

# Análisis comparativo de "Yerma", de Federico García Lorca y Pilar Távora

Autor(en): **García Jambrina, Luis**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **42 (2002)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-268101>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## ANÁLISIS COMPARATIVO DE *YERMA*, DE FEDERICO GARCÍA LORCA Y PILAR TÁVORA

En el presente trabajo, me propongo realizar un breve análisis comparativo de la adaptación cinematográfica realizada por Pilar Távora en 1998 de *Yerma*, una de las obras teatrales más conocidas de Federico García Lorca. Para ello, voy a partir del modelo de análisis comparativo propuesto por José Luis Sánchez Noriega en su valioso libro *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*<sup>1</sup>.

Texto literario: *Yerma*, Federico García Lorca (1934)<sup>2</sup>.

Texto fílmico: *Yerma* (1998). Producción: Miguel de Casas. Dirección: Pilar Távora. Guión: Pilar Távora. Fotografía: Acacio D'Almeida. Música: Vicente Sanchís. Decorados: Teion S. L. Montaje: Pilar Távora. Duración: 118 minutos. Intérpretes: Aitana Sánchez Gijón (*Yerma*), Juan Diego (Juan), Irene Papas (*Vieja*), Mercedes Bernal (*María*), Jesús Cabrero (*Víctor*)...

*Sinopsis argumental:* *Yerma*, que al comienzo de la obra lleva casada dos años y veinte días, desea con ansiedad tener un hijo. Su marido, Juan, labrador de sus propias tierras, no parece compartir esa ansiedad. Con el paso del tiempo, *Yerma* comienza a debatirse entre la esperanza y la desesperación, pero, conforme esta última aumenta, su carácter se endurece. Tal es la tensión en la que vive que acaba enfrentándose consigo misma, con su marido, con todo el pueblo y con la propia naturaleza. El sentimiento de la honra le impide buscar el amor en otros hombres. El pueblo, sin embargo, murmura, pues cree que mantiene relaciones con Víctor. A causa de estas murmuraciones, Juan trae a casa a sus dos hermanas. Pero *Yerma* consigue

---

<sup>1</sup> Barcelona, Paidós, 2000.

<sup>2</sup> En Federico García Lorca, *Obras completas, II, Teatro*, ed. de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997.

escapar de su vigilancia y va a casa de una conjuradora, Dolores, para pedirle que invoque a Santa Ana y ruegue por su fertilidad. Tiempo después, acude a una romería en una ermita donde todos los años se rinde culto a la fertilidad. En ese ambiente donde se funden el cristianismo y el paganismo, Juan le revela a Yerma que no le importa su esterilidad. A continuación, intenta hacer el amor con ella, pero ésta se resiste y lo estrangula.

## 1. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN

1.1. Escrita entre 1933 y 1934, *Yerma*, poema trágico en tres actos y seis cuadros, se representó por primera vez el 29 de diciembre de 1934 en el Teatro Español de Madrid, por la compañía titular del mismo, encabezada por Margarita Xirgu, con gran éxito de público y crítica. El 12 de marzo del año siguiente ya se habían celebrado cien representaciones. El 17 de septiembre la propia Margarita Xirgu estrenó la obra en Barcelona, y el 5 de noviembre, en Valencia. Después de la guerra civil, la obra no volvió a interpretarse hasta la temporada 1960-1961. La reposición tuvo lugar en el Teatro Eslava de Madrid, por la compañía dirigida por Luis Escobar, con Aurora Bautista como primera actriz. Diez años más tarde, volvió a ponerse en escena, bajo la dirección de Víctor García, con Nuria Espert como protagonista. Este montaje fue un gran éxito y se mantuvo durante mucho tiempo en cartelera en el Teatro de la Comedia de Madrid. La misma compañía paseó la obra por otros teatros españoles, así como por Italia, Francia, Inglaterra y América.

A mediados de 1933, en una entrevista de José S. Serna declaraba García Lorca lo siguiente: "*Bodas de sangre* es la primera de una trilogía dramática de la tierra española. Estoy precisamente, estos días, trabajando en la segunda, sin título aún, que he de entregar a Margarita Xirgu. ¿Tema? La mujer estéril". Y en julio de 1934, en una entrevista con el escritor Juan Chabás:

Ahora voy a terminar *Yerma*, una segunda tragedia mía. [...] *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 principales y coros, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias.

Más tarde, puntualizará en Barcelona:

*Yerma* es una tragedia. Una tragedia de verdad. Desde las primeras escenas, el público se da cuenta de que va a asistir a algo grandioso. ¿Qué pasa? *Yerma* no tiene argumento. *Yerma* es un carácter que se va desarrollando en el transcurso de los seis cuadros de que consta la obra. Tal y como conviene en la tragedia. He introducido en *Yerma* unos coros que comentan los hechos o el tema de la tragedia, que es lo mismo. Fíjese que digo tema. Repito que *Yerma* no tiene argumento. En algunas ocasiones al público le parecerá que lo tiene, pero se trata de un pequeño engaño... ¡Ah! Los actores no hablan con naturalidad. ¡Nada de naturalidad! Alguien quizá lo censure... Si la censura se produjera, conste que el responsable soy yo. El único responsable... *Yerma*, quiero creer que es algo nuevo, pese a ser la tragedia un género antiguo. Ante *Yerma* habrán desaparecido veinte o treinta años de teatro de arte.

*Yerma*, por otra parte, es una obra muy vinculada a la tierra y al mundo rural andaluz. En una entrevista de 1934, declara Lorca, en este sentido, lo siguiente:

Mis primeras emociones están ligadas a la tierra y a los trabajos del campo. Por eso, hay en mi vida un complejo agrario, que llamarían los psicoanalistas. Sin este amor a la tierra no hubiera podido escribir *Bodas de sangre*. Y no hubiera empezado tampoco mi obra próxima: *Yerma*. En la tierra encuentro una profunda sugestión de pobreza. No la pobreza sórdida y hambrienta, sino la pobreza bienaventurada, simple, humilde, como el pan moreno.

1.2. Pilar Távora nace en el popular barrio del Cerro del Águila, de Sevilla, en el seno de una familia muy relacionada con el mundo

teatral y taurino. Estudió Psicología en la Universidad de Sevilla, pero tuvo que abandonar la carrera en 4.º curso por motivos políticos. Su preocupación por la imagen desvirtuada que normalmente se tiene de Andalucía y su cultura hicieron que se volcara en el mundo audiovisual. Ha dirigido numerosos documentales y series de televisión, la mayoría sobre temas relacionados con Andalucía y el flamenco. Desde entonces, compagina la dirección y realización con clases y conferencias. Es miembro de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. En 1984 realiza su primer largometraje, *Nanas de espinas*, translación fílmica de la obra teatral que, inspirándose en *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, recreó el grupo La Cuadra de Sevilla, dirigido por Salvador Távora<sup>3</sup>.

Filmografía de Pilar Távora: *Sevilla Viernes Santo madrugada* (cortometraje, Primer Premio en el Festival Internacional de Cine de Sevilla), *Andalucía entre el incienso y el sudor* (cortometraje, representa a España en la sección oficial de diversos certámenes internacionales), *Nanas de espinas* (largometraje, representa a España en diversos certámenes, entre los que se encuentra el Festival de Cine de Berlín), *Costaleros* (documental, Colón de Oro del Jurado en el Festival de Huelva, representa a España de diversos certámenes internacionales), *Piel de toro* (realización para TV sobre la obra del mismo título de Salvador Távora), *Nosotras, femenino plural* (guión y realización, para la televisión andaluza), *Anda, muévete* (guión y realización, para la televisión andaluza), *Úbeda* (guión y realización, documental), *Antonio divino* (guión y realización, documental, Premio en el concurso de guiones de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Colón de Oro en el Festival Iberoamericano de Huelva, Segundo Premio del Jurado en el Festival de Huesca), *De año en año* (guión y realización, serie para televisión), *Alhucemas* (para Canal Sur TV), *Bienal de arte flamenco* (para Canal Sur TV), *Cavilaciones* (docudrama sobre los orígenes del flamenco, emitido en Francia y

---

<sup>3</sup> Véase un breve comentario de la misma en Rafael Utrera, *Federico García Lorca/cine. El cine en su obra. Su obra en el cine*, Sevilla, Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía, 1987, pp. 134-138.

Japón), *Picasso andaluz o la muerte del Minotauro* (realización, espectáculo de La Cuadra de Sevilla, para Canal Sur TV), *Identidades* (realización, espectáculo de La Cuadra de Sevilla, para Canal Sur TV), *La Cuadra de Sevilla: 25 años de historia* (guión y realización), *Flamencos* (guión y realización, programa musical), *La danza de los dioses* (guión y realización, serie documental de cuatro capítulos rodada en la India), *El baile de Triana pura* (guión y realización, programa para televisión sobre flamenco), *Colección de arte flamenco* (realización, en formato CD Rom), *Andalucía, historia de una identidad* (guión y realización), *Carmen* (realización, programa en directo para Canal Sur TV sobre el espectáculo de Salvador Távora en la plaza de toros de Ronda), *Andalucía en el teatro de Salvador Távora* (guión y realización, documental para la televisión andaluza), *Corta el rollo* (dirección y supervisión general, serie de veintidós capítulos para Canal Sur TV destinada al público joven), *Mujeres rotas* (guión y realización, documental sobre la violación, Premio de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía) y *Zona 2* (guión, realización y supervisión general, serie de sesenta y cinco capítulos para La 2 de Andalucía).

1.3. Por último, conviene recordar que no es ésta la primera adaptación cinematográfica de *Yerma*, pues ya había sido llevada al cine por Imre Gyöngösy y Barna Kabay, en una coproducción germano-húngara estrenada en 1985<sup>4</sup>.

## 2. ANÁLISIS COMPARATIVO

2.1. *Estructura del relato*. La obra de Lorca está dividida en tres actos, con dos cuadros cada uno, de acuerdo con el siguiente esquema:

---

<sup>4</sup> Véase un breve comentario de la misma en Rafael Utrera, *op. cit.*, pp. 138-145.

Escenas	Duración	Espacio y tiempo	Personajes
Acto I, cuadro 1	pp. 41-52	El espacio es el interior de la casa de Yerma. No se menciona explícitamente la hora, pero de los diálogos se deduce que es por la mañana temprano. En este momento, Yerma lleva casada dos años y veinte días.	Yerma, Juan, María, Victor
Acto I, Cuadro 2	pp. 53-65	La escena se desarrolla en el campo. Es mediodía. Ha habido un salto temporal, puesto que Yerma lleva casada ya tres años.	Yerma, Vieja, Muchacha 1, Muchacha 2, Victor, Juan
Acto II, Cuadro 1	pp. 66-74	El espacio es el torrente donde lavan las mujeres del pueblo. No se menciona el tiempo, pero no hay continuidad temporal con el cuadro anterior	Lavandera 1, Lavandera 2, Lavandera 3, Lavandera 4, Lavandera 5, Lavandera 6, Cuñada 1, Cuñada 2
Acto II, Cuadro 2	pp. 75-89	Casa de Yerma al atardecer. Juan dice que hace más de cinco años que están casados.	Juan, Yerma, Cuñada 1, Cuñada 2, Maria, Muchacha 2
Acto III, Cuadro 1	pp. 90-98	Casa de Dolores la conjuradora. Está amaneciendo: es la madrugada siguiente a lo ocurrido en el cuadro anterior.	Dolores, Yerma, Vecina 1, Vecina 2, Juan
Acto III, Cuadro 2	pp. 99-111	Alrededores de una ermita, en plena montaña. No hay referencias temporales ni en las acciones ni en los diálogos.	Vieja, Yerma, Mujer 1, Mujer 2, Muchacha 1, Maria, Niño, Hombre 1, Hombre 2, Hembra, Macho, Juan

El texto fílmico respeta, en cierto modo, la división en actos y en cuadros del texto literario. Tal división viene marcada por el empleo

de algunos recursos cinematográficos, como el fundido en negro, etc. No obstante, aquí hay una mayor continuidad temporal entre las diferentes partes. Así, la continuidad entre el Acto I y el Acto II se establece a través de una escena en la que Yerma se asea y se acuesta el mismo día en el que transcurre el Cuadro II del Acto I, recordando las palabras que le dijo la Vieja Pagana. Entre el Acto II y el Acto III, la continuidad se logra por medio de la introducción de la escena del cementerio, que no aparece en la obra teatral. Por otra parte, al final de la película, se recurre a la congelación de la imagen, por medio de un fotograma fijo del rostro de Yerma.

El esquema del texto fílmico es el siguiente:

Secuencia	Duración	Tiempo, espacio y acción	Personajes
Prólogo	3 minutos	Créditos sobre imágenes de la naturaleza que representan la fertilidad: el tronco y las ramas de un olivo, los campos de trigo, las flores... Es un paisaje primaveral. <i>Travelling</i> en el mismo espacio nocturno. La cámara se introduce por una ventana con cortinas de encaje. Aparece Yerma extendiendo blancas sábanas de Holanda. Juan se acerca a besarla. Ocurre al amanecer. La cámara vuelve a filmar exteriores en la alborada, y siguen los créditos.	Yerma, Juan
Acto I, Cuadro 1	14 minutos	Casa de Yerma a las siete y media de la mañana. Dos años y veinte días después de su boda. Yerma y Juan en el comedor de la casa. María y Yerma en la cocina. Yerma y Victor en el patio. <i>Travelling</i> de la cámara por la casa hasta llegar a la cama.	Yerma, Juan, María, Victor



Acta I, Cuadro 2	16 minutos	Mediodía. El marco es el campo. Tres años después de su boda. En el camino: diálogo de Yerma con la Vieja Pagana. En los olivos: diálogo de Yerma con Juan. En los pinos: diálogo de Yerma con las dos muchachas. En el lugar donde pasta el rebaño: diálogo de Yerma con Victor, hasta que llega Juan.	Vieja, Yerma, Juan, Muchacha 1, Muchacha 2, Victor, Personajes que están en los olivos con Juan
Acto II, Cuadro 1	7 minutos	En casa de Yerma. Yerma se asca y se acuesta, mientras recuerda algunas imágenes y frases de la Vieja. Aparece Yerma sentada en el tranco de la puerta. Escena de la fuente de las lavanderas.	Yerma, Vieja, Siete lavanderas, María Cuñada 1, Cuñada 2
Acto II, Cuadro 2	25 minutos	<i>Travelling</i> por el campo. En la calle: diálogo de Victor y Yerma. En la fuente del caño: diálogo de Yerma con las tres mujeres. En el comedor de su casa: diálogo de Yerma con Juan. En la puerta de la casa: diálogo de Yerma con María. En el comedor de la casa: despedida de Victor. Yerma y la muchacha 2 recorren las calles del pueblo por la noche hasta el cementerio.	Yerma, Victor, Vieja, Tres mujeres, Niño, Juan, Cuñada 1, Cuñada 2, María, Muchacha 2
Acto III, Cuadro 1	13 minutos	Escena del cementerio por la noche. Casa de Dolores antes del amanecer.	Dolores, Yerma, Tres mujeres, Juan, Cuñada 1, Cuñada 2
Acto III, Cuadro 2	40 minutos	Patio de la casa de Yerma. Exteriores alrededores de la ermita en la montaña.	Yerma, Juan, María, Vieja, Dolores, Grupo de hombres y mujeres

2.2. *Enunciación y punto de vista.* En las acotaciones del texto teatral, el autor se refiere casi siempre a acciones de los personajes, movimientos de los mismos, actitudes o estados de ánimo. Rara vez describe la luminosidad de la escena: "La escena tiene una extraña luz de sueño" (Acto I, Cuadro 1) y "La escena está en penumbra" (Acto II, Cuadro 2); y en pocas ocasiones hay indicaciones sobre la indumentaria de los personajes: "Lleva de la mano un niño vestido de blanco" (Acto I, Cuadro 1), "Entran las dos cuñadas de Yerma. Van vestidas de luto" (Acto II, Cuadro 1) y "Entran las mujeres con ofrendas a la ermita. Vienen descalzas" (Acto III, Cuadro 2).

Yerma aparece en la mayor parte de las secuencias de la película. Las excepciones son: aquélla en la que las lavanderas cotillean sobre Yerma y Víctor (Cuadro 1 del Acto II) o ésa en la que aparecen una serie de mujeres alrededor de una hoguera (Cuadro 2 del Acto III). En algunos momentos, también se nos da cuenta de lo que ocurre en el interior de Yerma: sus sueños, pesadillas, recuerdos y obsesiones. A este respecto, señala Pilar Távora en una entrevista: "Es cierto que *Yerma* te permite jugar con exteriores e interiores, con días y noches, y que, en el fondo, aunque no tenga argumento, tiene una gran tensión interior en los personajes de la que se saca provecho desde una cinematografía intimista"<sup>5</sup>.

2.3. *Ubicación espacio-temporal.* Aunque en el texto literario no hay una referencia histórica precisa, sabemos que la obra teatral intenta reflejar un drama más o menos contemporáneo al tiempo de escritura. En este sentido, también el texto fílmico sitúa la acción en la Andalucía de los años 30, y, más concretamente, en la provincia de Granada. Y lo hace de una manera más o menos realista, si bien hay elementos que abren la obra a un ámbito mediterráneo, y no meramente andaluz.

2.4. *Polisemia del espacio.* Las acotaciones o didascalias de la obra lorquiana informan sobre la ubicación de la acción en los distintos

---

<sup>5</sup> En la entrevista de Jean-Marc Suardi, para *Lycéens et cinéma*, fechada en Sevilla en agosto de 2001. Puede verse en la página: <http://www.ac-bordeaux.fr/Pedagogie/Langues/Espagnol/lorca.htm>.

actos y cuadros. En ella, encontramos cinco escenarios principales: la casa de Yerma (Cuadro 1 del Acto I y Cuadro 2 del Acto II), el campo (Cuadro 2 del Acto I), el torrente donde lavan las mujeres (Cuadro 1 del Acto II), la casa de Dolores la conjuradora (Cuadro 1 del Acto III) y los alrededores de la ermita (Cuadro 2 del Acto III). En la película, estos espacios se ven multiplicados y enriquecidos gracias a los añadidos de Pilar Távora, con vistas a un mayor realismo y naturalismo, tal y como puede verse, de forma resumida, en el siguiente esquema:

	Texto teatral	Texto filmico
Acto I, Cuadro 1	Casa de Yerma	En el <i>comedor de la casa</i> : diálogo de Yerma y Juan. En la <i>cocina</i> : diálogo de María y Yerma. En el <i>patio</i> : diálogo de Yerma y Victor. <i>Travelling</i> por toda la casa hasta llegar a la cama.
Acto I, Cuadro 2	Campo	En el <i>camino</i> : diálogo de Yerma con la Vieja Pagana. En los <i>olivos</i> : diálogo de Yerma con Juan. En el <i>pinar</i> : diálogo de Yerma con las dos muchachas. En los <i>pastos</i> : diálogo de Yerma con Victor, hasta que llega Juan.
Acto II, Cuadro 1	Torrente donde lavan las mujeres	<i>Habitación</i> de Yerma (se asca y se acuesta en la cama mientras recuerda algunas imágenes y frases de la Vieja). En el <i>tranco de la puerta</i> . En la <i>fuelle de las lavanderas</i> .
Acto II, Cuadro 2	Casa de Yerma	<i>Travelling</i> por el campo. En la <i>calle</i> : diálogo de Victor y Yerma. En la <i>fuelle de caño</i> : diálogo con las tres Mujeres. En el <i>modedor de la casa</i> : discusión con Juan y despedida de Victor. En la <i>puerta de su casa</i> : diálogo de Yerma con María. Las <i>calles del pueblo</i> , por la noche, hasta el cementerio.

Acto III, Cuadro 1	Casa de Dolores	El <i>cementerio</i> por la noche. <i>Casa de Dolores</i> antes del amanecer.
Acto III, Cuadro 2	Alrededores de la ermita, en plena montaña	<i>Patio de la casa</i> de Yerma. <i>Alrededores de la ermita en la montaña.</i>

Pero, a pesar de esta multiplicación de espacios, en la película se respeta el marco global de la obra y su carácter simbólico. Se podría hablar, pues, de dos funciones principales del espacio: la caracterización semántica de la acción y la contextualización en un marco histórico, genérico y tópico.

2.5. *Tiempo del discurso y tiempo de la historia.* Tanto en el texto literario como en el texto fílmico el relato es lineal. En este último, los recuerdos de la conversación de Yerma con la Vieja no pueden interpretarse como analepsis, ya que la imagen de la Vieja es diferente a la que vemos en la secuencia con Yerma en el campo (distinta ropa y diferente peinado). De hecho, esa imagen tiene un carácter onírico. El paso del tiempo, en ambos textos, viene explicitado por boca de los personajes, y, en el caso de la película, por los cambios de estación visibles en el paisaje. Algunas elipsis han de ser inferidas por el espectador.

Al comienzo, Yerma y Juan llevan casados dos años y veinte días. En el film, la acción correspondiente al Cuadro 1 del Acto I dura dos días, mientras que en el texto teatral todo ocurre el mismo día por la mañana. Tanto por el vestuario como por la iluminación podemos suponer que la acción tiene lugar en primavera. En el Cuadro 2 de este Acto I, vemos a Yerma que va por un camino. La Vieja Pagana le pregunta que cuánto tiempo lleva casada, y ella le responde que tres años. Hay, pues, una elipsis de casi un año entre los dos Cuadros.

Como ya he dicho, en el texto literario, no hay continuidad temporal entre el Acto I y el II. Sin embargo, en el texto fílmico encontramos una secuencia que enlaza estas dos partes. Se trata del momento en el que Yerma se desnuda, se asea y se mete en la cama,

y, por lo que sucede y se dice después, podemos pensar que estamos ante el mismo día que en el acto anterior. Tras la secuencia de las lavanderas, viene la parte correspondiente al Cuadro 2 del Acto II. En él, nos encontramos con imágenes otoñales del paisaje andaluz, y vemos, entre otras cosas, a Yerma y Víctor con ropa de abrigo. La elipsis temporal aparece, por otro lado, explícita en los diálogos, ya que, en una discusión con Yerma, Juan le dice que "[h]ace más de cinco años [que llevan casados]".

En el texto literario, el Acto III comienza en la madrugada, horas después de que Víctor haya salido de casa de Yerma. Sin embargo, en el film se ha optado por mantener la continuidad temporal entre estos dos Actos, y, para ello, se ha introducido la secuencia del cementerio. En ella, Yerma aprovecha la ausencia de sus cuñadas para ir con la Muchacha 2 al cementerio y, posteriormente, a casa de Dolores la conjuradora. Por otra parte, el enlace entre los dos Cuadros se logra a través de las imágenes oníricas de la Vieja Pagana. También cabe hablar de cierta simultaneidad temporal en las acciones que se desarrollan a lo largo del Cuadro 2 del Acto III: por un lado, Yerma rezando con las mujeres, y, por otro, el pueblo cantando y bailando (esto es: mundo cristiano *versus* mundo pagano). Por último, hay que decir que, desde el inicio hasta el final, han transcurrido más de tres años de matrimonio.

2.6. *Organización del relato fílmico.* La película comienza con un *travelling* por el campo primaveral andaluz en el que aparecen diversos elementos que simbolizan la fertilidad: el campo de trigo, las flores, las ramas de árboles..., mientras oímos una canción que no se encuentra en la obra literaria:

La noche nochea,  
camina su capa  
por los verdes campos  
teñidos de nata.

(*coro*)

Mi vientre se abre  
 sin temor ni miedo (solo)  
 y en sábanas blancas  
 dibujo mi sueño.

A cantar, a cantar, a cantar,  
 a cantar, a cantar, a cantar, (coro)  
 que la vida se entrevé en la *madrugá*,  
 que la luna lunera a un niño traerá.

Después, la cámara se introduce por la ventana de la habitación de Yerma. Esta ventana, por cierto, sugiere metafóricamente la embocadura de un escenario teatral, con el telón recogido a los lados. El espacio exterior que filma más tarde la cámara se funde con la imagen de Yerma dormida en su mecedora. Transcurrido el primer acto, y tras la conversación de Yerma con María, vemos la imagen del vaso de leche vertiéndose en la jarra y fundiéndose con la luna. La leche derramada simboliza la maternidad frustrada de Yerma. La imagen de la luna se funde luego con la escena en la que nuestra protagonista se moja los pies y pasea descalza por el patio de su casa. La música subraya el contenido simbólico de estas escenas. Además de la música, oímos el sonido del agua cayendo y una voz que canta cuatro de los versos que aparecen en el Cuadro 2 del Acto I del texto teatral, parcialmente modificados:

¡Ay, qué prado de pena!  
 ¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosura!,  
 que pido un hijo que sufrir, y el aire  
 me ofrece dalias de dormida luna.

Esta secuencia termina con la imagen de un cubo de agua, para fundirse con la mano de Yerma, ya en la mañana, regando las plantas de su patio. De esta forma, la leche y el agua actúan como elementos de enlace entre las escenas y subrayan los aspectos principales de la obra: el deseo de fertilidad y de maternidad. Tras la conversación con Víctor, la cámara se mueve por la casa hasta llegar a la cama de

matrimonio. Este *travelling* tiene una función descriptiva y un valor simbólico muy importante, puesto que la cama, que es el espacio del amor por excelencia, aparece intacta. Yerma mencionará luego la cama en Cuadro 2 del Acto II: "Cada noche, cuando me acuesto, encuentro mi cama más nueva, más reluciente, como si estuviera recién traída de la ciudad". Aquí, la música vuelve a cobrar importancia. Se trata de la misma melodía de la parte anterior, y se cantan los versos que siguen a los ya citados:

Estos dos manantiales que yo tengo  
de leche tibia son en la espesura  
de mi carne dos pulsos de caballo  
que hacen latir la rama de mi angustia.  
¡Ay, qué pechos ciegos bajo mi vestido!  
¡Ay, palomas sin ojos ni blancura!  
¡Ay, qué dolor de sangre prisionera  
me está clavando avispas en la nuca!

El Cuadro 2 del Acto I comienza con el paisaje campestre, hasta encuadrar a Yerma y Juan, en el momento en que se van cada uno por un lateral del plano, mientras que el Cuadro 1 del Acto II lo hace con la imagen de una jarra de agua vaciándose, con lo que, una vez más, el agua adquiere una especial relevancia en la organización del texto fílmico. Esta parte termina, por cierto, con la escena de las lavanderas. Después, el Cuadro 2 se inicia con un *travelling* en el que, por un lado, se nos informa del paso del tiempo y, por otro, se ubica la acción en un paisaje otoñal.

En el Cuadro 1 del Acto III, encontramos a las cuatro mujeres en el cementerio. La música fúnebre adquiere aquí gran importancia, junto a los rezos de las mujeres. El cuadro termina con las sombras de Juan, Yerma y las dos cuñadas por las calles del pueblo. La música del órgano se funde con las palabras de la Vieja Pagana. Esta secuencia sirve, a su vez, de enlace con el cuadro siguiente, al tiempo que enfatiza el carácter lírico de la obra y repite uno de los motivos fundamentales de la obra: la fuerza engendradora de Dios frente a la de la naturaleza (de nuevo: cristianismo *versus* paganismo), idea que,

de alguna manera, vertebrará el Cuadro 2 del Acto III. Comienza éste con el plano de Yerma dormida en su mecedora, al igual que en el Acto I, con lo que podría hablarse de una cierta circularidad en la estructura de la película, que no encontramos en el texto teatral. Al final, la imagen de Yerma queda congelada y en suspenso hasta que aparecen los créditos de cierre sobre fondo negro.

2.7. *Supresiones.* La principal transformación radica en la supresión de gran parte de las canciones, poemas y coros del texto de Lorca. En el Cuadro 1 del Acto I, se suprime, por ejemplo, la nana que abre la obra o la canción que entona Yerma mientras cose. En el Cuadro 2 de ese mismo Acto, el canto de Víctor en el campo queda reducido a tres versos ligeramente modificados: "Debajo de la almohada, / si oyes voz de mujer, / es la rota voz del agua".

Ya en el Acto II, el canto de las lavanderas del Cuadro 1 se reduce a estos versos: "Dime si tu marido / guarda semilla / para que el agua cante / por tu camisa. // Por el aire ya viene / mi marido a dormir. / Yo alhelíes rojos / y él rojo alhelí". Pero es en el último Cuadro donde más abundan las supresiones. Sobre este aspecto, Pilar Távora declara en la entrevista citada lo siguiente:

En versión de rodaje había algunas secuencias que se rodaron en interiores y exteriores naturales, que eran secuencias musicales con parte de los poemas de *Yerma* ejecutadas por el Centro Andaluz de Danza. En el montaje final, a pesar de haberlas rodado, decidí eliminarlas todas (eran cinco) porque no aportaban nada a la película<sup>6</sup>.

Por supuesto, también encontramos algunas supresiones y sustituciones – no muchas – en los diálogos, destinadas, entre otras cosas, a conseguir una mayor fluidez y naturalidad. De hecho, éste podría ser uno de los rasgos más acusados de esta adaptación, tal y como sugiere la propia directora en sus declaraciones:

---

<sup>6</sup> *Ibidem.*



Nadie se cuestiona si las campesinas hablan o no así porque todo parecía natural en la boca de las actrices y actores. Esa era la forma como yo quería interpretar a Lorca, de forma natural, sin grandes interpretaciones de su texto, ni grandes declamaciones, sin clichés lorquianos. Era mi gran apuesta: hacer que el texto poético y «culto» de Lorca en *Yerma* sonara propio y natural en los actores. Es una de las cosas que más comentan y que más sorprenden positivamente a toda clase de público<sup>7</sup>.

2.8. *Añadidos*. Junto a las supresiones, hay que mencionar, claro está, las nuevas escenas añadidas, generalmente destinadas a dar la impresión de una mayor continuidad entre las escenas, como, por ejemplo, el siguiente diálogo entre Yerma y Juan en los olivos, en la parte correspondiente al Cuadro 2 del Acto I de la obra lorquiana:

Juan: ¿Ha ocurrido algo?

Yerma: No, nada. ¿Por qué lo preguntas?

Juan: Por la hora. Es tarde.

Yerma: Me entretuve por el camino. Aquí tienes el almuerzo.

Juan: Me traes siempre demasiado. Ya te he dicho que no necesito comer tanto. Anda, vete a casa, no te entretengas.

Yerma: ¿Volverás pronto?

Juan: No lo sé, tengo mucho trabajo.

Yerma: Yo te esperaré.

En la parte correspondiente al Cuadro 2 del Acto II, nos encontramos también con algunos diálogos añadidos:

Yerma: (*en la calle*) Buenas tardes, Víctor, ¿ya vas de recogida?

Víctor: Sí, ¿y tú? Tú, ¿adónde vas?

Yerma: Voy por agua fresca para la comida. Necesitaba salir.

Víctor: Ahora no te veo nunca.

Yerma: Es que no salgo mucho de casa. Ya sabes que Juan...

---

<sup>7</sup> *Ibidem*.

Víctor: Sí, ya lo sé. Pero tienes que salir. Te estás poniendo blanca, como él. Tiene que darte el sol y el viento, y tienes que alegrar esa cara (*acariciándole el mentón*), como cuando bailamos aquella vez.

Mujer: Buenas tardes, Víctor. Buenas tardes, Yerma.

Víctor: Buenas tardes.

Yerma: Bueno, tengo que irme. En casa no saben que he salido y Juan estará al llegar. Me alegro de haberte visto.

Víctor: Y yo a ti, Yerma (*la Vieja Pagana escucha desde la fuente*). Cada criatura tiene su razón. No te atormentes.

Yerma: Adiós, Víctor.

Víctor: Hasta pronto.

(*Yerma se dirige al caño. La Vieja Pagana se va. Dos mujeres llegan a la fuente.*)

Mujer 1: Hace mucho que no se te ve. Y mucho menos sin tus cuñadas.

Yerma: Ahora salgo poco.

Mujer 2: Y tu marido, ¿sigue saliendo al campo?

Yerma: Claro, ¿por qué lo preguntas?

Mujer 2: No, por nada.

Mujer 1: Anda, vamos, que nos esperan en casa para comer. Adiós, Yerma.

(*Yerma coloca el cántaro bajo el chorro para llenarlo. Llega una mujer con un niño. El cántaro rebosa de agua.*)

Mujer 3: Yerma, ¡el cántaro!

(*Yerma se fija en el niño. Lo acaricia. Recoge el cántaro y se va.*)

Al comienzo de la parte correspondiente al Cuadro 1 del Acto III, se incluye, como ya he dicho, la escena del cementerio, con los rezos de las mujeres que ruegan por la fertilidad de Yerma, mientras suena, por debajo, una música fúnebre:

Santa Ana bendita,  
 extiende tu mano y tu bendición  
 sobre el vientre de esta mujer suplicante,  
 para que su sangre no desaparezca para siempre,  
 para que su alma cante,  
 para que en su noche brote una alborada.  
 Escucha, Santa Ana, esta oración:

dulces clavos, dulce cruz,  
dulce nombre de Jesús.

En el Cuadro 2, se añade una escena en la que Yerma aparece sentada en la mecedora de su patio, mientras suena una canción que tampoco está en el texto dramático:

En el patio ladra el perro,  
¡ay!, en los árboles canta el viento,  
los bueyes mugen al boyero  
y la luna me riza los cabellos.  
¿Qué pides, niño, desde tan lejos?  
¿Qué pides, niño, desde tan lejos?

A continuación, entra Juan en escena y le habla a Yerma, que asiente:

*(Yerma aparece dormida en su mecedora en el patio de la casa. Entra Juan.)*

Juan: Yerma, no puedes seguir así. Casi no hablas, no comes. Yerma, por Dios, ¿qué quieres? ¿Qué puedo hacer? ¡Estamos en boca de todo el pueblo! Ayer vi a María. Me habló del santo. Tú sabes que yo nunca he visto bien que vayas, pero ya no puedo más. Soy capaz de llevarte yo mismo. ¿Quieres ir al santo? ¿Quieres ir?

*(Yerma asiente.)*

Juan: Comienza a hacer frío. Vamos dentro, Yerma, ven a comer.  
*(Entran en la casa.)*

Sobre este aspecto, puntualiza Pilar Távora:

Hay muchas más secuencias de lo que parece que no pertenecen a la obra de Lorca, y, sin embargo, no creo que se noten nada. Es de lo que estoy más satisfecha: de haber unido las escenas teatrales con secuencias cinematográficas que parecen formar parte de la propia obra original<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> *Ibidem.*

2.9. *Sustituciones*. En la parte correspondiente al Cuadro 2 del Acto II, se sustituyen los versos que Yerma recita "como soñando" por unas imágenes oníricas en las que aparece un joven bailando bajo la luna. También se escuchan estos versos, cantados y recitados – con efecto de *delay* – por una voz femenina: "¡Ay, mujer! ¡Qué pena tienes! / ¡Qué pena tan lastimosa! / Lloras zumo de limón, / agrio de espera y de boca". Por otro lado, parte de los versos suprimidos se utilizan en el primer Acto, para establecer nexos entre diferentes escenas.

2.10. *Clausura del relato*. Merece la pena subrayar este aspecto, porque, de alguna manera, la parte final encierra el sentido global de la obra. Se trata, en este sentido, de un final trágico en ambos textos, pero ese carácter se ve reforzado en la adaptación cinematográfica, gracias, sobre todo, a su mayor patetismo. En lugar de dirigirse a la multitud, que se ha acercado a ver qué pasa, en el texto fílmico Yerma se dirige a María, en un estado de enajenación y delirio, y le dice: "María, ¡he matado a mi hijo! ¡Yo misma he matado a mi hijo! ¡Mi niño! ¡Mi niño! ¡Mi niño!".

2.11. *Conclusión final*. Estamos, pues, ante una adaptación digna y austera, bastante fiel a la letra y el espíritu de la obra original, si bien se le podrían reprochar algunas cosas, como cierto estatismo teatralizante o el hecho de ser demasiado respetuosa con el texto y el mundo de Lorca.

Luis GARCÍA JAMBRINA  
*Universidad de Salamanca*

