «A ti te busco. Con la luna estás hermosa» (p. 1.259). Yerma responde: «Me buscas como cuando te quieres comer una paloma» (p. 1.259). En Juan se produce, por tanto, un cambio, que imputamos al vino y a la excitación de la fiesta:

Vieja. ¿Qué hace [tu esposo]?

Yerma. Bebe (p. 1.254).

El marido se confunde con esos hombres que, como sementales, acuden a la romería. Pero el deseo sexual de Juan, que aquí por primera vez se deja oír, no va encaminado a la reproducción, ya que él acaba de manifestar que no le importa el hijo y que Yerma no puede esperarlo. Su amor es de tipo puramente sexual y posesivo.

Aquí he de referirme a lo que creo ser un modelo literario de *Yerma* —las *Bacantes* de Eurípides—, no señalado, que yo sepa, por ningún crítico. Ciertamente, la presencia de elementos báquicos o dionisiacos en *Yerma* ha sido advertida. Escribe Arturo Berenguer Carisomo: «El sentido agresivo de *Yerma*, su vinculación directa con la tierra se transforma artísticamente en la bacanal del tercer acto donde las máscaras del macho y la hembra —restos de Dyonisos, mortal, renaciente, fecundo— cantan la gloria de la vida, de los seres»³. Análogamente se expresa Francisco García Lorca:

³ *Las máscaras de Federico García Lorca* (Buenos Aires, 1941), pp. 178-79.

«la misma danza final del acto de la romería procede de una danza del norte de España. Creo que de Asturias y quizá de origen báquico»⁴. Pero ninguno de estos críticos menciona la tragedia de Eurípides. Los paralelos entre ella y la de Lorca son, sin embargo, notorios.

En primer lugar, destaquemos el parecido entre el Penteo de Eurípides y Juan. Aquél censura a las mujeres tebanas, que «han abandonado sus hogares por fingidas fiestas báquicas»⁵, tal como Juan reprueba, desde el comienzo de la obra, que Yerma salga de casa: «Ya sabes que no me gusta que salgas» (p. 1.187). Aunque el vino corre en ambas fiestas, las mujeres, para Penteo, «anteponen Afrodita a Baco» (225). «Yo creo verlas, dice, como a pájaros en la enramada, enredadas en los lazos de sus lechos de amor» (957-58). La imaginación de Penteo coincide con la de Juan, quien, sorprendiendo a Yerma fuera de casa, estalla irracionalmente: «Porque se necesita ser de bronce para ver a tu lado una mujer que te quiere meter los dedos dentro del corazón y que se sale de noche fuera de su casa, ¿en busca de qué? ¡Dime!, ¿buscando qué? Las calles están llenas de machos» (p. 1.242). La casa —en las dos tragedias— es el reducto donde confinar a la mujer, marcando límites a su temible sexualidad, la cual el hombre reprime a imagen de su propia represión o confinamiento interiores⁶. Según las justas palabras del gran helenista británico E. R. Dodds, Penteo es «the dark puritan whose passion is compounded of horror and unconscious desire»⁷. Esto es, deseo inconsciente de aquello mismo que se reprueba. Así, presa de irresistible curiosidad, Penteo quiere observar las fiestas báquicas. No es difícil notar el parecido con Juan:

Yerma. ¿Estabas ahí?

Juan. Estaba.

Yerma. ¿Acechando?

Juan. Acechando.

Yerma. ¿Y has oído?

Juan. Sí. (p. 1.256).

⁴ *Federico y su mundo*, p. 357.

⁵ *Bacantes*, pp. 217-218. Cito por esta edición: Eurípides, *Tragedias*, III, trad. Carlos García Gual (Madrid, Gredos, 1979).

⁶ A propósito de las *Bacantes*, escribe Charles Segal: «As Pentheus works himself up to a pitch of frenzy in his first scene (233-236), "house" signifies more than domestic space or means of punishment. It is a symbol of his authority. It implies the carefully demarcated limits of his world, now invaded by this sensual, barbarian, disturbingly good-looking youth (Dionysus). These limits he must defend at all costs. Here, as throughout the play, Dionysus serves as a screen on which the human characters project their own visions, idealized or distorted, of their own personalities and their world», [*Dionysiac Poetics and Euripides «Bacchae»* (Princeton, Princeton University Press, 1982), pp. 88-89].

⁷ Eurípides, *Bacchae*, ed. E. R. Dodds (Oxford, Clarendon Press, 1960), pp. 97-98.

En relación con la escena de la danza del Macho y la Hembra en *Yerma*, es interesante advertir que, en las *Bacantes*, Dioniso —a quien, en principio, Penteo se opone— es el «dios de cuernos de toro» (100), y Penteo, efectivamente, lo confunde con un toro. Mas, como Juan, Penteo acaba sucumbiendo al poder resistido por él tanto tiempo y rindiendo culto al dios, al querer intervenir en sus fiestas⁸. Dioniso lo convence para que se disfrace de mujer, ya que si las bacantes lo descubren como hombre corre peligro de que lo maten. Junto al ridículo en que el dios, con su estratagema, quiere poner a Penteo, excitará a la madre de éste, Agave —una de las bacantes—, para que lo destroce. ¿Cómo no advertir la similitud con *Yerma*, estrangulando a Juan, tras lo que ella siente como una explosión de lascivia del hombre? «A ti te busco», dice Juan abrazando a *Yerma*. Sus palabras son repetición casi exacta de las de *Yerma* en el cuadro anterior: «Te busco a ti», dirigidas al marido (p. 1.243). Juan, en esa ocasión, rechaza los requerimientos de *Yerma*, a la que, furiosamente celoso, ha ido persiguiendo. Ahora, en cambio, ante la esposa casta se permite una iniciativa: «Bésame... así» (p. 1.260). Jamás sincronizados los deseos de Juan y *Yerma*, que si los expresa ella se imputan a la hembra lasciva y si él al macho agresor, la mujer ahoga para siempre la voz del esposo. Estas son las palabras de la protagonista, tantas veces citadas, con las que concluye la tragedia: «¡No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo!» (p. 1.260).

Según la opinión más generalizada, lo que *Yerma* afirma es que, habiendo matado al esposo, ha destruido su única posibilidad de tener hijos; en tal sentido, ha matado a su hijo. Sin negar lo plausible de esa interpretación, propongo aquí otra. La muerte de Juan a manos de *Yerma* tiene el sentido de una inmólación. Situado en medio de la supuesta bacanal, Juan adopta el papel del Macho, y consiguientemente el papel del toro, que en su dimensión mitológica es una idónea víctima de sacrificio. *Yerma*, a su vez, tocada de la luz lunar («A ti te busco. Con la luna estás hermosa»), se asimila a la luna (muerte) misma. Nótese que la ecuación se produjo ya antes, en palabras de la propia *Yerma*: «Mira que me quedo sola. Como si la luna se buscara ella misma por el cielo» (p. 1.244). Juan, héroe lorquiano, se sacrifica ante esa luna atrayente que, en su soledad, afirma su imperio: madre devoradora de hombres y devoradora de hijos. Juan se transforma en hijo al transformarse *Yerma*, asentando su poderío sobre él, en una madre; paradójicamente, en una madre *yerma*.

⁸ «To resist Dionysus is to repress the elemental in one's own nature, the punishment is the sudden complete collapse of the inward dykes when the elemental breaks through perforce and civilization vanishes» (Dodds, p. XVI).

Ya que no puede crear, Yerma destruye. Ya que no puede establecer su capacidad de dar vida (ser Diosa de la vida), establece cuando menos su capacidad de dar muerte (Diosa de la muerte). Mas, desde otra perspectiva, vida y muerte están en estrecha correspondencia. Si Yerma, como afirma, ha dado muerte a su hijo, antes ha debido imaginariamente darle vida: la vida que le quita ahora. Juan, reducida su estatura de esposo-amante, esto es, de adulto, a la de hijo, resulta en última instancia creación de Yerma: creación que, como suya, ella destruye con sus propias manos.

Prosigamos la comparación con las *Bacantes* de Eurípides. El deseo de muerte de Dioniso contra Penteo se cumplirá, si bien Pentéon no será degollado, sino descuartizado por su madre y las otras bacantes. Penteo es así la víctima del *sparagmós* o descuartizamiento ritual⁹. Agave, la madre, actúa (aparentemente al menos) como la sacerdotisa, la sacrificadora, de un culto en honor de Dioniso. En *Yerma*, en cambio, la protagonista, sacrificando al esposo-hijo, se rinde culto a sí misma en cuanto encarnación de la Diosa Madre. Sobre el finalmente dionisiaco esposo —y sobre Dioniso mismo—, la mujer proclama su supremacía. Yerma, pues, no es agente de ningún dios masculino, no es —pese a lo que Juan pudo a veces creer— ninguna bacante.

Por último, Agave cree haber dado muerte a un león, en vez de a su propio hijo, y cuando cobra conciencia de lo pasado, la abate el dolor más intenso. En palabras de Charles Segal, Agave, finalmente, «affirms her right to suffer, which is all that she has left. But she suffers not as a "priestess" or a victim of a god, but as an individual human being in a world of arbitrary gods»¹⁰. Por consiguiente, Agave acaba liberándose del rito y la atmósfera ilusoria que la aprisionaban; accede al reconocimiento de sí misma y del mundo en torno. Yerma, opuestamente, aun en medio de lo que podemos juzgar un acceso de delirio, tiene perfecta conciencia de lo que hace. Y tras su horrendo crimen, no se produce en ella, como en Agave, una verdadera *anagnórisis*, en el sentido aristotélico. No es ya que trastrueque la identidad del esposo, convirtiéndolo en hijo, sino que incluso respecto a sí misma sus últimas palabras sólo engañosamente aluden a una oculta, humana verdad: «Marchita, marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola» (p. 1.260). Nos preguntamos si la seguridad de Yerma es simplemente la de la certeza. En su discurso —insisto en algo ya dicho— parece resonar una nota de altivez y autosufi-

⁹ «Penteo es ejecutado como una víctima propiciatoria, como el *phármakos* que recoge sobre sí los pecados de la comunidad para expiarlos con su muerte, inmolado en un *sparagmós* ritual» (C. García Gual, Introducción a *Bacantes*, en Eurípides, *Tragedias*, III, 331).

¹⁰ *Dionysiac Poetics*, pp. 262-263.

ciencia. Frente al esposo, que «cae hacia atrás» (p. 1.260) —y es bien admirable que no se defienda—, Yerma se alza: «Se levanta», dice la acotación (p. 1.260). Segura y sola, proclamando lo ocurrido, serenamente, a la gente que empieza a llegar y a los espectadores atónitos, coro de la imponente protagonista. La muerte ocasionada por ella no turbará su sueño; al contrario: «Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre» (p. 1.260). Poder descansar, en tan terribles circunstancias, no podemos decir ciertamente que contribuya a humanizar a la heroína, más lejana, más mítica que nunca. No una simple mujer estéril, que acepta resignadamente su esterilidad, sino *yerma*. Tal nombre, que, desindividua-lizándola, la asimila a la Madre Tierra, aunque no en su capacidad de dar frutos, sino de negarlos, resulta enteramente apropiado. A diferencia de Agave, Yerma, en esa escena final, no sale del mundo del rito, del mundo del mito.

Pero las divergencias entre Eurípides y Lorca (importantes desde luego) se atenúan si iluminamos la estructura profunda de sus obras respectivas. Hallaríamos entonces que el poeta andaluz, con intuición poderosa, aun alterando ciertos perfiles de la tragedia griega, ha rescatado y atraído a primer término una dimensión oculta de la misma: la del poderío femenino, maternal, disimulado tras lo que parece una apoteosis de Dioniso, señor y dios de las bacantes. Erich Neumann se ha referido a este aspecto: «Although his [Pentheus'] struggles are directed against Dionysus, the fate meted out to him for his sins shows that his true enemy is the Great Mother. That Dionysus has affinities with the orgiastic worship of the Great Mother and with her son-lovers, Osiris, Adonis, Tammuz, etc., is well known»¹¹. A la luz de estas ideas, el descendiente de Penteo que es Juan se inserta profundamente en el universo lorquiano, en compañía de esos otros héroes (el Novio, Leonardo, Perlimplín, Antoñito el Camborio, etc.), coincidentes todos —cualesquiera que sean sus diferencias— en su carácter de hijos sacrificados en aras de la Gran Madre.

Además, una tesis similar podría desprenderse de ambas tragedias, la antigua y la moderna; o, en otros términos, efectos análogos son susceptibles de producirse en el lector o espectador de ellas. Carlos García Gual, traductor español de las *Bacantes*, ha dicho bien que ni Penteo, en su oposición a Dioniso, ni éste, en la crueldad de su represalia, son depositarios de la razón absoluta. La razón está «en la superación o conciliación de

¹¹ *The Origins and History of Consciousness*, trad. R. F. Hull (Princeton, Princeton University Press, 1970), pp. 90-91.

los opuestos, que resulta dramáticamente imposible. Porque Dioniso es [...] el dios ambiguo por excelencia, el del entusiasmo y la embriaguez vital, y, al mismo tiempo, el demonio del aniquilamiento y la locura»¹². En lo que toca a la tragedia lorquiana, a la oposición entre Juan y Yerma, se añade la de los dos, asemejados, contra la sexualidad, el amor, la entrega libre y placentera del uno al otro. El erotismo de Yerma se subordina totalmente a la esperada maternidad, hasta llegar a desaparecer; el de Juan, igualmente reprimido, se sublima (imperfectamente) en el mundo del trabajo y el ahorro. Dioniso, el dios de la embriaguez vital, es su enemigo común. Los desbordes de pasión de uno y otro esposo («Te busco a ti», «A ti te busco»), abruptamente surgidos en circunstancias anómalas, no se enraízan en suelo abonado, y no causan por ello más que sorpresa y repulsión. La culpa trágica de la pareja se observa, sin paliativos, en la catástrofe final. Quebradas sus defensas, Juan sucumbe entregado a su lascivia, y Yerma, aunque renuncia a participar en la bacanal, incurre insensatamente en la muerte del esposo. Dioniso triunfa. Pero su triunfo es sólo aceptable como respuesta a quienes, extremosamente, tapan sus oídos a las llamadas del dios. Quienes sin discriminación siguen esas llamadas no tendrán mejor suerte. En realidad, un extremo conduce al otro, ambos detestables. Si la superación o conciliación de los opuestos resulta (en las *Bacantes*) dramáticamente imposible, podría, sin embargo, decirse que, tanto Eurípides como Lorca, siembran los gérmenes de una armonía —o una *anagnórisis*— que debe producirse en la mente del receptor de la tragedia, una vez concluida ésta.

CARLOS FEAL

State University of New York, Buffalo

¹² GARCÍA GUAL, p. 334. En términos análogos se expresa Jan Kott, cuyas palabras nos interesan especialmente porque sitúan el conflicto de las *Bacantes* en relación con el tema (central en *Yerma*) de la esterilidad: «The arrival of Dionysus, god of fertility, is the destruction of procreation. Eros is perverted in the Thebes of law and order, as on the green slopes of Mount Cithaeron where Dionysus rules. Eros suppressed and Eros liberated are equally barren» (*The Eating of the Gods* (New York, Random House, 1970), pp. 224-225).