

Censura y parresía en *Yerma*: el lenguaje fecundo ante el silencio estéril. Un acercamiento a la obra literaria a través del Análisis Crítico del Discurso (ACD)

Daniela Alanis Hernández
Universidad Autónoma de Aguascalientes
al290540@edu.uaa.mx

En 1934 fue publicada *Yerma* de Federico García Lorca, una de las obras de dramaturgia más importantes de la literatura española del siglo XX, hasta la actualidad. En el momento de su estreno, esta obra generó una gran conmoción entre el público debido a su contenido claramente crítico del pensamiento contemporáneo que todavía promovía el sistema patriarcal y la sumisión de la mujer. La polémica derivó en la censura o prohibición de la obra en algunos lugares; además, fue calificada como inmoral por la prensa del momento (Corporación de Radio y Televisión Española párr. 1). Aun así, gozó de notable éxito en algunas otras regiones de España y, hasta la fecha, ha sido representada miles de veces alrededor del mundo.

Cuando nos acercamos por primera vez a esta obra, nos encontramos con una historia desgarradora: un retrato crudo y a la vez hermoso de la realidad de muchas mujeres españolas en los primeros años del siglo pasado. *Yerma*, protagonista víctima de la represión y la indiferencia, nos grita con angustia su necesidad de ser madre y, más allá de eso, su deseo de experimentar amor y atención, pero sobre todo, libertad. Así, como poeta vanguardista e integrante de un sector terriblemente marginado, Federico García Lorca se atrevió a exponer la voz de la mujer de campo, desvalida y desdichada dentro de su pequeño mundo de cuatro paredes.

Irónicamente, la censura que sufrió la obra teatral no hizo más que reforzar el mensaje de esta, pues su contenido ya criticaba esta forma de abuso de poder al ser ejercida sobre su protagonista. El contexto que rodea a *Yerma* es como una jaula sin salida, que más se aprieta cuanto más se fuerza; no obstante, al silencio que se ve obligada a guardar se opone la declaración abierta de sus pensamientos y emociones, con la esperanza de que, siendo escuchada, su desafortunada situación pueda cambiar.

Sin embargo, una interpretación superflua de ambos hechos no basta para aclarar o comprobar si realmente el silencio y la expresión marcan la diferencia para *Yerma*, es por ello por lo que me he propuesto estudiar, a través del Análisis Crítico del Discurso (ACD), los diálogos de algunas escenas concretas de *Yerma* y su marido, Juan, dado que en esos momentos es cuando las discusiones producen manifestaciones del habla más contundentes. Para esto, me apoyaré en un marco conceptual donde distingo términos como contexto y los tipos de este, *géneros discursivos*, *censura*, *censura popular* y *parresía*. Asimismo, en el marco teórico abordaré el modelo de *implicaturas* propuesto por Paul Grice, con apuntes de Dan Sperber y Deirdre Wilson, la *teoría de los actos de habla* propuesta por John J. Austin y John Searle, y la *teoría de los esquemas de género* de Lipsitz Bem.

El propósito de juntar estos conceptos y teorías es desarrollar dos líneas de análisis paralelas pero vinculadas entre sí. En primer lugar, veremos cómo es ejercida la censura sobre *Yerma*, qué actos de habla se utilizan para ello y qué implican en el contexto de la enunciación, esto según los roles de género que se intentan defender mediante la imposición del silencio. En segundo lugar, analizaré la parresía o la expresión libre, clara y contundente a través de los diálogos de *Yerma*, así como los actos de habla utilizados y, nuevamente, las implicaturas de lo dicho en el marco del esquema de roles de género. Finalmente, haré una comparación de los resultados para determinar qué tipo de interacción se establece entre la censura y la parresía y cuáles son sus implicaciones para *Yerma*, además de exponer algunas observaciones personales extraídas durante la realización del presente trabajo.

El *contexto* se refiere, como la palabra lo sugiere, a todo aquello que rodea la comunicación mientras esta se lleva a cabo, tanto el entorno verbal como el no verbal. En este sentido, el *contexto verbal*, de naturaleza lingüística, se conforma por los enunciados previos intercambiados a lo largo de la interacción comunicativa, mientras que el *contexto no verbal*, de naturaleza no lingüística, hace referencia a los factores externos a la lengua que afectan directa o indirectamente la conversación de los hablantes; estos factores pueden ser situaciones o hechos específicos, características de tipo cultural, social, político, histórico o estados emocionales o psicológicos, entre otros (Maingueneau 29-30).

Asimismo, el contexto también se subdivide en *contexto inmediato* (o restringido) y *contexto extenso* (o amplio). El primero nos habla del entorno específico o particular de la comunicación, esto es, su marco espacial-temporal (dónde y cuándo), las características de los participantes, las actividades de cada uno, los hechos o situaciones locales, entre otros. El segundo término expande estos factores y abarca todo lo que ha pasado en un tiempo y espacio indefinidos, por lo que toma en cuenta hechos históricos, sociales y culturales que, aunque no son simultáneos a la conversación, afectan o influyen en el contenido de sus mensajes (Charaudeau & Maingueneau 124). Estos conceptos serán fundamentales para interpretar los diálogos de *Yerma*, ya que como se verá más adelante, el contexto en el que se enmarca la obra no solo le ha dado origen, sino que también le ha conferido su valor y significado primordial.

Al lado del contexto encontramos los *géneros discursivos*, estos designan formas del discurso “estereotipadas” o fijadas debido a su uso constante y relativamente estable dentro de situaciones comunicativas. Estos géneros se constituyen por ciertas dinámicas dadas entre los hablantes, quienes los comparten y reconocen en el *contexto* en el que se producen, así como la necesidad o intención comunicativa a la que responden; algunas situaciones como el debate, la entrevista, el sermón, entre otros, son géneros discursivos (Instituto Cervantes párr. 1). Identificar el género discursivo de una conversación nos será útil al momento de

interpretar las intenciones de los hablantes, su pertinencia y relevancia.

Dicho esto, otros conceptos importantes para el análisis y que corresponden a ámbitos más alejados del ACD son la *censura*, *censura popular* y, finalmente, *parresía*, que se vincula más a la retórica y la filosofía.

Partiendo del concepto de Robert Darnton en cuanto a la *censura*, quiero retomar su significado básico como el “ocultamiento” de algo o el acto de silenciar a alguien, sin concentrarme demasiado en su acepción según el ámbito político, ya que pretendo observar la censura como fenómeno social o popular; es decir, como el resultado de un sistema de creencias o costumbres que se practica dentro de una comunidad.

Vista en su extensión, la censura constituye todo un sistema de control, que puede llegar a todos los sectores públicos y privados depositándose en las instituciones, las relaciones humanas e incluso afectar la parte más profunda de nuestra mente y nuestra persona. La censura está insertada en el entretejido del orden social y es una herramienta del abuso de poder para restringir la libertad en cualquier ámbito de cualquier persona o grupo (de Limma Greco 125). Podremos encontrar la censura en todo tipo de organización y, al estar “infiltrada” en la sociedad, por supuesto tendrá una manifestación colectiva. La *censura popular* está presente en el actuar de una comunidad que juzga y, con ello, reprime y castiga a personas que no siguen las pautas o reglas convencionales que su tradición demanda; en este sentido, se constituye como una forma de defensa social ante la amenaza de los “transgresores”. La mayoría de las veces será ejecutada de manera verbal con palabras ofensivas o que inspiren la reflexión moral de la persona señalada, derivando así en un cambio de actitud para la aceptación de las ideas transgredidas con sus actos (Sánchez Sánz 220). A este respecto, es común que los afectados no puedan defenderse ante los juicios morales que reprobaban y condenan su comportamiento, tanto en el espacio público como en el privado, por lo que se ven obligados a obedecer o, en caso contrario, en la necesidad del exilio o resignación al estigma social. Así pues, la censura busca, a grandes rasgos, el silencio y el sometimiento de un individuo a su ideología.

Esta represión, casi siempre de una verdad que no quiere ser escuchada, tiene su contraparte en la parresía, modo de discurso ampliamente utilizado en el pasado grecorromano y que Michel Foucault retoma durante sus conferencias en la Universidad de California, en 1983, como parte de su seminario *Discurso y verdad*. El libro *Discurso y verdad en la antigua Grecia* (2004), reúne las palabras del autor francés en su traducción al español. De acuerdo con Foucault, parresía significa, etimológicamente hablando, “aquel que dice todo cuanto tiene en mente”, “aquel que abre su corazón por completo” (36). Dado que es una expresión clara y directa de la opinión del sujeto, se evita el uso de la retórica para que nada de lo que se enuncia sea velado. Aquel que utiliza la parresía es nombrado por Foucault como *parresíastés* (37) y señala que no sólo es directo, sino que lo que dice es verdad porque él o ella sabe que es verdad con toda seguridad. Sin embargo, para que alguien puede ser llamado parresíastés es necesario que cumpla con ciertas cualidades que derivan de las propias características de la parresía (Foucault 41-46):

1. Peligro: la expresión de la verdad debe suponer un riesgo para quien la dice y, por ello, es necesario que el parresíastés tenga valor y coraje. Por el contrario, el tirano al que se dirige no necesita de la parresía porque no arriesga nada.
2. Crítica: el parresíastés debe ser crítico hacia sí mismo o hacia el interlocutor, pero siempre estando en una situación de inferioridad frente a él.
3. Deber: la parresía no busca demostrar la verdad a otro. Este dice voluntariamente la verdad porque siente que es su deber y no porque fue obligado, además de que no guarda silencio aun cuando parece ser lo exigido por el contexto.

La expresión parresíastica es reflejo de libertad y del poder de decir todo lo que tiene que ser dicho, aunque para los demás esa verdad sea intolerable o prohibida, razón por la que la parresía puede derivar en la censura o en otro castigo. A pesar de ella, dicha franqueza tiene un componente de elección, decisión y alcance,

y por ello puede generar cambios en quien o quienes la escuchan (Gabilondo y Fuentes 24).

El hecho de que este modo de discurso evite la retórica o cualquier revestimiento del lenguaje para no perjudicar la transparencia de lo enunciado puede hacer parecer poco pertinente su utilización en el análisis de una obra teatral donde el lenguaje figurado es protagonista; sin embargo, considero que no supone un problema, dado que al reajustar modelos antiguos a textos contemporáneos, esas diferencias no perjudican la aplicación, sumado al hecho de que *Yerma* fue concebida siguiendo las pautas de la tragedia griega. Es así que más adelante se verá que los momentos en los que *Yerma* hace uso de la parresía, el lenguaje figurado disminuye notablemente y se prioriza la transparencia enunciativa.

Marco teórico

Para construir el marco teórico se utilizará el modelo de las *implicaturas* desarrollado por Paul Grice, la *teoría de los actos de habla* planteada por John L. Austin en 1962, y continuada por John Searle en trabajos posteriores, y como teoría social el *Gender Schema Theory* (1981) o *Teoría del esquema de género* de Sandra Lipsitz Bem.

En primer lugar, entenderemos la *implicatura* como aquel significado “añadido” a una expresión lingüística que comúnmente no se manifiesta de manera explícita (Instituto Cervantes párr. 1). Según el *principio de cooperación* propuesto por Paul Grice, se trata de un tipo de implicación pragmática, esto significa que no es lógica o semántica como las presuposiciones, además de que requiere un esfuerzo extra por parte del receptor para diferenciar lo comunicado de lo dicho (Reyes 39). Grice distingue dos tipos de implicaturas, las *convencionales* y las *no convencionales* o *conversacionales*. Las primeras son algo semánticas, pues derivan del propio significado de las palabras y de la construcción sintáctica de la oración, de modo que el contexto no es necesario para inferir qué nos quiere decir el hablante (Instituto Cervantes párr. 4). Por otro lado, las implicaturas conversacionales dependen más del contexto de la comunicación, de modo que el significado semántico de la oración o

enunciado no basta para comprender el mensaje del emisor (párr. 5).

Para analizar la obra propuesta me enfocaré en las implicaturas conversacionales en las que, como mencioné, la relevancia del contexto para la interpretación de los diálogos es tanta, que la mayoría posee uno o varios significados añadidos. Respecto a esto, es pertinente hacer una aclaración acerca de las implicaturas en el lenguaje figurado, tan abundante en *Yerma*. En la teoría de la relevancia, propuesta por Dan Sperber y Deirdre Wilson en 1986, se señala que los pensamientos que expresamos poseen varias proposiciones que se ubican en diferentes niveles de relevancia al momento de ser interpretadas y que, en el caso del lenguaje figurado, son más abundantes y complejas que las oraciones literales; aunque esto exigirá más esfuerzo por parte del receptor, también producirá mayor ganancia cognoscitiva (Reyes 62-63). De estas proposiciones, sobresaldrá primero aquella que contenga el sentido más inmediato para el hablante y que, de acuerdo con la intencionalidad del emisor, sea la más relevante; después de ella vendrán implicaturas más “débiles” que complementarán lo comunicado y lo dotarán de mayor carga significativa (62).

Ahora, pasando propiamente a las teorías, comenzaré por abordar la *teoría de los actos de habla*. Según John L. Austin, la unidad mínima del lenguaje no sólo tiene la función de actuar como un enunciado, sino también de realizar acciones con su expresión (Lozano Bachioqui 335). Es decir, por medio de la lengua es posible que los interlocutores afecten la realidad de otros o la propia, de modo que el acto enunciativo demanda que una acción determinada sea llevada a cabo, como si los sujetos quedasen “atados” a ciertas normas por el mero hecho de haber *hablado* (Maineugneau 15); por ejemplo, algunos actos de habla van a consistir en órdenes, afirmaciones, proclamaciones, juramentos, promesas, preguntas, entre muchos otros. Posteriormente, John Searle dividió los actos de habla en tres tipos: *acto de emisión*, *acto proposicional* y *acto ilocucionario*: el primero se constituye por morfemas, léxico y oraciones; el segundo corresponde a referir y predicar, y el tercero se refiere a los actos ya descritos como los juramentos, promesas, etc. Asimismo, señala que estos actos se realizan de manera

simultánea durante el proceso comunicativo (Lozano Bachioqui 336).

La misma Lozano Bachioqui indica que, aunque es sencillo identificar un acto de emisión, es más fácil confundir el acto proposicional con el ilocucionario, y es que nunca puede haber un acto proposicional sin uno ilocucionario, puesto que el primero, a pesar de sólo referir cosas del mundo, siempre lo hace con cierta fuerza ilocucionaria (337-338). En síntesis, un acto ilocucionario no está en las palabras, sino en la fuerza ilocucionaria que le imprime el hablante; es decir, la fuerza comunicativa con la que se habla y que va a dotar de sentido al enunciado, ya que los hablantes no siempre dicen lo que quieren o dicen de más.

Por un lado, habrá actos *ilocucionarios directos*, donde lo que se dice significa exactamente lo que expresa en sí, semejante a las implicaturas convencionales; por otro lado habrá actos *ilocucionarios indirectos*, donde además de lo dicho en la oración habrá un significado adicional, como las implicaturas conversacionales (338). Del mismo modo, los actos ilocucionarios están categorizados en cinco tipos: *aseveración*, donde se expresa cómo son las cosas del mundo; *dirección*, donde se busca que el receptor haga algo; *comisión*, donde el hablante se comprometer a realizar algo en el futuro; *expresión*, donde se expresan sentimientos o actitudes, y *declaración*, donde las declaraciones provocan un cambio en el mundo (339).

Una vez explicados los actos de habla, me dispongo a abordar la teoría social. En su artículo *Gender Schema Theory: A Cognitive Account of Sex Typing*, publicado en 1981, Lipsitz Bem desarrolla la *teoría de los esquemas de género*, según la cual la tipificación sexual deriva de la identificación del individuo con el esquema de género (354); es decir, con todo aquello asociado al sexo femenino o masculino de acuerdo con los contenidos determinados por la sociedad. Dado que desde niños aprendemos a valorarnos en términos de afinidad con las características de nuestro género asociado, la autoestima también se desarrolla con base en ello, lo que obliga al individuo a moldear sus actitudes para poder encajar en las definiciones culturales de lo masculino y lo femenino (355). Es importante indicar que, según la propia Lipsitz, lo central de la teoría

es el esquema dicotómico de dividir el mundo en dos clases y no tanto el contenido de este, por lo que lo relevante para los individuos no es qué tan femeninos o masculinos son, sino si su comportamiento está organizado según la estructura del esquema (356).

Debido a que el autoconcepto de cada persona se construye desde la infancia por lo que la cultura, con toda su cosmovisión, tradiciones, costumbres y demás, le dicta, es común que el individuo que no es capaz de identificarse en uno de los dos polos del esquema empiece a desarrollar problemas de identidad.

Por otro lado, en *Género y feminismo: Desarrollo humano y democracia*, Lagarde y de los Ríos apunta que uno de los aspectos humanos más afectados por este sistema genérico es la autoconcepción del cuerpo, en tanto que en él se concreta el sentido de la vida de una persona; en este sentido, el que la sociedad defina para qué son “útiles” y qué objetivos deben cumplir supone una carga pesada para aquellos que no se ajustan a la perfección con esos ideales (63). El esquema de género determinará, entonces, los deberes corporales de cada uno, además de que mediante su cumplimiento se podrá “llegar a ser” más hombre o más mujer. Lagarde también explica que, de no cumplir con los fines sociales que le fueron asignados a su cuerpo, el sujeto sufrirá conflictos identitarios a los que deberá dar resolución solo, normalmente, ya sea esforzándose más por adaptarse a las exigencias de su entorno o tratando de sobrevivir a la intolerancia del mundo por las diferencias (64).

Género discursivo y contexto

¿Cómo concebimos el teatro? ¿Como la representación de una historia ficticia que no tiene ninguna influencia en el mundo o como un *género literario*? ¿O simplemente como un medio de entretenimiento? Si nos ponemos a pensar en la historia del teatro y en nuestra propia experiencia al asistir a una función, quizás notaremos el hecho de que las obras dramáticas, traten de cualquier asunto o pertenezcan a cualquier corriente, generan un impacto significativo en la audiencia y, más allá de entretener, un gran número de obras tienen la simple intención de impulsar a los asistentes a reflexionar sobre sus temas. De esta ma-

nera, los diálogos intercambiados por los personajes, además de construir un mundo al interior del escenario, hacen partícipe al público que reacciona a ellos y los interpreta, juzga e interioriza, al punto en que al salir del recinto puede que haya cambiado un poco.

Dado que las obras de teatro mantienen una estructura fija raramente modificada, con dinámicas e intenciones que el público reconoce, considero posible afirmar que el teatro, por sí mismo, constituye un género discursivo, a pesar de las variaciones que pueda sufrir. Al género discursivo del teatro se sumarán los de los diálogos intercambiados por los personajes, que en el caso de *Yerma* se catalogan, en su mayoría, como discusiones o peleas verbales, especialmente en los momentos en los que Yerma y Juan están hablando. También hay algunos otros, como confesiones y oraciones o rezos, aunque muchas veces se trata sólo de conversaciones casuales que cumplen la función de proveer a la audiencia con información relevante acerca del contexto de la protagonista o de ella misma.

En cuanto al contexto de la obra, hay mucho que decir, tanto en el sentido amplio como en el restringido. Como mencioné algunos párrafos atrás, *Yerma* es plenamente fruto del contexto amplio en el que fue concebida y su sinopsis lo deja ver: una mujer joven, casada por obligación con un hombre mayor que ella, ansía convertirse en madre; sin embargo, tras varios años de matrimonio y ver que su deseo no se cumple, se irá sumergiendo en una crisis de identidad que la llevará a cuestionar su papel en el mundo cuando no se es madre. *Yerma* vive en un contexto hostil y represivo; por un lado, está su marido, quien siempre se encuentra trabajando fuera de casa y mantiene encerrada a su esposa para evitar las habladurías de la gente; por otro, están las mujeres del pueblo que llaman a Yerma de manera despectiva y la juzgan por no ser como las demás; también, veremos que el pueblo se rige por valores arcaicos como la honra familiar, la casta, el pudor femenino y la superioridad del hombre frente a la mujer, hechos que no ayudan a Yerma a poder salir de su conflicto personal.

En una entrevista con Alfredo Muñoz para *El Heraldo de Madrid* el 26 de diciembre de 1934, Federico

García Lorca declaraba que *Yerma* “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” (Busquet párr. 9). ¿Qué significaba ser estéril en la España de la primera mitad del siglo XX y por qué es importante para la interpretación de la obra dramática? Durante la década de 1920 y comenzando la de 1930, la imagen de la mujer que el Estado y la sociedad estaban interesados en promover era la del *ángel del hogar*, sobre todo en los sectores burgueses, contra el ideal de “mujer moderna”, coqueta y liberal que comenzaba a popularizarse. Las mujeres eran criadas para ser amas de casa y someterse a sus maridos, servirles y atender todas sus necesidades, aunque se hacía hincapié en la maternidad como parte fundamental de su identidad femenina (Nieva de la Paz 133). Así, las mujeres se posicionaron cada vez más como inferiores a los hombres, y mientras ellos tenían destinado el ámbito público con los negocios, las reuniones, el trabajo al aire libre y los paseos, a las mujeres se les relegaba al ámbito privado, a las tareas domésticas, el cuidado de los hijos y su cuidado personal. Montón Subías, citado en *Yerma: espacio, género y destino* por Casado Folgado (24), explica que el espacio privado de la mujer era, quizás, del que menos privacidad gozara, pues el hombre tenía potestad para entrar e invadir en su espacio sin sufrir ninguna penalización, caso contrario de lo que le pasaba a las mujeres que intentaran gozar del espacio público, pues una mujer que salía mucho a la calle sería vista como una persona desinteresada, irresponsable o promiscua, pues se asumía que salía en busca de un hombre (Casado Folgado 26).

Curiosamente, en los escritos del incipiente movimiento feminista de esos tiempos, autoras como María de la O Lejárraga o Carmen Eulate Sanjurjo también defienden la maternidad como el principal deber de las mujeres como las “productoras” de vida (Nieva de la Paz 136), lo que nos habla del grado de arraigamiento de las ideas derivadas por el sistema patriarcal y de lo difícil que en realidad sería revertir ese pensamiento arcaico. A pesar de ello, durante la Segunda República se suscitaron cambios políticos importantes como la promulgación del derecho de las mujeres al voto en 1932, la promulgación de la Ley de

divorcio en el mismo año, la aprobación del matrimonio civil y la eliminación del delito de adulterio en la mujer (137).

De alguna manera, *Yerma* parece denunciar la falta de reconocimiento y protección a la mujer tanto en la legislación como en el ámbito público, y es muy probable que uno de los propósitos de la obra fuera la protesta contra las costumbres, ideologías y tradiciones conservadoras que se seguían perpetuando en España en pleno siglo XX. En un país donde la honra, tan importante para el pueblo español desde la época del Renacimiento, determina el valor de la vida de una persona dentro de su comunidad, no cabe duda de que la mujer que se atreviera a salir de ese sistema sería juzgada y rechazada de por vida, y una mujer sola era una mujer destinada a sufrir.

Como se notará, el contexto amplio en el que situamos la obra está estrechamente vinculado a la *teoría de los esquemas de género*, que nos permite observar cómo los individuos de la época, tanto hombres como mujeres, construían su identidad basándose en esos constructos sociales acerca de lo que debe ser un hombre y lo que debe ser una mujer. En *Yerma*, es justo el incumplimiento de ambos roles lo que genera el conflicto principal; sin embargo, todos los juicios y señalamientos recaen sobre la mujer, no es sino la propia *Yerma* la única que, arriesgándose, reprocha el comportamiento del hombre conservador, representado en Juan, quien habita dentro de un mundo aparte donde el orden de las cosas debe ser casi perfecto e inamovible: “Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa” (García Lorca 57).

La personalidad de *Yerma*, tan dada a la hermosura, la curiosidad y la apreciación de los detalles pequeños, que goza el aire libre y anhela dar vida como la vida que disfruta ver, la convierte en una “anomalía” dentro de su sociedad; ya lo dicen las lavanderas: “Estas machorras son así: cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos” (45). He aquí, entonces, que la mujer que sale y se aleja de su espacio privado para invadir el espacio público, el espacio del hombre se aleja del ser femenino que le dicta la convencionalidad y se convierte, según la opinión po-

pular, en una *machorra*. Es esta crítica la que desata la duda en *Yerma* y la hace cuestionar su utilidad en el mundo al no poder cumplir con los roles asignados a su género.

Como veremos ahora, la presión que recae en ella dará lugar a que sucedan dos fenómenos que ya se expusieron en el marco conceptual: la censura y la parresía. Ya que para el presente trabajo me es de especial interés analizar cómo ambos hechos del habla explican la decadencia de la relación entre *Yerma* y Juan, me apoyaré del marco teórico propuesto para la interpretación de algunos diálogos, de modo que al finalizar el análisis del discurso teatral tenga en mis manos un panorama general que me acerque más al significado y al valor literario de la obra.

Censura, el silencio de *Yerma*

Como se ha expuesto, las mujeres en España en la década de 1930, y sobre todo la mujer de campo, estaban condenadas a guardar silencio si quería mantener el respeto y la apariencia *delicada* frente a los demás, sobre todo, frente a sus maridos, de modo que la censura de sus pensamientos y emociones se daba tanto en el ámbito privado como en el público; es decir, una censura popular, misma que además de restringir la libertad de expresión individual también impedía el acceso a información considerada “prohibida” por causa de una ideología basada en costumbres del pasado, tal y como apunta *Yerma* cuando la Vieja se niega a hablar de su problema de fecundidad: “Las muchachas que se creían en el campo como yo, tienen cerradas todas las puertas. Todo se vuelven medias palabras, gestos, porque todas estas cosas dicen que no se pueden saber” (31). Este contexto es la realidad de *Yerma*, por lo que no hay muchos lugares donde su voz pueda ser escuchada porque ni siquiera su hogar representa un lugar seguro para ella.

El Cuadro primero del Acto primero introduce a *Yerma* y a Juan sosteniendo una conversación donde encontramos ya las pautas para conocer la personalidad de cada uno y la dinámica de la pareja; por un lado, *Yerma* se nos presenta como una mujer alegre, cariñosa y atenta, preocupada porque su marido comparta sus ánimos y su sentido de la vida: “A mí me gustaría

que fueras al río y nadaras y que te subieras al tejado cuando la lluvia cala nuestra vivienda. Veinticuatro meses llevamos casados y tú cada vez más triste, más enjuto, como si crecieras al revés” (12).

Este diálogo presenta algunas implicaturas que corresponden al tipo convencional, dado que de su significado semántico podemos obtener ese sentido añadido del mismo orden sintáctico de las oraciones. En la construcción “A mí me gustaría que”, el verbo *gustaría*, en forma condicional, nos lleva a deducir que el marido no suele hacer las cosas que ella propone, que ella es afín a esas actividades y que el cumplimiento de su deseo le daría satisfacción. Además, constituye un acto de habla de emisión, cuya proposición contiene una fuerza ilocucionaria que, en este caso, es minimizada por el verbo condicional, como si Yerma quisiera “amortiguar” el impacto de sus palabras o no estuviera segura de lo que dice. Al ser un acto de habla ilocucionario, se puede catalogar como directivo y expresivo, puesto que, lo dicho se entiende directamente sin necesidad de un contexto más amplio, además de que Yerma está manifestando su deseo con el fin de lograr que Juan actúe de cierta manera.

Por otro lado, también tenemos la construcción: “Veinticuatro meses llevamos casados y tú cada vez más triste, más enjuto, como si crecieras al revés”; aquí nos encontramos oraciones en sentido figurado que automáticamente las ubican como actos de habla ilocucionarios indirectos, que van a tener implicaturas del tipo conversacional. Como apuntaron Dan Sperber y Deirdre Wilson, este tipo de lenguaje puede generar un mayor número de implicaturas, de las cuales identifico: que el matrimonio debe hacer al marido y a la mujer felices; que el tiempo como esposos debe llevar a ambos a un crecimiento *hacia arriba*, es decir, se asume que en dos años de matrimonio lo ideal es que cada miembro de la pareja se encuentre cada vez más feliz y satisfecho, condición que Juan no cumple; no es feliz en su matrimonio o tiene una perspectiva diferente a su mujer sobre ello, lo cual hace que Yerma tampoco esté satisfecha con lo que pasa; es necesario que ambos miembros de la pareja estén en la misma sintonía para asegurar su felicidad; y finalmente, el “crecer al revés” puede significar, para Juan, un señalamiento incómodo sobre su persona y su carácter.

La respuesta del marido a la proposición de Yerma es la pregunta: “¿Has acabado?”, implicatura convencional que dice directamente “¿puedes callarte ya?” porque “lo que dices no es cierto o no me interesa”. Esta pregunta constituye también un acto de habla con una fuerza ilocucionaria más alta, ya que pone de manifiesto el malestar de Juan ante las palabras de su esposa y denota que, lejos de tener una disposición al diálogo o a aceptar su sugerencia, toma aquello como un ataque. Dicho esto, se observa que la perspectiva de ambos personajes acerca de la felicidad es diferente y que las preocupaciones de cada uno los oponen.

La tensión en la dinámica del matrimonio también se sugiere hacia el final de la escena, donde se mantiene la siguiente conversación: Juan dice “Si necesitas algo me lo dices y lo traeré. Ya sabes que no me gusta que salgas”; a lo que Yerma responde solo “Nunca salgo”; su marido recalca “Estás mejor aquí”; ella contesta “Sí”; él continúa “La calle es para la gente desocupada”; a lo que Yerma responde *sombria* “Claro” (15).

Aquí entran en juego los roles de género, que se atisban en las implicaturas de cada frase. Hay un contraste entre el “A mí me gustaría” de Yerma visto en el ejemplo anterior y el “no me gusta” de Juan. Si en el primer caso la fuerza ilocucionaria es reducida por el verbo condicional, vemos que en el segundo caso el verbo en presente constituye un acto de habla con una fuerza ilocucionaria mayor que afirma directamente un deseo que Yerma acepta cumplir, quien a diferencia de la respuesta defensiva de Juan en el diálogo anterior, responde sumisa con un simple “Sí”. La oración “la calle es para la gente desocupada” implica indirectamente que si Yerma sale a la calle será juzgada por su marido y por los pobladores, lo cual no le conviene ni a ella ni a su marido, recordemos que, en el contexto histórico de la obra, una mujer de la calle era una mujer señalada por la comunidad.

El juego de roles indica que la relación de la pareja es jerárquica, donde el hombre es superior a la mujer teniendo el poder de dirigir sus decisiones y sus acciones. Esto supondrá la restricción de la mujer en varios sentidos, y en estas conversaciones encontramos ya atisbos de lo que se convertirá después en una censura más tajante. El hecho de que Yerma deba reducir

el impacto de sus expresiones emocionales y deba limitarse a lo que el marido le ordena nos habla de su sometimiento a un poder impuesto por la cultura y la función de los sexos determinada por ella, razón por la que sus palabras deben evitar molestar a sus *superiores*. En este caso, las acotaciones como “sombria” de la conversación anterior, juegan un papel importante al momento de analizar los efectos de la censura en Yerma, ya que, al no poder expresarse libremente de forma oral, será la comunicación no verbal la que demuestre sus verdaderas intenciones y emociones.

Para Yerma, las palabras o el lenguaje en sí mismo constituyen una cosa hermosa y una necesidad primordial. Ella, quien es dada a las cosas bellas, la naturaleza y los pequeños detalles, encuentra en el decir una forma más de embellecer la vida. Es por esta razón que, al no poder hablar con libertad, sumado al hecho de que su marido y quienes la rodean tampoco hacen uso del lenguaje para *fecundar* las relaciones, el resultado es desastroso para la psicología del personaje, quien se ahoga poco a poco en un mar de silencio que apenas la deja respirar.

Como sabemos, el problema principal de la obra está marcado por la esterilidad; sin embargo, las palabras de García Lorca no hablan directamente de una esterilidad biológica, sino que ampliamente se refiere a “lo infecundo”. Como hemos visto, las personalidades de Yerma y Juan son, de muchas maneras, incompatibles, y es esta incompatibilidad lo que, en primer lugar, propicia la esterilidad que afecta su relación, ya que desvanece la posibilidad de un acercamiento que permita la creación de un vínculo afectivo estable; cabe señalar que en la obra nunca se señala explícitamente que alguno de los personajes sea biológicamente estéril (Anderson citado en Casado Folgado 28).

Aunado a esto, dicho conflicto de incompatibilidad se complica cuando consideramos que su origen parte de los roles de género que fueron impuestos por la sociedad a ambos personajes incluso antes de su nacimiento: si la personalidad de Yerma no encaja con la de su esposo, es porque el molde que ha sido pre-dispuesto para ella como mujer no concuerda con su propia identidad y forma de ser. Si ese molde no estuviese ahí, ambos podrían relacionarse con mayor

flexibilidad y disposición al cambio; sin embargo, la imposibilidad de tal hecho provoca que la personalidad de cada individuo se restrinja y aísle, al mismo tiempo que se fomenta el rechazo hacia aquellos que no se acoplan a su rol debido. Para Yerma, esto será especialmente malo (aunque también afecta a su marido, es en diferente medida), ya que la horma pre-determinada para la mujer es mucho más pequeña y rígida que la del hombre. Así, al no cumplir con lo que socialmente se le demanda ni tener una personalidad que vaya de acuerdo con el prototipo esperado (el de mujer reservada, sumisa y resignada), padecerá una forma de esterilidad diferente mediante la represión y la censura.

En el teatro “decir es hacer” (Austin citado en Pavis 128), pero en el caso de *Yerma*, decir es crear; así pues, aunque lo infecundo en la obra sí hace referencia a la esterilidad biológica de la mujer (y del hombre), dada la poca explicitud con la que se aborda, podemos aventurarnos a buscar la infertilidad en otras áreas, encontrando que esta también yace en el impedimento del decir, esto es, el silencio que deriva del acto de censurar. En efecto, Yerma es fecundidad por su naturaleza alegre y creativa, pero es el contexto en el que habita el que condenará su alma a la carencia de vitalidad absoluta, cuando se le impida por todos los medios expresar su propia naturaleza. Así pues, aun cuando en un principio se le compara a una flor, su entorno la llevará a ser, verdaderamente, *marchita*.

Las relaciones personales se nutren de la conversación y, en esta obra, la palabra es fuente de vida, tanto así que, por ejemplo, la vecina de Yerma cree que su hijo es un palomo de lumbre que el marido le deslizó por la oreja al *decirle* su sentir por ella (García Lorca 20). Pero la suerte de la protagonista es otra, no sólo se le prohíbe expresar sus pensamientos, sino que también su marido se resiste a hablar con ella y a manifestar algo que no sean órdenes y reclamos.

Más adelante, nos encontramos con una discusión entre Yerma y Juan, en un punto en el que la relación está bastante deteriorada. Yerma ha comenzado a perder el miedo a hablar sobre lo que le pasa y eso incomoda a su marido; un enunciado como “Déjame andar y desahogarme” (59) es un acto de habla directivo

y expresivo con una fuerza ilocucionaria poderosa que constituye una orden de la mujer hacia el hombre; no obstante, sigue implicando la carencia de libertad y el obstáculo sobre la misma que representa Juan, quien le indica “[...] quiero ver cerrada esa puerta y cada persona en su casa”, a lo que su esposa responde “Hablar con la gente no es pecado”, obteniendo como contestación “pero puede parecerlo” (60). Aquí entra en juego más directamente la *censura popular*. El diálogo de Juan demuestra la importancia que tienen el cuidado de las funciones de cada sexo y de la opinión de la gente sobre los miembros de su familia para él, algo esperado según la teoría de Lipsitz Bem, además, la oración “pero puede parecerlo” denota una preocupación a la opinión pública, sus implicaturas son conversacionales y corresponden a actos de habla indirectos de tipo directivo y expresivo: Juan demuestra su temor a perder la honra y su consciencia acerca de la importancia de guardar apariencias ante la sociedad que ejerce sobre cada individuo una presión restrictiva, además de que pone sobre Yerma la responsabilidad de comprometerse con su rol y no hablar con nadie, al igual que sus cuñadas, dos mujeres siempre vestidas de luto que apenas abren la boca una vez durante la obra para gritar “¡Yerma!” (72).

Otro aspecto que se ve afectado por la censura popular y que tiene que ver con la teoría de los esquemas de género es la sexualidad femenina. No es un secreto para nadie que el cuerpo femenino ha sido consignado, en la mayoría de las culturas y por cuestiones religiosas, a una función reproductiva, por lo que mantener relaciones sexuales por placer es considerado un acto inapropiado y castigable. Miles de mujeres criadas bajo este sistema buscaron en el matrimonio la oportunidad de ser madres, dado que era lo único para lo que “servía” su cuerpo y era el rol más importante que podían cumplir, aunado al miedo existente a defraudar a sus maridos (García Fernández 223). Yerma también padecía por esta restricción; sin embargo, esta no era ejercida únicamente por el contexto, sino por ella misma, como una censura internalizada.

Si bien Yerma no podía concebir con su esposo, en varias ocasiones se deduce que sí podía hacerlo con Víctor, su verdadero amor. Cuando estos dos personajes están conversando o intercambiando *cantos*, son

los gestos no verbales en las acotaciones los que dicen más que las propias palabras. Aunque no ahondaré mucho en este tema, sí quiero señalar que el acto de cantar dentro de la obra es sinónimo de afinidad. En frases como “Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar” (García Lorca 28) o “Estarías cantando, ¿verdad? Yo canto” (18), las implicaturas conversacionales sugieren que, para poder concebir, es necesaria la alegría, la palabra y el amor sugeridos en la música y las canciones populares, pero no de manera unilateral, sino de modo que ambos individuos en la pareja estén en sintonía con esta implicatura y compartan el mismo contexto.

Por todo esto, la interacción entre Yerma y Víctor en el Acto segundo del Primer acto, donde la canción que los personajes cantan el uno al otro podría constituir un género discursivo, posee implicaturas conversacionales que pueden interpretarse como actos de habla: “¿Por qué duermes solo, pastor? En mi colcha de lana, dormirías mejor” (36). Esta pregunta es un acto de habla ilocucionario indirecto por la carga pragmática que posee, aunado a que es de aseveración y expresión, porque además de afirmar que el pastor duerme sólo, manifiesta que el emisor considera que el pastor no tiene por qué dormir así. La oración “en mi colcha de lana dormirías mejor” también posee implicaturas conversacionales que se multiplican a causa del lenguaje figurado; como acto de habla de aseveración, de dirección y de expresión, se infiere que quien lo enuncia propone al receptor dormir a su lado, pues no es sólo la *lana* la razón por la que estaría más cómodo, sino por la compañía, lo que a su vez implica, dentro del contexto de la enunciación, cierto aire de coqueteo, ya que expresa el deseo de dormir al lado de Víctor que tiene Yerma. No obstante, todo esto se da cuando ambos personajes no pueden verse y es un deseo que nunca se manifiesta sino con acciones como miradas, acercamientos sutiles, toques y silencios largos.

Así pues, el acto de cantar constituye en *Yerma* un acto de habla porque es parte del *ritual* para engendrar vida, esto sugiere que el hombre ideal de Yerma es Víctor, aquel que canta, y no Juan, quien calla y exige silencio; desafortunadamente, la censura internalizada de Yerma le impedirá expresar ese amor y

satisfacer su deseo sexual, pues sabe que el cuerpo es, quizás, el contenedor más importante de la honra del sexo femenino, aunque, al proteger esa honra social, termine por sellar el destino que le fue impuesto al nacer como mujer.

Para finalizar, quiero apuntar que, conforme Yerma se anima a hablar más y de manera abierta sobre lo que piensa, más aumenta la opresión y la censura, debido a que al aumentar la amenaza también es necesario incrementar la defensa del orden social. Esto queda reflejado en los diálogos como “¡Cállate!” (80), “¡Calla he dicho!” (82), o “¡Viene gente! Habla bajo” (82), que constituyen actos de habla de dirección, en su mayoría, con una fuerza superior por el hecho de ser imperativos u órdenes. La censura es un código compartido por la comunidad, que determina su actitud ante la verdad incómoda. Si bien todos hablan mal sobre Yerma a través de diálogos que podemos catalogar en un género discursivo particular como el *chisme*, el hecho de que todos *callen* cuando Juan se acerca implica, a su vez, una conciencia de que lo que se rumora no sólo es inapropiado, sino también que el no hablar es necesario para mantener la honra de cada individuo ante la comunidad, aunque sea solamente en apariencia.

Yerma, una mujer parresiasrés

Contrapuesto al fenómeno de la censura existe la parresía, esa expresión libre de las verdades que yacen en el pensamiento de un individuo. Como se explicó antes, la parresía consta de tres características claves: el peligro, la crítica y el deber. Así bien, quien las reúna todas podrá ser considerado un verdadero parresiasrés.

Ya hemos visto cómo la censura ejercida sobre nuestra protagonista refleja los esquemas de género en los que se inserta la obra y lo que ello implica en las relaciones interpersonales y en la psicología de Yerma. Ahora bien, una de las características principales del personaje protagónico femenino es su tendencia a transgredir las normas sociales vinculadas a su sexo por medio del habla, razón que obliga a censurarla con más fuerza cada vez; no obstante, esta censura no alcanza a detenerla del todo y, de hecho, es la repre-

sión la que, de una u otra manera, la obliga a alzar la voz continuamente con mayor pujanza.

Antes hemos analizado la primera escena de la obra y notamos que Yerma se expresa de manera sumisa y dubitativa ante la figura imponente de su marido; esto cambiará poco a poco, hasta el punto en el que los roles de género de Yerma y Juan se inviertan completamente, resultando así en el desenlace fatal de este poema trágico. El simple hecho de que considere a Yerma candidata a parresiasrés es suficiente para afirmar que no es una mujer *convencional*, pero para comprobarlo, es necesario analizar si corresponde con las tres características de la parresía.

1. Peligro

Durante una discusión con Juan en el Cuadro primero del Acto tercero, uno de los diálogos de Yerma dice lo siguiente: “No te dejo hablar ni una sola palabra ... Anda. Acércate a mí y huele mis vestidos; ¡acércate! A ver dónde encuentras un olor que no sea tuyo” (80). La primera oración marca un contraste con la Yerma del Acto primero que obedecía sin preguntar a su marido, reflejando aquí su disposición a enfrentarse al abuso de poder que se le impone. Asimismo, el “No te dejo hablar ni una sola palabra” constituye un acto de habla ilocucionario directo de expresión y dirección, pues Yerma le *ordena* a Juan que deje de hablar porque sus palabras la han difamado. La implicatura es convencional y bastante clara: lo que está diciendo no es verdad y debe detenerse. Por si fuera poco, las siguientes oraciones son un reto de Yerma hacia su esposo: el “¡acércate! A ver dónde encuentras un olor que no sea tuyo”, que también es un acto de habla ilocucionario de dirección y de expresión, posee implicaturas conversacionales como: que Yerma está libre de cualquier acusación en su contra; que el único hombre que ha tocado sus vestidos es su esposo y esto demuestra su fidelidad; y que el olor de una persona ajena basta para pensar que alguien es infiel.

Lo relevante de este diálogo es la seguridad con la que se enuncia. Yerma reta a su marido porque sabe que ella tiene la razón y no él, además de que, ante el riesgo que supone atreverse a callar y desafiar a un hombre, ella se mantiene dispuesta a enfrentar las conse-

cuencias de sus actos con coraje y valor, llegando a equipararse, por unos momentos, a Juan dentro de la discusión. Por supuesto, el varón no tiene nada que perder y por ello sus respuestas no implican ningún riesgo; de hecho, Juan se mantiene en su postura esquemática y considera que las acusaciones de Yerma son incomprensibles e inútiles. Sin importar la postura del tirano, es un hecho que la mujer ha demostrado tener el coraje para ser una parresiasrés.

2. Crítica

Algunas de las críticas que Yerma emite abiertamente van dirigidas al sistema patriarcal en el que vive. La contundencia de sus afirmaciones va acompañada por ánimos de coraje, como ya se explicó, así como de un examen profundo de su realidad: “Pero yo no soy tú. Los hombres tienen otra vida, los ganados, los árboles, las conversaciones, y las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría” (58). El contexto lingüístico inmediato de esta frase es una discusión acerca de los deseos de Yerma de convertirse en madre. Juan ha dicho que ya casi ha olvidado el asunto, no obstante, para ella las cosas son diferentes. “Yo no soy tú” dice Yerma, acto de habla directo que en este caso implica que Yerma no puede llevar la forma de vida de alguien tan diferente a ella; “Los hombres tienen otra vida” señala, mientras que “las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría”, donde la primera oración es también un acto de habla directo que denota la imposibilidad de Yerma de acceder a la cosas del “mundo varonil”, además de que critica directamente el hecho de que la vida de los hombres contemple tantas posibilidades como “los ganados, los árboles, las conversaciones”, mientras que ella, como mujer, está delegada solo al cuidado de sus hijos.

En estos diálogos, que corresponden a actos de habla ilocucionarios expresivos, Yerma manifiesta en ellos una opinión aguda respecto a su rol de género. Que ella reconozca y critique las restricciones impuestas a las mujeres, destinadas únicamente a ser madres, implica que entiende o intuye que, de no existir ese esquema que limita sus posibilidades de desarrollo personal, un hijo no sería necesario para sentirse útil. Cabe destacar que esta es la primera y única vez que

la protagonista utiliza la palabra *cría*, algo que llama la atención puesto que este término no es común para referirse a un ser humano, puede incluso ser despectivo, ya que de cierto modo se “dehumaniza” al individuo porque se le asocia más con el aspecto animal. Ciertamente, las palabras de Yerma pueden interpretarse como una forma peyorativa de referirse tanto a su hijo como a sí misma; sin embargo, dada la actitud que ella ha demostrado en el resto de la obra, la queja y la fuerza ilocucionaria del acto de habla enunciado no parece ir dirigida contra su propio hijo o su propia naturaleza, sino contra la forma en la que el resto del mundo percibe la maternidad; en otras palabras, se sugiere que la mujer es valorada en tanto es un ser gestante, por lo que se le reduce y valora en un nivel básico, mismo, quizás, que el del resto de los animales, por lo tanto, el bebé es visualizado también como una *cría* dependiente exclusivamente de la madre que lo ha concebido. De este modo, según las palabras de Yerma, ambos individuos son percibidos por el resto del mundo como dos seres aparte, al mismo tiempo que la mujer queda reducida y sometida por su función más “animal”, de ahí la elección de la palabra *cría*, como si por ser mujer fuese menos humana y, por consiguiente, mereciera ser dominada, controlada y encasillada a una sola cosa, sin tener el derecho de elegir sobre su vida, siempre a merced de las decisiones de alguien “superior”.

Sería arriesgado afirmar, por este diálogo, que Yerma reniega de su rol como madre; más bien, reclama sobre la manera en la que se le demanda ejercerlo; esto es, sin libertad. Casado Folgado señala que “Yerma no está en contra de su rol femenino, sino que lo acepta, e intenta luchar contra los obstáculos que le impiden cumplirlo” (33); sin embargo, a pesar de este acuerdo entre sus propias expectativas y el resto de la sociedad, hay una discrepancia “entre su forma de entender ese rol que tanto aspira a conseguir y el camino por el que la sociedad cree que se ha de completar: la paciencia, y de no completarse, sumisión y resignación, sobre todo al marido” (33).

En este sentido, cuando Yerma señala que la mujer sólo vive para el cuidado de la cría, no sólo dirige su crítica al hecho de que no hay ningún otro ámbito en el cual una mujer pueda desarrollarse dentro de ese

contexto, sino que también recalca la soledad con la cual se ve obligada a ejercer su maternidad, así como la presión social que la empuja a un destino que deberá afrontar con una actitud de total obediencia, como si sólo hubiese una manera de ser madre, de pensar, de sentir y de vivir.

El deseo genuino de libertad que Yerma expresa nace de su percepción sobre cómo los hombres, al tener abiertas las puertas del espacio público, pueden experimentar el mundo más allá de simplemente tener la obligación de estar en todo momento al pendiente de un hijo, el cual queda al cuidado exclusivo de la madre, quien sí tiene restringidos los espacios a los que puede acceder; al no poder salir de casa con libertad ni acceder a aspectos de la vida pública que no estén relacionados al ámbito doméstico. A la mujer no le queda otra opción que criar a su hijo desde la soledad y sometimiento, lo cual explica por qué Yerma se siente tan inútil al no poder engendrar, dado que no existe para ella otra puerta a la felicidad que esté dentro del marco moral de su pueblo. Las únicas cosas que la hacen ser feliz, como caminar en la lluvia, pasear o andar descalza, la colocan ante los otros como una *machorra*.

Los sentimientos de hartazgo, desesperación y frustración con los que el personaje se expresa justifican que, por un momento, parezca hablar con cierto desdén sobre la única labor social destinada a la mujer, pero también demuestran su rotundo desacuerdo a la incompatibilidad del rol del varón respecto a la ardua tarea de la crianza de un hijo, puesto que la libertad que se le permite al hombre da pauta a que este pueda desentenderse de ello sin sufrir represalias sociales. Yerma acusa al contexto inmediato que la rodea de limitar sus posibilidades de desarrollo humano e integral, ejerciendo con ello una distribución desproporcional e injusta del derecho a la libertad, al grado de castigar con censura o exclusión la expresión abierta de sus ideas.

Finalmente, cabe apuntar la importancia de que Yerma no desista en su búsqueda de la maternidad a pesar de los obstáculos y las condiciones desfavorables que la rodean, ya que es esta voluntad altamente inquebrantable lo que le permite mantener los ojos

abiertos para cuestionar, criticar y denunciar las ideas que favorecen el sistema opresivo en el que vive y que le impiden la realización de sus propios deseos, convirtiéndose así en una parresíastés pionera en demandar un cambio de paradigma más favorable no sólo para ella, sino para todas las mujeres.

3. Deber

En un mundo donde todos le exigen a la mujer que se quede callada, Yerma piensa que no decir sus pensamientos elimina toda posibilidad de cambio, es por ello por lo que no se resigna y busca, en vano, la escucha atenta de Juan y de las ancianas del pueblo. Al no encontrar oídos que estén dispuestos a resolver sus quejas, Yerma debe gritar a costa de quebrantar la “estabilidad” del sistema, por lo tanto, hacia el final del Cuadro primero del Acto tercero, se suscita una parresía sumamente desgarradora que pone a la defensiva a todos quienes escuchan las verdades dichas por Yerma.

Aunque durante su pelea con Juan la esposa trata de convencerlo de que no la evite y la proteja, es la negativa de este lo que orilla a la joven a despotricar contra sí misma en una explosión dolorosa de sus sentimientos que, sin embargo, son una forma de liberación. Yerma deja de tratar de convencer a Juan y se enfoca en expresar sus pensamientos porque siente que es su deber, así como su necesidad. En esa parte *más oscura del pozo*, el personaje maldice y repudia en medio de ruegos para que guarde silencio y no sea escuchada por la gente que está pasando frente a la casa: “Maldito sea mi padre que me dejó su sangre de padre de cien hijos. Maldita sea mi sangre que los busca golpeando por las paredes” (82). Las maldiciones son actos de habla ilocucionarios declarativos y expresivos que implican el resquebrajamiento y la separación de un elemento indeseable de otro, al mismo tiempo que intentan provocarle algún efecto perjudicial como forma de castigo por su mal comportamiento. Curiosamente, este acto de habla no lo dirige hacia el hombre, sino hacia sí misma, lo que expone que aún considera verdad que la culpa de no poder engendrar recae únicamente en ella. Al maldecir, Yerma manifiesta su deseo por separarse de “las leyes de la sangre” que le han heredado la fuerza para querer engendrar

pero, aparentemente, no para lograrlo. Asimismo, cabe señalar que este tipo de actos de habla no son propios de una mujer, como refiere Juan: “No maldigas. Está feo en una mujer” (41); esto añadiría una implicatura más: con la maldición, Yerma genera una ruptura entre ella y la identidad femenina que forma parte de su ser, de su cuerpo.

Como señala Foucault (46), el parresiastés no guarda silencio a pesar de que mentir sea más conveniente en su contexto, elige la libertad y la franqueza ante todo porque lo mueve un sentido de deber hacia los demás y hacia sí mismo, es por esto por lo que Yerma tampoco detiene su voz: “No me importa. Dejarme libre siquiera la voz, ahora que voy entrando en lo más oscuro del pozo ... Dejar que de mi cuerpo salga siquiera esta cosa hermosa y que llene el aire” (García Lorca 82). Algo que es importante señalar, y que puede hacernos dudar de que Yerma sea una parresiastés en toda ley, es que la censura sigue teniendo efecto en ella aun cuando intenta oponerse a ella. En el diálogo final de este Cuadro, ella dice: “Está escrito y no me voy a poner a luchar a brazo partido con los mares. ¡Ya está! ¡Que mi boca se quede muda!” (83). La frase “Está escrito” implica resignación ante un destino aparentemente inamovible y fuera del control de Yerma, ya que la composición del verbo *estar* + *participio* refiere a que aquello está finalizado; además, la impersonalidad de ambos verbos nos dice que, quien quiera que haya *escrito* el destino, es un ser o fuerza superior inaccesible con el poder de determinar la vida de los hombres y mujeres, algo imposible de modificar. Sin embargo, ese destino aparentemente irrevocable no es otra cosa que un destino social, el cual puede ser modificado sólo si la sociedad o comunidad que lo creó así lo decide. Para perjuicio de Yerma, la única tratando de marcar el cambio es ella, mientras que todos a su alrededor se conforman con la vida que el contexto histórico-social les ha adjudicado por herencia.

Aunque al final Yerma debe callar momentáneamente ante la censura popular, no cabe duda de que persiste en su necesidad por hablar con la verdad siempre que se le cuestiona, por lo que, a pesar de los deslizos, sigue compartiendo las características de un parresiastés. De hecho, se notará que conforme más avanza la historia, más actos de habla de dirección,

expresión y declaración son enunciados por Yerma; es decir, mayor oposición pone al silencio y más se acerca a características que no le corresponden al rol femenino de su comunidad. Como ella misma dijo, las conversaciones son cosas de hombres, pero Yerma interactúa con todas las personas a las que decide buscar a pesar de encontrarse en un espacio público. Este desplazamiento de los deberes consignados a su sexo derivará en la inestabilidad de su identidad de género, tal y como lo señala Lagarde y los de Ríos (64). Frases como “cuando paso por lo oscuro del cobertizo mis pasos me suenan a pasos de hombre” (García Lorca 64) u “ojalá fuera yo una mujer” (41) manifiestan ese desdibujamiento de la identidad femenina de Yerma, quien, irónicamente, al volverse más libre, parece volverse “menos mujer”, claro, para los estándares del contexto; y es que, a pesar de que estos ataques afectan la percepción de Yerma sobre su ser femenino, estas actitudes en el personaje nos sugieren la existencia de esa otra mujer, reinventada, atrevida, incipiente y cada vez más visible en una época donde el cambio se asomaba por todas partes.

A lo largo de este trabajo hemos indagado en el contexto histórico-social de la España de principios del siglo XX dentro del cual es publicada *Yerma*, obra de Federico García Lorca, en 1934. Este poema trágico da voz a la mujer española de campo a la que se le cierran todas puertas que le permitan ser algo más que ama de casa o madre, y desarrolla las consecuencias de la inadaptabilidad de la mujer al rol impuesto a su sexo por su comunidad.

En la obra se observaron dos fenómenos discursivos: la censura y la parresía; ambos se desarrollaron a partir del modelo de implicaturas desarrollado por Paul Grice, la teoría de los actos de habla de John L. Austin y la teoría del esquema de género de Lipsitz Bem. Para poder concretar un análisis del discurso en la obra, este se dividió en dos líneas: primero se analizó la censura, sus actos de habla e implicaturas en el marco del contexto amplio y restringido, así como de los roles de género, y después se desarrolló el concepto de parresía siguiendo la misma metodología. En el primer caso se determinó que la censura, tanto privada como

popular, dentro de la obra está fomentada por el sistema patriarcal y las jerarquías de poder basadas en los roles impuestos a cada sexo, donde el varón tiene la facultad de limitar y encerrar a su mujer si así lo desea. La censura afectará a Yerma en el aspecto emocional y psicológico, pero además la llevará a reprimir cualquier deseo sexual que pueda poner una mancha sobre su honra ante la comunidad. Por otro lado, en el caso de la parresía, observamos que Yerma cumple con las tres características descritas por Foucault acerca de este concepto, esto significa que nuestra protagonista está dispuesta a rebelarse contra el sistema que la oprime, a pesar de la resistencia de su contexto a generar el cambio.

Al comparar ambas líneas de análisis, se observa una relación entretrejada entre ambos conceptos durante las interacciones comunicativas de los dos personajes principales estudiados, además de Víctor, que abarcó una parte muy pequeña del estudio. La censura y la parresía están en continua confrontación mientras la historia se desarrolla, puesto que mientras la gente que rodea a Yerma la empuja hacia el cuarto oscuro del silencio y la resignación, el ímpetu natural de su espíritu la impulsa a resistir mediante la enunciación de sus pensamientos, a pesar de que se supone que no debe hacerlo. La tensión entre estas fuerzas contrarias incrementa constantemente, hasta que el ánimo por el cambio que inspiraba la parresía de Yerma pierde contra la hostilidad poderosa de la realidad. Por supuesto, la fatalidad es lo que Federico García Lorca pretendía que sucediera, puesto que *Yerma* es la tragedia de lo fecundo condenado a la infecundidad. En este sentido, la insistencia de Yerma por hablar y ser escuchada es también una forma de inspirar el amor de su esposo hacia ella, pero un amor que fuera más allá del mero amor sexual. Así, el lenguaje se alza como principal cocreador de la realidad y medio primordial de procreación, pues es a través de la palabra como se establece el primer vínculo con la persona amada; a fin de cuentas, para engendrar vida es necesaria la unión de dos. Pero esto no será posible para Yerma, pues el sistema en el que ha crecido también ha definido su identidad, de la cual el cuerpo es parte fundamental. La pureza del cuerpo femenino es un tema tratado por García Lorca en su *trilogía rural*, y

denota el valor que las mujeres conferían a lo único de lo que podían saberse dueñas absolutas, y en el cual recaía el peso más grande de su honra y su dignidad.

A pesar de todo, Yerma sigue siendo una *anomalía* para la sociedad en la que habita, ella se arriesga a hablar a pesar de que las consecuencias sean terribles. El aumento del uso de actos de habla del tipo directivo, expresivo y declarativo demuestra que la libertad que este personaje se adjudica a sí misma es cada vez más necesaria, a pesar de su consecuente pérdida de la identidad femenina que cultural y socialmente se le ha impuesto. Ella, quien es dada a vitalidades y hermosura, mantiene un vínculo entre el lenguaje, la belleza, la fecundidad y la creación; no obstante, dado que el único hombre con quien puede engendrar, por honra y por casta, le exige silencio, la esterilidad afectará su vida haciéndola realmente *yerma*, una tierra que muere poco a poco debido a la ausencia de una voz que le infunda vida.

Tristemente, tanto el hablar como el no hacerlo no cambia la realidad de Yerma; es decir, tanto resignarse al silencio como pelear mediante la parresía no evita que ella sea una persona desdichada, por lo que se infiere que quienes deben cambiar son las personas a su alrededor. Sin embargo, el mensaje que García Lorca ha plasmado en su obra sugiere que el cambio de viejas ideologías debe darse desde la raíz y colectivamente. “Quiero beber agua y no hay vaso ni agua” (García Lorca), dice Yerma, porque para poder transformar el esquema dicotómico que afecta tanto a hombres como mujeres, es necesario que todos tomen conciencia y estén dispuestos a actuar por el bien común para crear una sociedad donde ningún ser humano esté sometido a lo que debe o no debe ser por el mero hecho de haber nacido tal cual es; donde tanto hombres como mujeres gocen de la libertad, respeto, comprensión y amor que su ser natural les demanda. Y es que, aunque Yerma no logra romper los muros que la acorralan, su grito inmortalizado en la escritura es prueba de la denuncia que, con toda seguridad, miles de mujeres censuradas en España no pudieron pronunciar durante aquellos años. Lorca comprendía esto y, por ello, les dio voz.

Finalmente, respecto al análisis de las implicaturas y los tipos de actos de habla, este no es exhaustivo y se considera necesario retomar nuevos ejemplos para asegurar un mejor entendimiento de los temas de ACD establecidos en el marco conceptual y su relación con la obra objeto de estudio, ya que es posible que haya un margen de error en mis propuestas dada la subjetividad implicada en el desarrollo del análisis. Del mismo modo, algunos temas que no fueron tratados durante este trabajo podrían plantear posibles análisis de interés en el futuro, como la función de la comunicación no verbal indicada por las acotaciones de la obra y sus implicaturas, cómo es que el esquema de los roles de género afecta a los varones dentro de la obra, además de un análisis desde teorías o conceptos enfocados principalmente en el teatro, como algunos contenidos en el *Diccionario del Teatro* de Pavis (1987), ya que podrían proveer interpretaciones más ricas y sujetas a estudios desde el ACD.

Referencias

- Busquet, Paz. "Las mujeres en las tragedias de García Lorca: *Yerma*". *Hablar de poesía*. Web. 2 diciembre 2023. <https://hablardepoesia.com.ar/2019/11/14/las-mujeres-en-las-tragedias-de-garcia-lorca-yerma/>
- Casado Folgado, Mónica. "Yerma: espacio, género y destino". Tesis de Grado en Lengua Española y sus Literaturas. Universidad de Oviedo, 2020. Digital.
- Charaudeau, Patrick y Maingueneau, Dominique. *Diccionario de análisis del discurso*. Traducido por Irene Agoff. 1º ed., Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2005. Impreso.
- de Limma Greco, Gabriela. "La censura literaria: desarrollo conceptual y teórico, los efectos de su acción y su funcionamiento". *Anuario de literatura Florianópolis* 21. 1 (2016): 124-141. Digital.
- Foucault, Michel. *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Traducido por Fernando Fuentes Megías. 1a ed., Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2004. Impreso.
- Gabilondo, Ángel y Fuentes Megías, Fernando. "Introducción". *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Traducido por Fernando Fuentes Megías, 1a ed., Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2004. 11-33. Impreso.
- García Fernández, Mónica. "Sexualidad y armonía conyugal en la España franquista. Representaciones de género en manuales sexuales y conyugales publicados entre 1946 y 1968". *Ayer* 105. 1 (2017): 215-238. Digital.
- García Lorca, Federico. (1956). *Yerma*. 8a ed., Buenos Aires: Editorial Losada, 1956. Impreso.
- Instituto Cervantes, Centro Virtual Cervantes. "Géneros discursivos". *Diccionario de términos clave de ELE*. Web. 28 noviembre 2023. https://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/generosdiscursivos.htm
- Instituto Cervantes, Centro Virtual Cervantes. "Implicatura". *Diccionario de términos clave de ELE*. Web. 28 noviembre 2023. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/implicatura.htm
- Lagarde y los de Ríos, Marcela. *Género y feminismo: Desarrollo humano y democracia*. México: Siglo XXI Editores, 2018. Impreso.
- Lipsitz Bem, Sandra Ruth. "Gender Schema Theory: A Cognitive Account of Sex Typing". *Psychological Review* 88. 4 (1981): 354-364. Digital.
- Lozano Bachioqui, Eleonora. "La interpretación y los actos de habla". *Mutatis Mutandis* 3. 2 (2010): 333-348. Digital.
- Maingueneau, Dominique. *Términos claves del análisis del discurso*. 1a ed., Buenos Aires: Nueva Visión, 2003. Impreso.
- Nieva de la Paz, Pilar. "Identidad femenina y maternidad: *Yerma* (1934), de Federico García Lorca". *Mujeres en las artes*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2019. 132-150. Digital.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. EspaEbook, 1987. Digital.
- Reyes, Graciela. *El abecé de la pragmática*. 7a ed., Madrid: Arco Libros, 2007. Impreso.
- Corporación de Radio y Televisión Española. "'Yerma', el clásico teatral de Lorca, cumple 85 años". *RTVE.es*, 2019. Web. 1 diciembre 2023. <https://www.rtve.es/noticias/20191229/yerma-clasico-teatral-lorca-cumple-85-anos/1994592.shtml>
- Sánchez Sanz, Elisa. (1987). "La censura popular en Aragón". *Temas de antropología aragonesa*. 3 (1987): 219-234. Digital.