

## Topografía de una mortaja: La lona de *Yerma*

Yolanda Martínez Domingo  
*Universidad de Valladolid*  
[yomado@gmail.com](mailto:yomado@gmail.com)

### **Palabras clave:**

*Yerma*. Escenografía. Víctor García. Lona. Mortaja.

### **Resumen:**

El artículo analiza la insólita puesta en escena de Víctor García para *Yerma* en los años 70, indagando en las características del mecanismo que la hizo más famosa: la lona que enmarcaba los cuadros de este poema dramático en el escenario. Se trata de descubrir las decisiones que llevaron al director argentino a decantarse por esta apuesta plástica, tan audaz como versátil, para engendrar el paisaje de tierra baldía, donde se desencadenan los acontecimientos narrados en la obra lorquiana, que acaba convertida en una gran mortaja, explicitando de manera magistral el final del drama, con la muerte de uno de los protagonistas a través de este artilugio escénico.

## Topography of a shroud: The canvas of *Yerma*

### **Key Words:**

*Yerma*. Scenography. García Lorca. Víctor García. Shroud.

### **Abstract:**

The article analyzes the unusual staging of Víctor García for *Yerma* in the 70s, investigating the characteristics of the mechanism that made her more famous: the canvas that framed the drama paintings on stage. It is about discovering the decisions that led the Argentine director to opt for this plastic bet, as bold as it is versatile to engender the landscape of wasteland, where the events narrated in the Lorca work are triggered, which ends up becoming a great shroud, masterfully explaining the death of one of the protagonists through this scenic apparatus.

---

## Escenografías para un poema dramático

*Yerma* fue representada por primera vez en 1934, en el Teatro Español de Madrid, protagonizada por la actriz fetiche de Federico en esa época, Margarita Xirgu. A última hora, el propio dramaturgo decidió cambiar los decorados, encargados inicialmente a Alberto Sánchez Pérez, por los de Manuels Fontanals<sup>1</sup>, quien concibió como escenario una aldea con casas encaladas bajo un cielo azul. Aunque arraigada a un lugar concreto, la impronta de la escenografía se aleja del detalle naturalista, tal y como había concebido el propio Lorca esta tragedia, «con el número menor de elementos directamente inspirados en la realidad» [García Lorca, 1986: 1102]. Los tonos alternos de luz y oscuridad, del diseño del escenógrafo catalán, ayudan a expresar esa condición de atemporalidad, para reflejar visualmente el viaje de *Yerma* desde el esperanzador comienzo de la obra hasta su desesperada conclusión. Después de la Guerra Civil y el asesinato del autor, Luis Escobar dirigirá, en 1961, el reestreno sobre las tablas del Teatro Eslava, con Aurora Bautista en el papel principal. Esta vez se confiará la escenografía a un compañero del poeta en su aventura teatral con *La Barraca*: José Caballero, ejecutor a su vez del cartel en la premier del año 34. Éste intentó desvelar la esencia de la tragedia lorquiana a través de grandes murales abstractos y pocos elementos corpóreos, poniendo en valor una paleta de colores fuertes y simbólicos que sirvieran de marco para la acción de los personajes de la obra: el rojo violento de la sangre, el blanco de la cal o el negro de la muerte, huyendo, también en este caso, de una reproducción naturalista del ambiente rural español [Higuera Estremera, 1999: 580]. Sin embargo, las líneas estilizadas de los muros encalados o el elegante mobiliario, y sobre todo, el enfoque de la indumentaria, remiten a encuadres y situaciones muy identificables con la realidad.

En ambas ocasiones el éxito se impuso a las tensiones sociales y políticas que rodearon los estrenos, por muy diferentes que fueran, pero en

---

<sup>1</sup> Citado por Ángeles García, 1984. Margarita Alberto Sánchez Pérez había trabajado haciendo decorados para *La Barraca*.



ningún caso superaron el controvertido recibimiento del siguiente espectáculo, esta vez en el teatro de la Comedia de la capital, diez años después, en 1971. Tras un largo periplo de dificultades, verá la luz la producción de la compañía de Núria Espert, bajo la batuta del director argentino Víctor García<sup>2</sup>. La relación con la actriz española se extenderá durante siete años para fructificar en un total de tres montajes teatrales: *Las criadas*, *Divinas palabras* y *Yerma*. Este último es el que llevará a la compañía a ser conocida en medio mundo y a obtener numerosos premios, pero para el teatro contemporáneo, marcará un antes y un después, según Peter Brook [Pasqual, 2016: 37], y lo hará por su elemento más característico, una lona tensada sobre un bastidor que condiciona y marca todo el movimiento de actores, alterando cualquier convención realista de la representación de un ambiente o lugar.

La obra cuenta el anhelo desesperado de la protagonista, por un hijo que no llega, una obsesión enfermiza que hará recelar al esposo, vigilante a través de sus hermanas, y enloquecer a la esposa, hasta el enfrentamiento fatal por la diferente actitud ante la falta de descendencia. Junto con *Bodas de Sangre* y *La casa de Bernarda Alba*, forma la trilogía de la tierra española, obras ambientadas en el mundo rural andaluz. Al contrario que las anteriores, no es un drama que implique a una o más familias, es la tragedia de una mujer sola, que reúne en su nombre toda la infelicidad de su destino [Corbin, 2001: 71]. Al transformar en nombre propio esa cualidad de un lugar, se evidencia la identidad de la protagonista, su interioridad, tan explícita como el estéril espacio desierto al que alude y que puede entenderse, según afirma Garnero, como el primer espacio de la obra [2015:176], una cualidad sugerente para generar la atmósfera precisa en el desarrollo de la narración. Sin embargo, el texto no tiene referencias

---

<sup>2</sup> Fue Fernando Arrabal, autor de la obra *El Cementerio de Automóviles*, quien los presentó. La dirección del estreno en Dijon en el año 67 de esta obra, estuvo a cargo de Víctor y gracias a una transgresora y valiente puesta en escena se dio a conocer y tener cierta notoriedad en Europa.



concretas a ningún lugar específico<sup>3</sup>, aunque ha de ser relevante para el coro encargado de relatar la desgracia de ese personaje, que transita por espacios exteriores e interiores en la misma proporción, tal y como nos cuenta el propio dramaturgo, que se refiere en estos términos a su obra:

Seis cuadros; los que necesite hacer. Que no pienso yo puedan ponerse límites de medida a una concepción dramática. De estos cuadros, tres, los que corresponden a los interiores, tienen un dramatismo reconcentrado, una emoción silenciosa, como reflejo plástico de un tormento espiritual; los otros tres, al recibir color y ambiente natural, ponen luminarias de luz en el tono oscuro de la tragedia. [García Lorca, 1986: 1076]

Para sugerir esta ambigua condición entre los seis cuadros descritos en este poema dramático<sup>4</sup>, Víctor García afronta el espectáculo ideando un único componente para despertar sobre el escenario tan contrarios espacios. Como afirma Malcún, ese componente llamado «módulo esencial»<sup>5</sup> es un elemento organizador que afecta a todas las piezas de la propuesta escénica, y es muchas veces el punto de partida del montaje [2011:92]. En el caso de *Yerma* es una figura poligonal, de material elástico y por tanto deformable, que adquiere esa silueta gracias al perímetro exterior metálico al que está atada, como el parche de un tambor gigante o una cama elástica.

<sup>3</sup> Según carta del dramaturgo a su hermano en 1926 parece que el pueblo de Cañar, en la Alpujarra, fue la localidad inspiradora para este relato, en ella se puede leer «Los tipos humanos son de una belleza impresionante. Nunca olvidaré el pueblo de Cañar (el más alto de España), lleno de lavanderas cantando y pastores sombríos.» [Doménech, 1995:302]

<sup>4</sup> Poema dramático es el subtítulo de la obra, una aclaración a la que se alude en cualquier interpretación literaria, o de dirección de actores, como en el caso de Víctor García que se refiere en estos términos a la obra: «[...] Simplemente, Yerma es la luna, Juan es el sol comido por la luna, eclipsado por la luna, y unas cuantas otras posibilidades que quedan gravitando, en estado poético. No olviden que Yerma no es una pieza de teatro, no es una comedia, no es un drama, no es una tragedia; es un poema dramático. Hay que estar extremadamente sensibilizado y permeabilizado para llegar a comprender y expresar a un poeta como Lorca». [Primer Acto, nº 137, 1971: 16]

<sup>5</sup> El término módulo esencial aparece ya en el manifiesto del grupo MIMO TEATRO que el creador fundó en Argentina en el año 1958 a los 24 años de edad en el 3º apartado dedicado a la puesta en escena se dice: «trabajando con un módulo esencial, es la base que me propongo al iniciar la elaboración de una puesta en escena [...] es una máquina única que va adaptándose y transformándose a lo largo de todo el discurso teatral en una compleja relación que intenta maquinizar al hombre y humanizar a la máquina» en [Malcún, 2011:64].



## Autoría y génesis

Para la materialización de esta máquina se contó con el escenógrafo catalán Fabià Puigserver, y el asesoramiento del ingeniero Miguel Montes<sup>6</sup>. La paternidad del escenario acabó generando una polémica por la autoría del mismo que muchos investigadores han reflejado:

[...] en el primer momento del estreno, Puigserver no figuraba como autor de la escenografía. Precisamente quien firma estas líneas, por encargo o petición del consejo de los productores del espectáculo, les dio los nombres de Fabià y Miguel Montes como realizadores de la genial idea del director argentino. Si no recordamos mal, los productores ya habían contactado anteriormente a Francisco Nieva y éste no había aceptado ser el simple realizador de un decorado. [...]. Con todo, resulta muy revelador que en el magno libro dedicado a Fabià Puigserver en 1997, los autores después de las protestas tras la exposición parisina dedicada a Puigserver-, se vieran obligados a reproducir el programa del estreno donde figura, realmente, el verdadero responsable de la creación escenográfica. Allí se lee: “Concepción del espacio escénico y vestuario: Víctor García. Diseño visual y vestuario: Fabià Puigserver. Ingeniero Asesor: Miguel Montes.” Las razones por las cuales el nombre de Víctor García fue desapareciendo de las versiones ulteriores es algo por lo que algún día deberán responder los responsables del espectáculo. Sabemos que Víctor García sufrió mucho por esta injusticia e intentó poner un pleito a los responsables de esta manipulación. Su enfermedad y el abandono en que se le dejó lo llevaron a desistir. [Salvat i Ferré, 1988:172]

Es curioso que, en su tierra natal, Víctor García sea más conocido como escenógrafo que como director de escena y, fuera de ella, parte de los atributos de su trabajo descansan en los colaboradores necesarios de toda aventura escénica de gran envergadura. Entre director de escena y escenógrafo existe una colaboración tan estrecha que es frecuente no diferenciar claramente las aportaciones de uno y de otro, y quizás por ello sea preciso no abandonar los dos nombres al hablar del dispositivo escénico de *Yerma*, Fabià concretando el perfil y los accesorios de una gran cama elástica, asesorado por Miguel para los mecanismos, y Víctor ideando como

---

<sup>6</sup> Según cuenta el propio Ricard, Francisco Nieva recibió primero la oferta de colaboración para el espectáculo, que declinó al advertir de solo afectaría al diseño del decorado y no intervenir de manera más global en la concepción del montaje. El propio Fabià posteriormente a pesar de defender la paternidad del diseño denostaba la trascendencia que adquirió el artefacto, alabando otros de los aspectos del montaje. [Salvat i Ferré, 1988:172]



recrear los simbólicos paisajes en los que se ubica la obra lorquiana. Según narra Lluís Pasqual, ferviente admirador de este montaje, Puigserver recordaba que al final del primer encuentro con el director en un restaurante, éste le contó su versión de la obra con una servilleta de papel en las manos, a medida que iba creando formas imposibles, mientras «el poeta de la puesta en escena le hablaba de la luna acosada por los sapos» [2016:37]<sup>7</sup>. Sin la asesoría y ejecución de los colaboradores, el mecanismo que sugerían los paños de papel, accionados por las manos del director, no se hubiera podido llevar a cabo, y seguramente conllevó muchos esfuerzos por parte de los todos los técnicos, incluido el escenógrafo catalán, aunque la génesis de la idea esté más vinculada al director, tal y como nos recuerda Jefferson Ríos en su libro, de boca de la interprete y productora del espectáculo:

Como en Brasil estaba Wladimir Pereira Cardoso, en España, estuvo presente el escenógrafo Fabià Puigserver. La paternidad de este escenario acabó generando una polémica de autor, y Puigserver persistió reclamando la autoría exclusivamente, pero Núria afirma que fue la idea de Víctor ejecutada por los dos. [Ríos, 2012: 84]

La obra se hubiera estrenado en Granada si no se hubiese opuesto la familia del dramaturgo. El lugar elegido fue el Corral del Carbón, un edificio que condicionó la génesis de la puesta en escena. Datado en el siglo XIV, es una de las pocas alhóndigas musulmanas que conserva su fisonomía íntegramente. Desde su monumental portada nazarí se accede a un patio cuadrangular porticado, de tres pisos de altura, de apariencia más modesta (Fig. 1). Esta disposición habilitó el inmueble como corral de comedias en

---

<sup>7</sup> Son anécdotas a las que se refieren por un lado la crítica de Monleón en *Triunfo* [1972:38] y por otro Antonio Hormigón en la biografía del escenógrafo publicada por la Asociación de Directores de Escena de España (Puigserver, 1990:28-29) y también Ríos que afirma «La forma escénica de *Yerma*, de García Lorca, nació de un plato de tortilla, en el desayuno en la estación de tren de Granada, [...] Mientras él y Nuria esperaban el tren a Madrid, levantó una servilleta recogiendo del centro. La tela toma la forma de tienda que, a mayor escala, puede sugerir colinas o dunas y, en el plano subjetivo». [2012:83]



el siglo XV, [Torres Balbás, 1946: 235]<sup>8</sup> y en la actualidad también se presta para acoger actuaciones, aunque ese no fuera el uso en el momento de ser visitado por el tándem Víctor/Núria, que acabaron seducidos por el recinto, tras una visita a la ciudad de Granada.

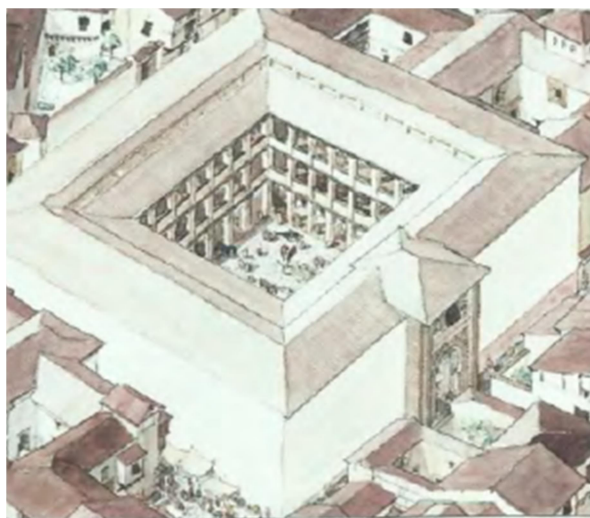
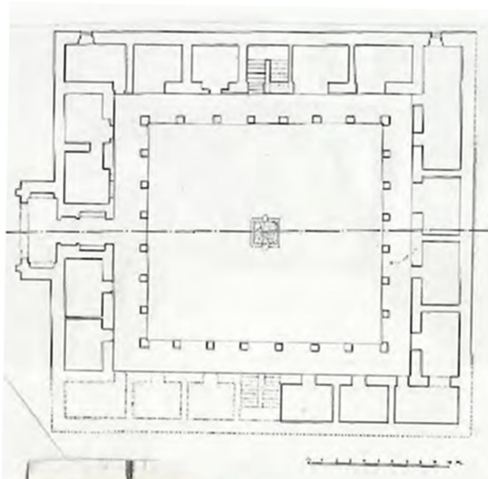


Fig. 1.- Planta y volumetría del Corral del Carbón en Granada (Torres Balbás)

<sup>8</sup> El Corral del Carbón es una construcción casi cuadrada, con un patio central de tres pisos de altura y una entrada monumental, que constituye un pequeño cuerpo saliente. Construido en la primera mitad del siglo XIV responde a un tipo de edificio importado de oriente, la alhóndiga hispanomusulmana, de factura modesta. Ésta granadina, la única que se conserva en España, era seguramente, excepcional dado el tamaño y la monumentalidad de su portada. Al haber perdido su sentido comercial y de albergue colectivo se dedicó a casa de comedias gracias a su titularidad pública. Se declaró monumento de interés público, aunque muchas veces estuvo a punto de derrumbarse y se ha conservado gracias a que Torres Balbás, conservador de la Alambra lo adquirió para el consistorio acometiendo una primera rehabilitación [Torres, Balbás, 1946: 450].



Para salvar el pozo que se levanta en el centro del pavimento, se pensó extender un lienzo elástico, sujetado a las columnas, como base de la escenografía, una gran superficie orgánica formada por pieles cosidas entre sí<sup>9</sup>. Los espectadores situados sobre las estrechas galerías contemplarían la escena desde una posición elevada, vertical, rodeando por completo el foco de la acción dramática. Un planteamiento que recuerda la disposición escénica de su anterior montaje: «O Balcão» de Genet, bajo la producción de Ruth Escolar. Para esta experiencia en Brasil, desarrollada en espera de los permisos para el reestreno de la obra lorquiana en España, se necesitó alterar por completo el lugar donde se representó<sup>10</sup>, al construir un «cilindro metálico» de 25 metros de alto y 20 metros de diámetro atravesando el teatro por completo. El perímetro exterior sitúa al público en una espiral, asomado como en un «balcón» continuo al vacío, por el que ascienden y descienden los actores, a escasa distancia de quien les observa [Malcún, 2011:122].

Para el montaje de *Yerma*, Víctor recupera la posición perimetral de los asistentes, sugerida por la secuencia de los corredores del corral granadino y centra su actividad creadora hacia donde deben dirigirse las miradas: al asiento soporte de los intérpretes. Aunque el sitio previsto debió abandonarse, la circunstancia de crear una superficie de apoyo, sobrevolando el suelo, se impuso ya como concepto previo del montaje, adaptándose al resto de ubicaciones propuestas, como recuerda Núria Espert en la entrevista previa al estreno en Madrid en 1971:

---

<sup>9</sup> «el tensor, que debía haber cubierto el patio con la fuente del Corral del Carbón y que sólo se hubiese recogido al final, para que fuese sobre el patio donde acabase *Yerma*.» De la entrevista a Víctor. García en *Primer Acto* 137:19].

<sup>10</sup> Para el montaje *O Balcão*, en cartel durante casi dos años en Sao Paulo, se modificó la estructura del Teatro Ruth Escobar ubicando sobre la platea el centro del espectáculo. Se construyó una estructura cilíndrica de hierro de 20 metros de altura, con múltiples plataformas transparentes y pasarelas móviles para los actores, además de pequeñas jaulas suspendidas en el espacio por cables de acero. Sobre el escenario vertical, se presentaron escenas simultáneamente, obligando a los espectadores a cambiar de ubicación y mirada. Se necesitaron un total de 18 personas trabajando durante cinco meses, 20 horas al día, durmiendo y comiendo en el propio Teatro se requirió aproximadamente 86 toneladas de hierro.





La estructura del Grec se quedó allí, fijada y soldada a sus piedras. No he vuelto a aparecer por allí, porque me pone triste, y no sé si seguirá. Entonces empezamos a construir la segunda estructura, con destino a la representación que debíamos hacer en el Auditorio de Tarragona. Esta segunda oportunidad se frustró también. [*Primer Acto*, 137:20]

El montaje estuvo siempre concebido para el aire libre, circunstancia que no desanimó al director, predispuesto siempre a eliminar paredes, o construir teatros diferentes, donde la creación del espacio escénico tuviera menos impedimentos. Esta preocupación por el entorno de la representación es previa a otras condiciones para Víctor García, como había demostrado tanto en la producción brasileña de la obra de Genet, como en la parisina de Arrabal, influye en el lugar destinado a su ejecución, y también en la posición de los espectadores respecto del espectáculo. Son argumentos que afectaron a la proporción y anchura de la lona, alejada de las dimensiones de la caja escénica convencional, su ubicación, dentro del edificio teatral, a menudo sobrepasaba la embocadura del escenario del que asomaba «como una enorme lengua burlona, invadiendo una parte del patio de butacas» [Sánchez Trigueros, 1996: 189].

Trasladada la representación al interior de un teatro a la italiana, el cuadrado de contorno del patio granadino desaparece, sustituido ahora por la circunvalación de los palcos. La figura de soporte resultará un hexágono irregular de «asimetría más nuestra», dirá el director, un contorno irregular, como nos cuentan las críticas<sup>11</sup>, que apenas se aprecia en las fotografías de la época, dada su dimensión. Con las giras y los desplazamientos por medio mundo, el dispositivo, fue reconstruido en varias ocasiones<sup>12</sup>, y a tenor de las imágenes de las representaciones posteriores, devino en un perímetro poligonal de 5 lados en forma de casa. Esta figura pudo contemplarse en la retrospectiva sobre Fabià Puigserver en 1998 exhibida, en el museo del

<sup>11</sup> «la "máquina", ocupando casi todo el espacio del amplio patio de butacas. [...] era un hexágono irregular, de hierro, que tenía tensada en el hueco una inmensa tela negra brillante. Innumerables poleas laterales la sujetaban» [*Primer acto*, 137:12].

<sup>12</sup> «A la vuelta de un viaje a Varsovia se reconstruyó pacientemente esa lona, esas argollas y esos cabrestantes de Yerma que se habían perdido» [Espert, 1986: 28].



Institut del Teatre de Barcelona (Fig. 2). Este contorno poligonal, una figura ahora significativa<sup>13</sup>, se puede presentar frontalmente al espectador y al reducir su tamaño, es más adaptable a las dimensiones de la caja escénica convencional, sin por ello, perder aquellas características físicas y mecanismos que la hicieron merecedora de tantos elogios, los que facilitaban su movimiento, dependiente en gran medida del perímetro rígido al que permanece unida y de los cables enganchados a la superficie, para tensarla desde arriba.

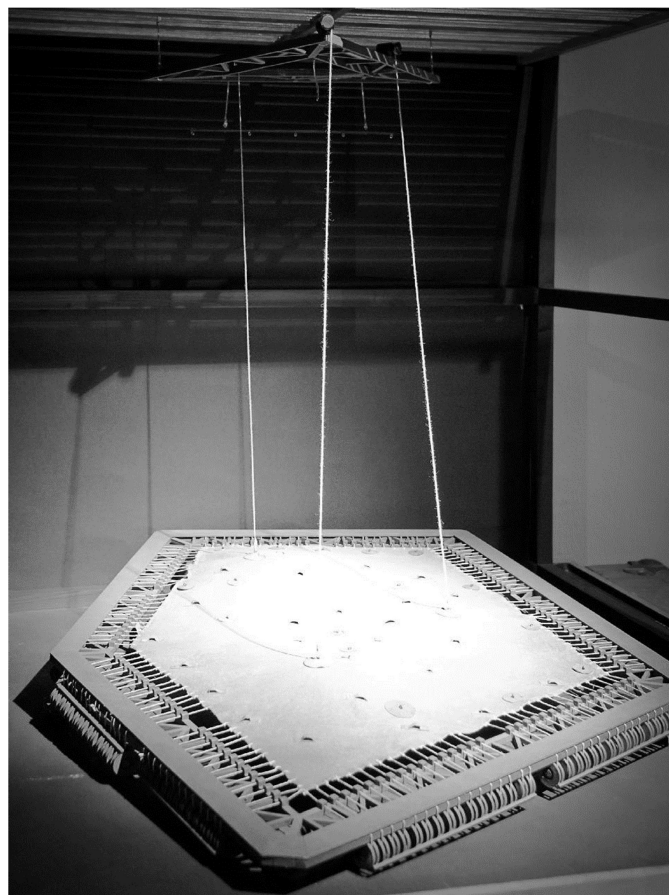


Fig. 2 Reproduccion de la maquina escénica de *Yerma*.  
<http://colleccions.cdmae.cat/assets/bdam:334864/screen>

<sup>13</sup> Podríamos aventurar que, dada la relación de Puigserver con la arquitectura, fuera él quien sugiriera este símbolo de la casa, como perímetro alegórico de una genérica tierra abstracta, al tener que reconstruir el contorno de la maquinaria. Fabià trabajó en el estudio de arquitectura de Emili Bofill, alternando esta labor con la docencia en la escuela de Adrià Gual y aunque su inclinación le llevo al teatro, mantuvo relaciones laborales con el hijo, Ricard Bofill en su taller de Arquitectura [Graells y Hormigón, 1993: 84].



La decisión de adoptar la imagen del hogar, como forma indicativa de un lugar, es solo el punto de partida de un instrumento capaz de expresarse a través de sus mutaciones, de elaborar imágenes proyectadas más hacia la interioridad de los personajes que a una espacialidad determinada. [Graells y Hormigón, 1990:208] Sin embargo, las interpretaciones que sugería la tela y consecuentemente su forma final, siempre tuvieron relación con el *locus*, para evocar la aridez de la esterilidad, la geografía de la Península Ibérica, el suelo sin simiente, un paisaje inconcreto o un paisaje sin la acción de la gravedad, [Malcún, 2011: 148], y por extensión devendrá en una contingencia de soporte para la acción dramática:

No mires la lona, no mires el hierro; aquí no hay ninguna pared, todo está en el aire. Las cosas suceden en el aire, y tenemos que luchar para que la acción se despegue de la tierra. Esto existe para crear una sensación; no estamos exhibiendo un decorado. No hay decorados. No hay trajes. No hay nada que proponer estéticamente. Es el desierto total, y de ahí, inclusive, casi la sensación de vértigo que produce el espejismo: cuando tú ves agua en el desierto y te mueres de sed porque esa agua es una alucinación. Es eso y por ello los actores tienen que caminar un poquito fuera de la tierra, un poquito como en la luna. Por eso, la disposición escenográfica tiene ese aspecto de ficción.<sup>14</sup>

Para cada obra, Víctor García, crea toda una ingeniería del lugar donde desarrollar la acción, un universo a medida de unos actores «deshumanizados», para transformarlos en objetos significantes en el escenario. «Solamente cuando soy dueño del espacio, cuando tengo la arquitectura, pongo el texto»<sup>15</sup>, había asegurado ya en 1968 hablando del montaje sobre la obra de Arrabal. En consecuencia, la escenificación condiciona toda la gramática de la representación, pero también ofrece una visión caleidoscópica de las emociones escondidas en el texto dramático.

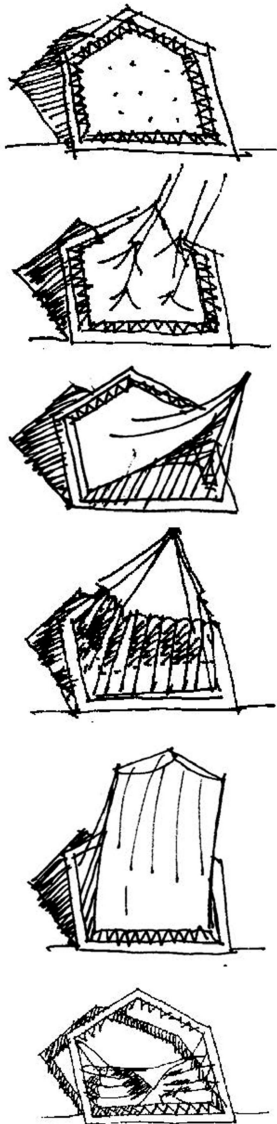
---

<sup>14</sup> De la entrevista a Víctor García en Primer Acto núm. 137: 16

<sup>15</sup> En un artículo publicado en *Le théâtre*: revista dirigida por Fernando Arrabal. [García, 1968: 124].



## Topografía elástica



La obra de Lorca es una pieza prácticamente sin argumento<sup>16</sup>, expone sobre todo los estados de humor cambiantes de una esposa estéril y explora su vida interior situando a la protagonista en una comunidad y un entorno que deben acompañarla para reflejar esos tránsitos en el ánimo. Pero en el texto y las acotaciones no hay apenas referencias a una ambientación concreta, la obra carece de coordenadas geográficas o sociales precisas, salvo las alusiones al campesino o el pastor, a las lavanderas o la romería local, cualquier enclave sobre la península ibérica hubiera sido plausible<sup>17</sup>. El dispositivo propuesto en el montaje de Víctor García fue suficiente, para evocar todos esos paisajes, sin necesidad de casas ni paredes. El énfasis en la realidad exterior se sustituye en su puesta en escena por una evocación de la realidad interior de Yerma, [Edwards, 1999:442] para la que la plasticidad de la lona-trampolín, se descubrió sumamente ingeniosa. (Fig. 3)<sup>18</sup>

Fig. 3: Posiciones de la lona (Dibujo de la autora)

<sup>16</sup> «en Yerma, a diferencia del otro teatro, no se cuenta casi nada que esté sucediendo o haya sucedido en otra parte». [Fernández Cifuentes, 1986: 167-168]. «No hay argumento en Yerma. Yo he querido hacer eso: una tragedia, pura y simplemente» [García Lorca, 1986:1102].

<sup>17</sup> Según cita Cifuentes [1984:289] algunos críticos creyeron reconocer un lugar castellano y otros identificaron a Yerma con una gitana andaluza. Para Doménech el pueblo de Cañar en la Alpujarra fue el lugar de inspiración, según la correspondencia mantenida entre Federico y su hermano Francisco.

<sup>18</sup> Según Puigserver los cambios de escenario tenían asociados 8 movimientos de la maquinaria escénica. Son estos: 1- Tensión (Patio), 2.- Montañita (Campo), 3- Paisaje (agua lavanderas), 4.- Tensión (Casa de Juan Laberinto) 5-“Calder” (cementerio conjugación), 6.- Carpa- Cementerio conjugación), 7.- Gran Subida (Romería) y 8- Arrastrada (muerte). [Graells y Bueso, 1996: 170].



Al iniciarse la función, la posición de esta figura descansa paralela al piso del escenario, ligeramente elevada hacia el vértice más alejado. La percepción para los espectadores no es tanto la de una silueta referente sino la de una plataforma que servirá de apoyo a los actores. El perímetro, dada su posición, no sugiere más que un contorno genérico, es el territorio donde caminar, descansar, encontrarse, el suelo dúctil que condicionará todos los pasos, situarse o no sobre él, o por el contorno rígido de borde, implicará condiciones de postura para ellos y a la vez indicará situaciones y lugares para sugerir la alternancia entre los espacios interiores y exteriores, indicados en el texto. Extendida y tensada puede sugerir el campo, una superficie imprecisa donde los personajes entablan relaciones. Sin embargo, para las ambientaciones de interior, puede simbolizar la «cama-ventre» de una mujer deseosa de ser madre, una especie de lecho vasto y palpitante para los esposos [Javier, 1998:100].

Para el segundo acto, la membrana convulsiona al ser golpeada por las lavanderas que hacen acto de presencia en el primer cuadro del segundo acto, es a la vez la ropa que se mueve al compás de su canto, y también un paisaje ondulado en el que situar en distintos planos a las mujeres. La tersura del lienzo ha desaparecido, gracias a los accesorios manipulados por los tramoyistas, alterándose la perspectiva cuando se insinúan protuberancias que puede recordar tanto la ropa como el torrente de agua, son detonantes de un espacio fluido donde las actrices deben mantener un equilibrio incierto. Sentadas unas junto a otras parecen cobijadas y acunadas por una naturaleza solidaria con ellas, con unas mujeres, que, a diferencia de Yerma, han engendrado hijos y tal vez por eso parecen protegidas por la topografía de pendientes y huecos formada en el lienzo levantado en varios puntos.

Las tensiones y movimientos ejercidos sobre el dispositivo lo transforman hasta adaptarlo a los cuadros concebidos por Lorca, aunque supone una dificultad para aquellos intérpretes que se sitúan sobre ella. Esta disposición de piso flotante y elástico condicionaba y exigía actitudes



corporales inusuales, incluso acrobáticas, muy distintas a los movimientos sobre el piso horizontal y rígido del escenario tradicional<sup>19</sup>. Con el mínimo desplazamiento, el equilibrio se rompe y se moviliza toda la estructura espacial y escénica, que estalla en significantes de paisajes áridos, con montículos o cráteres, situación ésta que obliga a experimentar y buscar constantemente la estabilidad perdida. La superficie elástica supone una condición previa que despierta en los actores una predisposición para la interpretación, como advierte la propia Nuria Espert:

Hicimos Yerma tantos años, siete u ocho años, y por allí pasaron casi todas las actrices de España. Las lavanderas, por ejemplo, que eran seis. Pasaron cincuenta o sesenta actrices (...) Y se ensayaba de nuevo porque era "el planeta" el que daba vida a la acción. Podrían saltar de una manera u otra, no importaba. Lo importante es que esa máquina las lanzaba al espacio.<sup>20</sup> [Rios, 2012: 180]

No siempre permanecerán los intérpretes sobre la tela. Todo el artilugio se altera de forma contundente en el tercer acto para sugerir la cueva de Dolores la conjuradora, una de las pocas posiciones que la tela no representa un suelo de apoyo<sup>21</sup>. Toda la lona se ha izado desde el punto central para cobijarlos, cercados por el marco de hierro perimetral y las cuerdas de conexión entre ambos, que dibujan una especie de bosque de barrotes, sujetando un enorme paraguas que gravita por encima de sus cabezas. Más allá del recinto interior de la cueva, el enrejado de cuerda evoca la prisión, tanto para Yerma como para el resto del elenco femenino, sujetas a un poder patriarcal propio del mundo rural español, arcaico y

---

<sup>19</sup> Son observaciones del crítico teatral Javier Francisco en Javier, Francisco, «Yerma o el estallido del plano horizontal de la escena», en *La renovación del espacio escénico*, capítulo II, Fundación del Banco de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires, 1981, págs. 41 a 45. Recogidas en el texto de Malcún.

<sup>20</sup> Entrevista a Nuria Espert «Nosotros que moriremos jóvenes» Testimonios recogidos en Rios, 2012: 177.

<sup>21</sup> Como apunta Garnero [2015: 328], *Yerma* es la única de las obras de la trilogía dramática lorquiana, en la que no se menciona ninguna pared, solo el piso dos veces. El título es el primer espacio de la obra que no solo designa un espacio desierto y estéril, sino que constituye la identidad de la protagonista. Haya aquí una duplicación y un efecto espejo entre el personaje y el lugar que pisa, hábilmente reflejado por la escenificación de García.



retrogrado, del que las mujeres difícilmente pueden escapar, y que cada una de ellas ya tienen interiorizado, como la obligada maternidad.

La deformación de la lona alcanzará uno de los puntos álgidos en el segundo cuadro del acto tercero. Para recrear los alrededores de una ermita en plena montaña, el lienzo de tela ha sido izado por completo, obligando a los actores a deambular entre los cables, como en una romería, esquivando obstáculos. La tela elevada verticalmente forma una muralla que ocupa por completo el galibo del escenario. En ella, los jóvenes, agarrados a las argollas cosidas en la superficie, se exhiben desnudos componiendo de manera muy expresiva una especie de retablo, un lugar donde los sentidos religioso y pagano de la vida se entremezclan; con un movimiento ondulante la carga de hombres amarrados a su superficie se agita, amenazando con caer sobre las mujeres que han ido a pedir al Santo la gracia de un hijo [Javier, 1998:101]. La capacidad del lienzo para el cambio constante, y la falta de especificidad en la creación de lugares o edificios concretos, potencia la imaginación de la audiencia proponiendo una multiplicidad de sugerencias evocadoras, diferentes para cada espectador. En cualquier caso, la lona es mucho más expresiva que cualquier atrezzo, sin ilustrar lugares concretos, explica con rotundidad las tensiones que arrastran los intérpretes por los acontecimientos narrados, y predispone al espectador a intuir esos sentimientos por un paralelismo visual del efecto que produce el movimiento del tejido en los actores. La escenografía condiciona de forma radical toda la puesta en escena y conduce cada acción, cada movimiento, cada impresión en el público, hasta el drástico final, para el que está previsto una última pirueta singular.

Para ilustrar la muerte de Juan, la lona, enganchada por debajo en su parte central, y arrastrada hacia atrás horizontalmente en un movimiento de báscula, engullirá al marido de la protagonista envolviéndolo en esta, ahora, mortaja, al igual que el resto de cuerpos tendidos sobre ella, que ahora hace las veces de sudario, simulando un enterramiento. Una artimaña visual que amplía el dramatismo del desenlace final, resaltando el asesinato de Juan



mientras Yerma susurra haber matado a su hijo. La escenografía no recibe pasivamente la acción, al contrario, el cuadro final es el catalizador del trasfondo del drama o como dirá Cornago «su dinamismo se propone como una imagen metafórica de la respiración interna de Yerma, que marca el ritmo dramático del espectáculo» [2001:39]<sup>22</sup>.

El dispositivo en su conjunto es la proyección del mundo interior de la protagonista, el universo onírico en el que Lorca la ha envuelto. Desde el inicio parece soñar despierta, cantándole a un niño invisible, su experiencia pertenece a un mundo ajeno a la realidad que le rodea hasta ahogar sus anhelos. Tan poco sólidos como el terreno que pisa, ese lienzo, separado de la pasarela perimetral, se convierte en una imagen potente de la inconsistencia de sus aspiraciones, pero también de su carácter cerrado y confinante. Todo el mecanismo actúa como detonante de las pretensiones de la protagonista, la sustituirá en la ejecución final, escenificando la muerte del marido, insensible a su objetivo vital. Aunque este hecho no sea específicamente lo dramático, sino cercenar por sí misma la posibilidad de ser madre al matar a Juan. Para ella, la vida resulta absurda y vacía, sin el propósito que la justifica, de modo que todo parece abocarla hacia la oscuridad de la desesperanza, y decide ahogar esa atmósfera de ensoñación, femenina, pero estéril [Garnero, 2015: 287], sugerida por la lona, haciéndola desaparecer tras una succión interna que la reduce a la mínima expresión. Ella ha creado ese universo de ficción, marcado por una obsesión, catalizado en esa superficie flexible, escurridiza, donde el resto del elenco y ella misma flotan en un terreno sin gravedad, onírico, tan pantanoso como la intangibilidad de sus sueños, un estado poético donde «Yerma es la luna, Juan es el sol comido por la luna, eclipsado por ella»<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> «Se convertirá en una metáfora, no de ningún lugar común, sino del sentido de la lectura tan personal del director argentino sobre la obra lorquiana, del sentido ideológico de una lectura personal del texto que profundiza en su significado, la lona creada para el montaje de V. García en Yerma, cuyo dinamismo se proponía como una imagen metafórica de la respiración interna de Yerma, que marca el ritmo dramático del espectáculo». [Cornago, 2001: 39]

<sup>23</sup> Víctor García en una entrevista publicada en la revista *Primer Acto* nº137, 1971: p.16.





## Epílogo

El modo lorquiano de entender la plástica y el espacio escénicos resulta revelador de su arte dramático. Si uno de los propósitos del autor granadino era evitar el naturalismo del teatro español de su tiempo, para hacerlo más universal, el director argentino, formalizó plenamente esa aspiración con el montaje de *Yerma*<sup>24</sup>. Su puesta en escena, dio una nueva lectura al texto y una dimensión renovada a la obra, representada a menudo con una estética costumbrista. Los pastores, campesinos, lavanderas y el resto del elenco de la pieza teatral, se insertan en esa lona trampolín como en un cuadro abstracto<sup>25</sup> para simbolizar, sobre un espacio rural atado a la tierra, lo esencial de las pulsiones humanas. A través de esos personajes, arrojados o zarandeados por una tela, percibimos la frustración y esterilidad de una sociedad asfixiada por cierto sentido moral. Con la versión escenográfica de Víctor García, la obra fue la gran beneficiada, según Marta Castillo, la falta de acción y argumento, aspecto que la crítica calificó como un defecto, acabó siendo su gran virtud. Los signos escénicos ajenos al texto remarcan la relación de tirantez entre los personajes gracias al aparato textil, que actúa como detonador entre ellos y los espectadores. El ritmo y los silencios adquieren entonces un nuevo sentido para poner de manifiesto, más claramente, la progresiva tensión que late en el discurso, para la que «los signos no verbales resultan más eficaces que las palabras»<sup>26</sup>. Como afirma el escenógrafo francés Jean Pierre Leonardí al referirse a este montaje:

La interpretación se vuelve con él proliferación histórica de la lengua española. Los gestos en choque, son administrados por una clase de dolor mecánico. Eso es dar cuenta, magníficamente, a través de todo el cuerpo,

---

<sup>24</sup> Como afirmaba Michael Ratcliffé en el Observer [Edwards, 1999: 447].

<sup>25</sup> Reynaldo Carballido evoca la pintura de Kandinsky al recordar una de las representaciones de *Yerma* en la capital mexicana y referirse a las escenas en las que la tela soporta las lavanderas o los pastores en la romería, y asegura que la versión de Víctor es coherente con la intención de Lorca al traducir un espacio campesino en un espacio kandinskiano [Rios Jefferson, 2012: 72].

<sup>26</sup> Castillo Lancha, 2010: 270-271.



de lo que está en juego en el poema dramático; la puesta al día del rechazo de un pueblo crucificado entre la carne y la prohibición.<sup>27</sup>

Este curioso artefacto introdujo una nueva jerarquía en la poética de la escena, en lugar de envolver el espectáculo, acabó siendo el atractivo fundamental y un hallazgo de imágenes tremendamente sugestivas que parecían explicar los elementos mágicos e irracionales del teatro lorquiano, descubiertos por un receptor imaginativo como Víctor García en los años 70, para traducir sobre el escenario la radicalidad y hondura dramática de esa obra, escrita cinco décadas antes [Castillo; 2010: 269]. La figura poligonal que dibuja todo el mecanismo actúa como símil del ámbito donde sucede la historia, sugiere así los espacios de la intimidad del recinto doméstico, aunque el icono del hogar solo sea perceptible como tal al comienzo de la obra. Con las sacudidas a las que se ve sometido, por la acción de poleas y cuerdas del perímetro y de la superficie, ese contorno será tan solo una alegoría escondida, intuida por el subconsciente para, en el instante final, encarnar con su derrumbamiento el desenlace.

Pero también representa el lugar de ubicación del drama, sustituye al territorio, al entorno inmediato, hasta convertirse en el equivalente de una región, de un país, y por extensión de la idiosincrasia de sus habitantes. El paisaje de hombres y mujeres que rodea a la protagonista, afectan a sus decisiones y anhelos, la desestabilizan, como lo hace la lona al caminar sobre ella. Ese terreno de arenas movedizas, tan hábilmente plasmado en esa lengua de tela, a ratos destensada, y otras tersa, empuja a todos los intérpretes a sufrir los cambios violentos a los que se ve sometida, y así transmitir esa sensación de inestabilidad que recorre el territorio de juego y que exige un esfuerzo físico, y psíquico también [Rios, 2012: 83], del cual la imaginación del espectador se vuelve cómplice. Todo el ambiente complejo de mezquindad y titubeos que envuelve a Yerma ha tomado forma

---

<sup>27</sup> Leonardini, Jean Pierre, *La peau et les os (La piel y los huesos)*, referente al montaje de *Divinas palabras* de Víctor García. Estudio incluido sobre el Festival de Otoño de París, presentado en 1976. Tomado de las citas del libro de Juan Carlos Malcún [2011: 160]



en esa imagen metonímica del espacio evocado por el título [Ubersfeld, 1989:126], y gracias a sus características, revela con más evidencia la versión del director de escena respecto de esta obra. La lona reemplaza el planeta donde Lorca imaginó a sus personajes, contagiados por el influjo del satélite circundante. Estos son manipulados por esa topografía textil que respira bajo una órbita lunar, y nocturna, como un presagio de la muerte que se avecina, como colofón de la tragedia. El homicidio de Juan, a manos de su esposa, «señalada por un destino cruel como víctima de lo infecundo» [García Lorca, 1986: 617], mutila para ella toda expectativa de engendrar el fruto ansiado del matrimonio. Su vientre estéril, encarnado en esa lona, se ha ido transformando, con la secuencia de los actos dramáticos, en un páramo desértico del que nada puede esperarse, salvo servir de sepultura cuando el drama concluya, devorando a todo el reparto en esa gran sabana mortuoria, convertida en una tumba fría y «yerma», quizás la misma tierra inhóspita y anónima que aún esconde los huesos del dramaturgo granadino.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOVES NAVES, M<sup>a</sup> Carmen, «Lectura semiológica de Yerma» en Carlos Castilla del Pino, ed., *Lecturas del texto dramático: Variaciones sobre la obra de Lorca*, Oviedo. Universidad de Oviedo, 1990, 67-85.
- \_\_\_\_ «El dialogo dramático en Yerma» en *Acotaciones*, 1998, num.1, (Ejemplar dedicado a: Federico García Lorca), 23-41.
- CASTILLO LANCHA, Marta, *La nueva teatralidad. Lecturas de Lorca en los inicios de La escena actual (1960-1972)*, Benalmadena: E.D.A, 2010.
- CORBIN, Alain, *L'homme dans le paysage*, Paris: Les éditions Textuels, 2001.
- CORNAGO, BERNAL, Oscar. *La vanguardia teatral en España: (1965-1975): del ritual al juego*, Madrid, Visor, 2000.



- DOMÉNECH, Ricardo «Realidad y Misterio. (Notas sobre el espacio escénico en *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*)» en *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, 1995, enero, vol. I, núm. 433-434, 293-310 <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz9160>> [consultado el 23-3-2022]
- EDWARDS, Gwynne, «*Yerma* on Stage», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 1999, vol. 24, num. 3, 433-451.
- ESPERT, Nuria, «El Teatro y yo», en *Recherches Ibériques et cinématographiques*, 1986, vol. II, núm. 7, Strasbourg, C.R.I.C.S., 19- 34.
- FEAL, Carlos. «Eurípides y Lorca: observaciones sobre el cuadro final de *Yerma*», en David y Ruth Kossoff, Geoffrey Ribans y José Amor y Vazquez, coord., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol.1, Ediciones Istmo, 1986 ,511-518.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, «*Yerma*, anatomía de una trasgresión», en *Hispanic Issue, The Johns Hopkins University*, 1984, vol. 99, num. 2, 288-307.
- \_\_\_\_ *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1986.
- GARCÍA, Ángeles, «Cuatro actrices para *Yerma*: Margarita Xirgu, Aurora Bautista, Núria Espert y María Casares», *El país*, 30 de diciembre de 1984. En línea: [https://elpais.com/diario/1984/12/30/cultura/473209207\\_850215.htm](https://elpais.com/diario/1984/12/30/cultura/473209207_850215.htm)
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, 1986, Madrid: Aguilar.
- GARCÍA, Víctor, «Deshumaniser», en *Le théâtre*, 1968, num.1: (cahier dirigé par Fernando Arrabal) Paris: Christian Bourgois éditeur, 71-79.



- GARNERO, Sandra, *Le discours didascalique et ses enjeux dans le théâtre de F. G. Lorca*. Littératures, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 2015.
- GRAELLS, Guillem Jordi y BUESO, Antoni, *Fabià Puigserver*, Barcelona: Diputació de Barcelona y Fundació Teatre Lliure, 1996.
- GRAELLS, Guillem-Jordi y HORMIGÓN, Juan Antonio, ed., *Fabià Puigserver: hombre de teatro*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1993.
- HIGUERA ESTREMER, Luis Felipe. «El primer estreno comercial de García Lorca en la posguerra española (*Yerma*, Teatro Eslava, 1960)», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 1999, enero, vol.24, num. 3, 571-592.
- JAVIER, Francisco, *El espacio escénico como sistema significante: La renovación del espacio escénico*, Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1998.
- MALCÚN, Juan Carlos, *Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García*, Buenos Aires: Instituto Nacional del teatro, 2011.
- MONLEÓN, José, «Con Víctor García y Nuria Espert» en *Primer Acto*, 1971, octubre, num. 137, 14-21.
- \_\_\_\_ «Yerma: el teatro de lo insólito», en *Triunfo*, 1971 Año XXVI, num.480, 36-39
- PASQUAL, Lluís, *De la mano de Federico*, Barcelona: Arpa y Alfíl, 2016.
- RIOS, Jefferson, *O teatro de Víctor García: A vida sempre em jogo*, Sao Paulo: Edições SESC SP, 2012.
- SALVAT I FERRÉ, Ricard «La muy controvertida situación de la escenografía en Cataluña. Un posible estado de la cuestión», en *Artigrama, Revista del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 1988, num. 13, 167-184.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio, «Federico García Lorca en escena (una invitación al teatro)» en Cristóbal Cuevas García, ed., *Congreso de literatura española contemporánea. El teatro de Lorca: Tragedia*,



*drama y farsa*. Málaga, Publicación del Congreso de literatura española contemporánea, 1996, 179-188.

TORRES BALBÁS, Leopoldo, «Las alhóndigas hispanomusulmanas y el Corral del Carbón de Granada», en *Al-Andalus*, 1946, vol. XI, num. 2, 446-480.

UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra, 1989.

