



Universidad de Chile.

Facultad de Filosofía y Humanidades.

Departamento de Literatura.

“TAMBIÉN VOY A SER UNA MALDICIÓN PARA TU CASA”: ROLES DE GÉNERO
EN *MEDEA* DE EURÍPIDES Y *YERMA* DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Informe para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica.

Seminario de Grado: “Drama clásico y su recepción”.

Roxana Vargas.

Profesora guía: Brenda López Saiz.

Santiago, 2022.

ÍNDICE

Introducción.....	p. 5
Matrimonio, autoridad patriarcal y deseo.....	p. 7
Maternidad.....	p. 23
Conclusiones.....	p. 35
Bibliografía.....	p. 39

A Ana María y Dalila, cuyas maternidades respeto más que a todo.

A Yerma y Medea, y a la destrucción formidable.

What strange claws are these scratching at my skin?

I never knew my killer would be coming from within

I am no mother, I am no bride, I am King.

“King”, Florence and the Machine.

INTRODUCCIÓN

En *Yerma* (1934), la obra dramática de Federico García Lorca, la acción se desarrolla en un ambiente rural. La protagonista es una mujer joven, casada, que vive en la espera de tener un hijo fruto de su matrimonio sin pasión. A lo largo de la obra, que fue denominada por su autor como un “poema trágico”, se puede apreciar cómo en la búsqueda de este hijo Yerma, sola en su desesperación, transgrede normas sociales de conducta para una mujer casada que debe permanecer en el hogar y ser ejemplo de pasividad. Su esposo Juan atiende a los rebaños y la deja de lado, en casa y sin nada que hacer excepto esperar esa sangre nueva que no llega. El camino de destrucción de Yerma culmina con el reconocimiento de sí misma como una mujer marchita y el posterior asesinato de Juan tras la confesión de que a este nunca le interesaron los hijos como a ella.

En *Medea* de Eurípides (431 a. C.), luego de la traición de su esposo Jasón, quien se ha casado con la hija del rey Creonte, Medea arde en furia y dolor. Será desterrada de Corinto, tierra en donde vive como una extranjera tras abandonar su natal Cólquide y traicionar a su casta por Jasón. Su fama como mujer sabia y bruja la precede, así como también lo hace su temperamento pasional y criminal. Es por esto que le es odiosa, hostil y temible a las personas, incluido Creonte, quien no desea arriesgarse a tenerla cerca. Antes de irse arma un plan de venganza con el objetivo de destruir a su esposo como pago por el rechazo a la familia que crearon en base a su sacrificio. Así, Medea despoja primero a Jasón de su nueva novia matándola y después, pese a su conflicto interno, los hijos que ambos comparten sufren la misma suerte, convirtiéndose en el modelo de la madre asesina.

Ambas mujeres parecen extremos opuestos en lo que respecta a su maternidad, o ansias de esta, y presentan una diferencia radical antitética. Medea es la madre que decide poner fin a la vida de sus hijos como parte de la venganza contra su marido traidor, y Yerma quien no consigue ser madre, pero termina por asesinar a su esposo por no fecundarla. Esto último ocurre luego de que Juan confiesa nunca haberle importado el hijo que Yerma esperó con tantas ansias, y manifiesta hacia ella un deseo puramente sexual que le repele. Al asesinarlo mata, por consiguiente, la posibilidad de tener hijos, ya que para ella su lazo matrimonial es el único medio de procreación. Pese a la complejidad de sus motivaciones y a lo diferente de sus historias, ambas se aproximan al terminar siendo agentes de destrucción que acaban con sus esposos e hijos, existentes o no.

Si bien ambas obras pertenecen a períodos y culturas muy distantes y vastamente distintas entre sí, las situaciones que dan pie a las acciones dramáticas comparten elementos en común, que obedecen a normas sociales y roles de género similares, propias de las sociedades patriarcales en que se ven insertas. En el caso de ambas, la institución del matrimonio es el vínculo que prescribe la conducta femenina adecuada, al mismo tiempo que determina el lugar de la mujer en la sociedad y sus posibilidades de existencia. Ambas mujeres se encuentran en situaciones anómalas y particulares, ya que viven la realización impropia del matrimonio. En *Medea*, el abandono que sufre por parte de Jasón implica la destrucción del *oikos* conformado por ella y sus hijos, lo que la pone en una situación precaria y de marginalidad social, la deja totalmente desprovista de vínculos en los que ampararse y, finalmente, la llevará a la venganza y destrucción. En el caso de *Yerma*, la maternidad como resultado del matrimonio es el rol de género central que la sociedad asigna a la mujer, y Yerma configura sus limitadas posibilidades de realización en base a esta expectativa de vida. Así, cuando su deseo de maternidad no se ve realizado por el hombre en un matrimonio que le resulta insatisfactorio, este se convierte en una fuente de frustración y sufrimiento, cuyo desarrollo progresivo constituye el foco central del drama.

En consecuencia, en este trabajo me interesa estudiar de qué manera en las obras *Yerma* y *Medea* los roles de género al interior de sus sociedades respectivas inciden en la configuración de los personajes, las situaciones, el conflicto dramático y las acciones de las protagonistas, las cuales constituyen transgresiones a las normas vigentes. La investigación pone especial énfasis en las dimensiones del matrimonio y la maternidad, centrales en ambas obras, y en el análisis de sus diferencias y similitudes. Para esto, ambas dimensiones son exploradas en dos capítulos separados. En el primero se aborda el matrimonio, su construcción social y el lugar asignado a la mujer en él según las normas de conducta patriarcales, para luego analizar cómo estas inciden en la configuración de los personajes, sus acciones y el desarrollo del conflicto en ambas obras. En el segundo capítulo se profundiza en la dimensión de la maternidad, la posición de ambos personajes con respecto a ella, las connotaciones que adquiere durante el desarrollo del argumento, y cómo incide en el desenlace de ambas obras.

I. MATRIMONIO, AUTORIDAD PATRIARCAL Y DESEO

Situación y roles de las mujeres en la Grecia antigua

Las mujeres jugaban un rol significativo en la cultura ateniense como reproductoras de hijos, cuidadoras dentro de sus hogares y como participantes en rituales y festivales religiosos, tanto públicos como privados (Foley 4). Pese a que la mayor parte de sus vidas eran pasadas en sus casas ocupándose de lo doméstico, sí salían con frecuencia para asistir a eventos religiosos. Una esposa que fuera ciudadana era necesaria para la producción de herederos legítimos y la continuidad del orden social, pero el ejercicio público de dicha ciudadanía era efectuado solo en el plano religioso, sin tener participación en el ámbito político, a diferencia de sus esposos (Foley 7-8).

Las mujeres en la antigua Grecia eran siempre parte de un *oikos*. Este era la unidad básica de producción y reproducción de la sociedad. Era conformado tanto por seres humanos como por bienes materiales, e incluía propiedades, esclavos, animales y familia. A la cabeza de cada una de estas se encontraba un varón, señor del *oikos*, responsable del bienestar de todos los componentes de dicha comunidad.

A las mujeres durante toda su vida no se les permitía ejercer autonomía legal, sino que estaban bajo el control de un varón, su *kyrios*. Sin importar su estatus como hijas, hermanas, esposas o madres, ni su edad o clase social, eran consideradas menores ante la ley. Si una mujer permanecía soltera se encontraba bajo la *kyrieia* de su padre, su hermano o su abuelo paterno (Gould 43). Al casarse, pasaba a depender del señor del *oikos* del marido. El matrimonio consistía en la entrega de una mujer al *oikos* del marido por parte del señor de su *oikos* paterno, que bien podía ser su padre en caso de seguir con vida, o el varón a la cabeza de este. Las mujeres entraban al matrimonio con una dote que sería controlada por su esposo. Esta era acordada en el momento del *enguē*, una declaración de carácter público que significaba el compromiso oficial de la pareja. Usualmente, la dote correspondía a entre el 10% y 20% del total de bienes del *kyrios* de la novia (Pritchard 180). En caso de la disolución del matrimonio o del fallecimiento del marido, la dote pasaba con ella a su próximo *kyrios*, quien era el señor del *oikos* paterno al que ella regresaba. De morir la esposa sin descendencia, la dote era revertida al *kyrios* original (Gould 44). Si una mujer enviudaba, en tales circunstancias pasaba automáticamente a la *kyrieia* de un hijo, de haberlo, o se revertía al cuidado de su padre en caso

de que siguiera vivo. Si sus hijos eran menores, entonces ella caía bajo la *kyrieia* del *kyrios* de los niños (Gould 43).

Como los guardianes eran quienes se encargaban de arreglar los matrimonios, las mujeres no tenían elección respecto a quién las desposaría (Pritchard 181). Luego del matrimonio, la mujer pasaba del hogar de su padre al de su marido, donde idealmente tendría hijos varones que le diesen continuidad a la familia del hombre (Mueller 503) y que transmitiesen la propiedad de este. Es por su rol de transmisoras de propiedad que la comunidad se preocupaba por ellas y les extendía su protección, lo que se expresaba en sus leyes e instituciones. A través de ellas, vemos a las mujeres consideradas como incapaces de poseer bienes o de representarse a sí mismas ante la ley. Al mismo tiempo, eran esenciales para la continuidad del orden social y de la propiedad, por lo que eran apreciadas, resguardadas y controladas de manera acorde (Gould 44-5).

Matrimonio, autoridad patriarcal y deseo en *Medea*

En la obra de Eurípides, la situación de Medea es presentada inicialmente a partir de las normas de género que condicionan a todas las mujeres en Grecia, que brevemente fueron revisadas en el apartado anterior. Al mismo tiempo, Medea no es como el común de las mujeres y es caracterizada de manera compleja, ya que se encuentra a su vez por sobre dichas normas, debido a que se presenta como figura mítica, nieta del Sol y poderosa por sus habilidades de hechicería, como extranjera procedente de un mundo bárbaro que abandonó cometiendo crímenes en nombre de su *eros*, y como una mujer de carácter inflexible cuando se trata de defender su honor.

El conflicto inicial en *Medea* es la situación en la que esta se encuentra producto del actuar de Jasón, la cual es presentada a partir de concepciones de género griegas del siglo V a.C. Al inicio de la obra, en el primer episodio, Medea se encuentra fuera de la institución del matrimonio debido a la traición de su esposo, por lo que habla abiertamente de su sufrimiento ante el coro, relacionándolo con los que viven las mujeres debido a su condición de subordinación. Mediante el discurso, Medea logra despertar piedad en el coro de mujeres corintias, lo que genera una relación de complicidad femenina. La simpatía del coro le será de utilidad a Medea, puesto que su adhesión a la causa ayudará luego en sus planes de venganza. En su discurso, ella trata explícitamente su situación desde una perspectiva que tiene como foco central el género. Medea expresa su situación de vulnerabilidad y describe su estado de

abandono por parte de Jasón en términos “of the difficult life of all women and their potential for becoming victims of a male order” (Foley 258). Esto da pie a una indagación sobre la experiencia femenina de las normas de género que rigen su vida:

Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y éste es el peor de los males. Y la prueba decisiva reside en tomar a uno malo, o a uno bueno. [...] Y si nuestro esfuerzo se ve coronado por el éxito y nuestro esposo convive con nosotras sin aplicarnos el yugo por la fuerza, nuestra vida es envidiable, pero si no, mejor es morir. Un hombre, cuando le resulta molesto vivir con los suyos, sale fuera de casa y calma el disgusto de su corazón. Nosotras, en cambio, tenemos necesariamente que mirar a un solo ser. Dicen que vivimos en la casa una vida exenta de peligros, mientras ellos luchan con la lanza. ¡Necios! Preferiría tres veces estar a pie firme con un escudo, que dar a luz una sola vez (230-51)¹.

En el pasaje se presenta el matrimonio como un tipo de esclavitud femenina, donde “el peor de los males” es que la mujer deba tomar un esposo que se convertirá en “amo de su cuerpo”. Irónicamente, mientras los amos compran a sus esclavos, en la dinámica del matrimonio son las mujeres quienes compran a sus propios amos a través de las dotes (Swift 84). En su discurso, también son destacables las inequidades inherentes a la institución del matrimonio: por un lado, la exclusividad femenina hacia el esposo que contrasta con la libertad que tiene el hombre para obtener entretenimiento y placer fuera de casa y, por otra parte, la sumisión a la que se enfrentan las mujeres, que resulta aún peor si se les impone por la fuerza. Entendiendo esto, las mujeres del coro aprueban la venganza contra Jasón: “Tú tienes derecho a castigar a tu esposo, Medea” (267).

En ese mismo discurso, Medea plantea no sólo lo difícil de su situación, sino que también expone la gravedad de los actos de Jasón ya que, a diferencia de las mujeres corintias, ella no posee *oikos* al que volver: “Tú tienes aquí una ciudad, una casa paterna, una vida cómoda y la compañía de tus amigos. Yo, en cambio, sola y sin patria, recibo los ultrajes de un hombre que me ha arrebatado como botín de una tierra extranjera, sin madre, sin hermano, sin pariente en que pueda encontrar otro abrigo a mi desgracia” (252-60). Medea no tiene un *oikos* paterno al cual regresar luego de cortar los lazos familiares al huir de Cólquide en las condiciones descritas por ella, es decir, tras traicionar a su familia para ayudar a Jasón a

¹ Para este trabajo utilicé la edición de la Editorial Gredos, traducida por Alberto Medina González. En todos los pasajes citados se indicará entre paréntesis el número de versos al que corresponden.

conseguir el vellocino de oro y posteriormente asesinar a su hermano en la huida (475-85). Esto, ante la sociedad griega, la deja totalmente dependiente de su marido, por lo que cuando Jasón transgrede los juramentos que les unen a ambos con el objetivo de tomar como esposa a la princesa de Corinto, la carencia de *oikos* para Medea es total. Sin la protección que implicaba pertenecer al *oikos* de Jasón y sin la posibilidad de retornar al paterno, ella está completamente desamparada en una sociedad donde el común de las mujeres no posee autonomía, convirtiéndose en una mujer sin un *kyrios*. Más aún, enfrentada a la orden de exilio que el rey Creonte le ha hecho saber en persona, le dice a Jasón en el segundo episodio:

¿A dónde voy a dirigirme ahora? ¿A la morada paterna, a la que traicioné, y a mi patria, por seguirte? ¿A la casa de las desgraciadas hijas de Pelias? ¡Bien me iban a recibir en su casa, después de haber matado a su padre! Así están las cosas: para los seres queridos de mi casa soy odiosa; y a los que no debería haber hecho daño, por causarte complacencia los tengo como enemigos. (501-9)

Aquí Medea reitera la imposibilidad de volver a su tierra natal y a su *oikos* paterno, y también vuelve a mencionar otro de los crímenes que cometió en nombre de Jasón: el asesinato del rey Pelias. La mención se puede leer como una reiteración de lo mucho que ha hecho por su marido, y también como una prueba de los enemigos que ha ganado gracias a estos crímenes, lo que hace aún más escasas sus posibilidades tras el rechazo del hombre y el destierro impuesto por el rey.

En el segundo episodio, Jasón trata de justificar su actuar explicándole a Medea cómo su matrimonio con la princesa sería ventajoso para él y para los hijos de ambos, ya que su nueva familia les serviría de ayuda en un futuro. “¿He errado en mi proyecto? No lo podrías decir, si no te atormentaran los celos de tu lecho” (568-9)². Pero Medea ya ha explicado la crucial importancia del matrimonio en la vida de una mujer de acuerdo a las normas sociales, por lo que reducir su actitud solo a celos de lecho es una simplificación por parte de Jasón. La felicidad de las mujeres depende del éxito de su matrimonio, al tener que vivir sometidas al esposo; Medea, al igual que el resto de las mujeres, pasa de una autoridad a la otra. A diferencia de ellas lo hace por elección propia y como un agente activo, pero aun así pasa desde el rol de

² Hacia el final de la obra Medea le recrimina a Jasón: “¿Crees que es un dolor pequeño para una mujer?” (1368). Ella asume y acepta lo que Jasón llama “celos de lecho”, pero mi argumentación apunta a la complejidad detrás de su situación y a la precariedad a la que como mujer se enfrenta tras el abandono del hombre.

hija en Cólquide al rol de esposa en Grecia bajo la protección y el cuidado de Jasón, quien sabemos ha fallado en su responsabilidad.

Si bien inicialmente Medea y su situación son planteadas desde normas y roles de género que aplicaban para la totalidad de mujeres griegas, al mismo tiempo tanto ella como su esposo se diferencian del resto de mujeres y hombres al ser personajes míticos de procedencias divinas y reales con un pasado heroico. Por ende, los actos de Medea exceden ampliamente las posibilidades del común de las mujeres y las normas de conducta que rigen su actuar. Medea es poderosa, ya que posee habilidades relacionadas con la hechicería. En palabras de Creonte, ella es “de naturaleza hábil y experta en muchas artes maléficas” (285). Abandonó su casa y su tierra natal junto a Jasón, a quien ayudó a superar las pruebas que le puso su padre Eetes, rey de Cólquide, para conseguir el vellocino de oro. En el drama asegura haberlo salvado cuando fue enviado a uncir a los toros que respiraban fuego y luego a sembrar un campo con dientes de dragón. También mató a la serpiente insomne que resguardaba el vellocino y, para asegurar la huida, Medea secuestró y asesinó a su hermano, desmembrando su cuerpo y lanzándolo al mar. Esto forzó a Eetes, quien los seguía, a detenerse para recolectar los restos de su hijo y darle sepulcro. Luego, al llegar juntos a Yolco, Medea continúa realizando otros actos impíos en ayuda de Jasón, y orquesta la muerte de Pelias a manos de sus hijas tras convencerlas, mediante sus engaños y hechizos, de descuartizar a su padre. Junto con haber dañado su propio *oikos* paterno y destruido sus lazos con este, en el asesinato del rey Pelias también llega al extremo de corromper y destruir el *oikos* entero al hacer que sus propias hijas lleven a cabo el crimen. Friedrich observa que, en sus crímenes, Medea muestra una inclinación por destruir no sólo cuerpos sino también los lazos más íntimos y sagrados que unen a los miembros de un *oikos* entre sí (227).

Por otra parte, debido a su procedencia extranjera, Medea es asociada a una cultura “bárbara”. Esta se configura tras las guerras persas³ a partir de la oposición griego-bárbaro, y se entiende como una otredad digna de desconfianza. La propia identidad griega se define a través de los elementos en común entre las *poleis* frente a otros pueblos extranjeros, con quienes no compartían las mismas características culturales. De este modo, lo “bárbaro” se configura no sólo como lo extranjero, sino que también como lo diferente, violento e incivilizado.

³ Las llamadas Guerras Médicas se extendieron entre 490 a. C. y 479 a. C. El mismo término “bárbaro” es una onomatopeya de la lengua de los persas.

La caracterización de Medea como “bárbara” se puede apreciar, por ejemplo, en el *agón* que Medea y Jasón sostienen en el segundo episodio de la tragedia. Allí, tras enterarse de que será desterrada con sus hijos, Medea expone y argumenta sobre las faltas cometidas por Jasón en su contra. Le recuerda todo lo que hizo para ayudarlo en su búsqueda del vellocino de oro y todo lo que dejó atrás por huir con él, así como también los juramentos que los unen. No obstante, tras todos sus esfuerzos él le pagó con traición y la abandonó junto a sus hijos persiguiendo un matrimonio ventajoso con la hija del rey de Corinto. Jasón, en su defensa, realiza un discurso en el que argumenta a partir de la oposición griego-bárbaro: parte por reconocer, hasta cierto punto, la ayuda de Medea, pero agrega que “es innegable, no obstante, que, por mi salvación, has recibido más de lo que has entregado” (535-6). Luego procede a enumerar los beneficios que Medea ha obtenido gracias a él utilizando parámetros valóricos griegos en oposición al “otro”, ya que rescata que ella ahora vive en tierra griega y no extranjera, que conoce de leyes y ha ganado fama, cosa que no sería posible si siguiera en su patria. El desprecio por lo bárbaro es evidente: Jasón califica a su hogar paterno como los confines de la tierra en donde se emplea la fuerza por sobre la justicia y racionalidad. Luego intenta argumentar a favor de su matrimonio con la princesa, haciendo ver que su motivación no fue despreciar el lecho de Medea, sino que obtener una vida feliz y libre de carencias materiales también para ella y los hijos de ambos, y plantea que la razón de mantener sus planes ocultos habría sido el conocimiento de que ella jamás lo hubiera aprobado con su carácter violento. Medea entiende las palabras de Jasón exactamente por lo que son: explicaciones vacías para justificar sus acciones condenables. Ella le contesta: “No era esto lo que te retenía, sino la idea de que un matrimonio con una extranjera te habría de conducir a una vejez sin gloria” (593-4).

Así mismo, la manera en la que se configura el deseo en Medea resulta anómala desde el punto de vista de género griego, ya que el exceso de este la lleva a transgredir normas de conducta y destruir vínculos. En la Grecia Antigua, el deseo sexual era considerado un aspecto común y necesario para la relación matrimonial. Pritchard en “The Position of Attic Women in Democratic Athens” menciona que justo antes de la boda, las familias de los novios ofrecían sacrificios a Hera, Afrodita y Ártemis. Estas diosas eran honradas debido al poder que cada una de ellas tenía sobre aspectos importantes del matrimonio o de la transición de la novia a la feminidad. Ya que uno de los principales propósitos de la unión es la reproducción, Afrodita aseguraba que un matrimonio tuviera suficiente *eros* para ser un éxito (181).

En el segundo estásimo de la obra, el coro canta sobre la desgracia de la pasión desmedida provocada por el poder de Cipris: “*Los amores demasiado violentos no conceden a los hombres ni buena fama ni virtud. Pero si Cipris se presenta con medida, ninguna otra divinidad es tan agradable. ¡Nunca, soberana, lances sobre mí, desde tu áureo arco, el dardo inevitable ungido con el deseo!*” (630-5). El grupo de mujeres griegas reconoce bien que es deseable experimentar el deseo con mesura por sobre todo lo demás ya que, de lo contrario, no existe virtud que venga de un amor desenfrenado, como es el caso de Medea. “*¡Que la castidad (sophrosyne) me ame, don bellísimo de los dioses! ¡Que nunca la terrible Cipris arroje sobre mí iras discutidoras ni disputas insaciables, golpeando mi ánimo con el deseo de un lecho ajeno, sino que, reverenciando las uniones sin guerra, distribuya con espíritu agudo los matrimonios de las mujeres!*” (636-44). Las mujeres del coro esperan nunca verse sometidas a una pasión destructora como la de Medea, y siempre gozar de moderación (*sophrosyne*) en el matrimonio. En este aspecto, tal como el coro reconoce, Medea se encuentra totalmente fuera de la norma: en donde un matrimonio necesita suficiente *eros* para triunfar, el de ella es excesivo. A lo largo de la obra de Eurípides vemos cómo “Medea's passion for Jason sets her apart from typical Athenian wives who, unlike Medea, are given in marriage by their fathers, passing from the authority of one man to that of another” (Nimis 404). Este deseo desmedido por Jasón que la separa del común femenino es lo que la llevó a dejar su tierra y traicionar su casa. En su nombre transgrede todos los límites y comete excesos. Medea no ha dejado simplemente a su familia paterna como cualquier otra mujer antigua lo hacía a través del matrimonio: ella ha traicionado a su *oikos* y a su patria, cometiendo crímenes horribles en su contra (Friedrich 225). Según ella misma deja claro: “yo, después de traicionar a mi padre y a mi casa, vine [en tu compañía] a Yolco, en la Peliótide, con más ardor que prudencia” (483-85). Debido a un vínculo puramente personal basado en la pasión erótica, Medea ha destruido todos los lazos que unen a los hombres y mujeres de la antigüedad con el universo ético de la *polis* y con el que es considerado su fundamento natural, el *oikos* (Friedrich 226).

Ello también lo refleja la visión de la Nodriza que, en el prólogo, presenta a Medea como un individuo que se ha abandonado totalmente a una pasión erótica que la consume: “herida en su corazón por el amor a Jasón” (9). La Nodriza también la describe en un inicio, previo a la traición del esposo, “tratando de agradar a los ciudadanos de la tierra a la que llegó como fugitiva y viviendo en completa armonía con Jasón: la mejor salvaguarda radica en que una mujer no discrepe de su marido” (13-5). Este aspecto de Medea pareciera estar totalmente en norma con el rol social de una esposa, como bien lo sentencia la Nodriza. Pero, tal cual lo

postula Friedrich, la total devoción a Jasón desde su propio rol de esposa nace de su “all-consuming passion” y se expresa en el cumplimiento de sus deberes hacia el *oikos* del marido: tener y criar dos hijos para Jason y subordinar su vida a la del hombre. Es tal la dimensión de su deseo que, como ya lo ha demostrado previamente, estaría dispuesta a cometer cualquier crimen, sin importar cuán atroz y monstruoso que sea, si lo considera necesario para gratificar su *eros* por Jason (227). Así, la que pareciera una esposa devota en su momento, difícilmente lo es en términos convencionales. La pasión que siente por Jasón se convirtió en el centro de su existencia, por ello haría cualquier cosa por él, y cuando Jasón la traiciona todo su mundo colapsa. Se enfrenta a la realidad de que sus sacrificios han sido en vano, y que su pasión fue malgastada en él (Friedrich 227).

La traición y humillación por parte de Jasón llevan a que “Medea's passionate *eros* turns into an equally passionate will to revenge” (Friedrich 228). La ejecución de esta venganza escapa totalmente a las expectativas de género de la época, y como aconseja el coro a Medea en la *párodos*: “Si tu marido honra un nuevo lecho, responsabilidad suya es, no te irrites. Zeus te hará justicia en esto. No te consumas en exceso llorando a tu esposo” (154-5). Este llamado a la inacción es lo que parece más adecuado para una mujer común, por lo que las mujeres del coro tratan de convencer a Medea para que calme su dolor y acepte su nueva realidad. Pero Medea no es una mujer común y la configuración anómala de su deseo la destaca como una otredad, así como también lo hace su condición de “bárbara” y hechicera. Según Friedrich, los crímenes de Medea nacen de su pasión erótica y de su *authadeia* o “voluntad individual”. Por medio de estos crímenes y de su “voluntad individual”, Medea se desliga de vínculos y las obligaciones éticas que estos conllevan. Todo ello confluye en una serie de acciones extremas que se desencadenan como respuesta a la ofensa masculina y, finalmente, su mayor acto transgresor apunta a destruir totalmente a Jasón y lo que es más importante en esta sociedad patriarcal, a la destrucción completa de su *oikos* y *genos*.

Matrimonio, autoridad patriarcal y deseo en *Yerma*.

De manera semejante a la Antigua Grecia, en la sociedad española de comienzos del siglo XX los roles de género estaban indudablemente ligados a la institución del matrimonio. A pesar de las diferencias, se mantienen muchos puntos en común entre Grecia Antigua y

España por tratarse de sociedades patriarcales. Si bien España era una sociedad católica⁴, ello mismo legitimaba prácticas que son comunes con Grecia, como la instauración del matrimonio como institución jerárquica central en la sociedad donde el hombre representa la autoridad patriarcal y, por ende, implica la subordinación de la mujer que se ve sometida a códigos de conducta similares y a quien son asignados espacios semejantes.

En *Yerma* no existen menciones explícitas a la Iglesia Católica Romana y, tal como plantea Badenes, figuras como sacerdotes están físicamente ausentes (52). Sin embargo, la Iglesia es omnipresente en la obra a través de lo que dicen y hacen los personajes. El catolicismo español ejerció su influencia de manera cultural, especialmente en lo que respecta a las nociones sobre género y sexualidad. Aunque en términos generales los españoles no eran católicos practicantes, sus valores sociales revelaban cuán profundamente había penetrado la visión de la iglesia sobre moralidad sexual, particularmente en áreas rurales (Badenes 52-53).

En una sociedad patriarcal como la España de la época, el honor significaba para las mujeres decoro apropiado, incluyendo encierro doméstico, virginidad antes del matrimonio, fidelidad durante este, realización de tareas domésticas, y tenencia y crianza de hijos. Para los hombres, el honor dependía de la reputación doméstica de la esposa o hija, así como también del éxito en el trabajo (Badenes 53).

La configuración de *Yerma* y su situación se realiza, al igual que con *Medea*, a partir de normas y concepciones de género como las recién mencionadas. Cobran importancia en *Yerma* el matrimonio como la mayor expectativa en la vida femenina, la conducta esperada y los espacios permitidos para las mujeres, y la autoridad patriarcal. Pero también ante esto, *Yerma* presenta una dimensión profundamente problemática, asociada principalmente a la conducta del marido y a la manera en la que ella responde y vive su rol.

Para las mujeres el matrimonio correspondía a un horizonte de vida, era un evento ineludible y deseable, que implicaba pasar desde la infancia en la casa familiar a la adultez en el hogar del marido. En *Yerma* casi no hay mujeres solteras; a excepción de las cuñadas, todas parecen encontrarse en alguna etapa de su relación marital. A las cuñadas, una de las lavanderas las describe como similares a las “hojas grandes que nacen de pronto sobre los sepulcros. Están

⁴ Sobre el rol de la Iglesia Católica al tiempo de la publicación de *Yerma* ver Badenes 2015. La encíclica *Casti Connubii* (sobre el matrimonio cristiano) a la que hace referencia, promulgada por el papa Pío XI en 1930, destacaba la santidad del sacramento del matrimonio reafirmando, entre otros temas, que el acto conyugal tiene como objetivo principal engendrar hijos. Sobre procreación y maternidad hablaré específicamente en el siguiente apartado.

untadas con cera. Son metidas hacia adentro. Se me figura que guisan su comida con el aceite de las lámparas” (72). Así, ambas mujeres se caracterizan de manera sombría y totalmente anormal, lo que se condice con su estado anómalo de soltería. Es más, el personaje de la Muchacha 2.^a le dice a Yerma respecto al matrimonio: “Se casan todas. Si seguimos así, no va a haber solteras más que las niñas” (63).

Desde muy temprano en la obra se da a conocer que Yerma jamás ha deseado a su marido Juan y que se entregó a él por designio de su padre, con la esperanza inmediata de concebir un bebé (59). En ese caso, la experiencia de Yerma no estaría lejos de la del común de las mujeres de su sociedad, así como tampoco de las mujeres griegas de la antigüedad, para quienes el matrimonio es un intercambio entre hombres, en el que ellas son el objeto intercambiado. Al igual que en el caso de las mujeres griegas y en parte de Medea, además, este intercambio implica el paso de la subordinación de una autoridad masculina a otra. Raquel Serur en “Yerma y el hijo imposible” destaca que, tras Yerma reconocer que su padre la entregó a su marido y ella aceptó sumisa, ella “ve a su esposo como la figura en la que el padre patriarcal se continúa, que ella debe aceptar con resignación y que en ningún momento es la del amante ideal” (259). Así mismo, es interesante ver el parecido que tiene Juan con el padre de Yerma en la primera mención que se hace de él, cuando la Vieja le pregunta por su familia y ella contesta que es hija de Enrique el pastor: “Buena gente. Levantarse, sudar, comer unos panes y morirse. Ni más juego, ni más nada. Las ferias para otros. Criaturas de silencio” (56). Esta descripción se parece bastante al carácter de Juan, enfocado sólo en el trabajo y en prosperar económicamente. La continuación a los ojos de Yerma del padre patriarcal se refuerza, obstruyendo el desarrollo de la pasión. La diferencia radical entre Juan y el padre de Yerma reside en que este último fue muy fértil, cosa que mencionan tanto Yerma (109) como el personaje de la Vieja, que pone la culpa en él por la falta de hijos debido a su historial familiar (120).

A partir de su posición como mujer casada se desprenden otros aspectos de las normas de género que rigen la vida de Yerma, como las reglas de conducta y los espacios que se le permite habitar a las mujeres. Dichos aspectos son instruidos mediante la autoridad patriarcal que Juan posee sobre Yerma, y vemos cómo, por ejemplo, Juan le repite constantemente que no salga a la calle, ya que su lugar como mujer de honra está en la casa. Él es enfático en esto y le recuerda que “las familias tienen honra y la honra es una carga que se lleva entre todos” (88), y que para mantenerla deben evitar dar que hablar al pueblo, quien como sociedad perpetúa la opresión patriarcal:

JUAN.

Debías estar en casa.

YERMA.

Me entretuve.

JUAN.

[...] Así darás que hablar a las gentes.

YERMA.

[...] ¡Puñalada que le den a las gentes!

JUAN.

No maldigas. Está feo en una mujer. (69)

A medida que avanza la historia, Juan es aún más insistente en esta orden, tanto así que trae a vivir con ellos a sus hermanas, para que vigilen a Yerma y la mantengan bajo control. A sus hermanas les dice: “Pero ya sabéis que no me gusta que salga sola. [...] Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí” (83). El resguardo de esta honra masculina, que las acciones de ambos pueden dañar, lo lleva a exigir la subordinación total de Yerma, enfureciéndose incluso por la manera en que lo mira: “Aunque me miras de un modo que no debía decirte perdóname, sino obligarte, encerrarte, porque para eso soy el marido” (88). El desafío que ve en la actitud de Yerma no lo deja vivir tranquilo ni en paz, y al pasar tanto tiempo fuera de casa atendiendo el campo imagina lo peor e intenta constantemente reafirmar su autoridad sobre ella: “¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado. ¿No me has oído decir esto siempre?” (84).

Pese a que estas normas de conducta no son extensamente desarrolladas en *Medea*, debido a que ella misma no se atiene totalmente a estas convenciones sociales producto de su caracterización singular, tal como vimos, estas normas también existían en la Grecia antigua. Según Helen Foley en *Female Acts in Greek Tragedy*: “The respectable, citizen women of the middle and upper middle classes about which our sources provide the majority of the evidence ideally spent their lives indoors or with women in the immediate neighborhood and were primarily oriented to domestic affairs. Even shopping or fetching water was generally done by men or slaves” (8). Es coincidente que justamente a Juan le molesta incluso que Yerma salga a buscar agua a la fuente (83). Respecto a la subordinación al marido, en *Medea* la Nodriza sentencia en el prólogo que: “la mejor salvaguarda radica en que una mujer no discrepe de su marido” (15-6).

El ideal de conducta femenina esperada por la sociedad también se configura mediante la oposición con el personaje de la Muchacha 2.^a, quien transgrede todas las normas de conducta a las que las mujeres deben atenerse. La Muchacha, al igual que Yerma, se casó por obligación con el que era su novio y dice que su relación continúa exactamente como antes, por lo que el matrimonio es una tontería de los viejos. Este personaje es sumamente disruptivo, ya que habla abiertamente de su disgusto por lo que serían sus deberes como esposa: no le gusta lavar ni cocinar, es feliz sin hijos y habita el espacio físico masculino por excelencia, la calle. En sus propias palabras: “toda la gente está metida dentro de sus casas haciendo lo que no les gusta” (63). En contraposición a eso, ella se la pasa en el exterior: “Ya voy al arroyo, ya subo a tocar las campanas, ya me tomo un refresco de anís” (63). Ella disfruta de su juventud y no le importa lo que pueda decir la gente, ni que la traten de loca por rechazar los modelos tradicionales de mujer casada y de maternidad obligatorios. Pese a que menciona que su madre intenta hacerla cumplir con las normas de género femeninas, ella parece no hacer caso, y no menciona tener discrepancias con su marido. Yerma rechaza abiertamente este modelo de feminidad poco convencional, demostrando una autoridad patriarcal internalizada, pero también es evidente que le sería imposible vivir bajo este modelo alternativo debido a las exigencias de Juan.

En *Yerma* la tematización del deseo resulta incluso más central que en *Medea*, ya que atraviesa profundamente la configuración del personaje y la de uno de los conflictos centrales de la obra: la institución del matrimonio complejiza, y en el caso de Yerma obstaculiza la realización del deseo. La carencia del deseo dentro de la institución del matrimonio diferencia ampliamente a Yerma de Medea e incluso de otros personajes femeninos dentro de la misma obra. María, al anunciarle su embarazo, le cuenta que concibió con deseo: “la noche que nos casamos me lo decía constantemente con su boca puesta en mi mejilla, tanto que a mí me parece que mi hijo es un palomo de lumbre que él me deslizó por la oreja” (50). El matrimonio de Yerma, en cambio, carece de pasión. Sin embargo, este pareciera no haber sido siempre así. María Luisa Álvarez Harvey analiza el inicio de la obra en donde Yerma habla con Juan y le recuerda la felicidad con la que se entregó a él en su noche de bodas: “Yo conozco muchachas que han temblado y lloraron antes de entrar en la cama con sus maridos. ¿Lloré yo la primera vez que me acosté contigo? ¿No cantaba al levantar los embozos de Holanda? ¿Y no te dije: «¡Cómo huelen a manzana estas ropas!»?” (43-4). En esta interacción es evidente el entusiasmo de Yerma, por lo que se nos muestra al inicio del matrimonio como una joven feliz, sana y sin aprehensiones respecto al sexo matrimonial. Si bien es claro que siempre esperó el embarazo

como consecuencia de este, Álvarez cree muy probable que Yerma “could have found other pleasures in the marriage bed - had her husband been perhaps someone else” (465). Es el aparente desinterés de Juan en el sexo lo que complejiza la situación de Yerma, quien incluso le recrimina que sus sábanas de hilo no se gastan con el uso: “Cada noche cuando me acuesto, mi cama está más nueva, más reluciente, como si estuviera recién traída de la ciudad” (85). Así, Yerma entiende lo que socialmente se espera de ella como mujer casada y está dispuesta a cumplir con ello, pero es esta dimensión de su rol que Juan se rehúsa a atender. Con el pasar de los años, Yerma dice respecto al marido: “Cuando me cubre, cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto, y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego” (104). La represión del deseo por parte de Juan resulta anómala para un hombre, ya que no tendría razones aparentes para no expresarse sexualmente dentro del matrimonio y cumplir, a su vez, con ese aspecto de su rol masculino. Esta anomalía se traduce en el desinterés hacia los hijos y el lecho matrimonial. En cambio, Juan quiere paz y sosiego en una casa sin hijos y sin pasión, no le interesa continuar su estirpe y el interés sexual hacia su esposa solo se manifiesta en el mismo final de la obra.⁵ En Yerma existe el deseo en potencia que se ve enfrentado con la indiferencia sexual del marido, lo que la deja totalmente insatisfecha. Pese a la falta de satisfacción sexual que sufre la protagonista, en ningún momento de la obra pretende activamente buscarla. Álvarez señala: “Yerma seems to make no effort whatsoever to find fulfillment on the purely erotic plane. And as the years pass and neither her maternal nor her sexual needs are gratified, she continues to be both "yerma" (barren) and frigid” (462).

En el cuadro segundo del acto primero Yerma habla con el personaje de la Vieja, y le confiesa que solo ha experimentado un atisbo de deseo, previo a su matrimonio, en la compañía de Víctor el pastor. Es precisamente este personaje quien representa la posibilidad de fecundidad ya que, pese a que jamás ocurre nada entre los dos, es el único que, con algún contacto inocente, ha hecho a Yerma temblar. En la primera escena de la obra Yerma yace dormida, y las acotaciones señalan: “La escena tiene una extraña luz de sueño. Un pastor sale de puntillas mirando fijamente a Yerma. Lleva de la mano a un niño vestido de blanco” (41). Cuando el pastor y el niño salen, ella despierta. Más adelante en el primer acto, cuando Yerma se encuentra en su compañía, ella oye llorar a un niño que Víctor no logra escuchar (67-8). Allí Yerma vuelve a temblar y según Serur el llanto ahogado del niño debe leerse como el deseo

⁵ El final de la obra lo desarrollo más extensamente en el último apartado.

sexual que Yerma siente por el pastor, pero que se ahoga sujeto a la represión (259). De cualquier manera, estas dos situaciones pueden considerarse simbolismos de la fertilidad que nacería de la unión pasional entre ambos, pero que jamás se concreta ya que Yerma reprime su deseo y no le es infiel a Juan. Así, a través de la relación entre Yerma y Víctor la obra presenta una clara conexión entre la realización del deseo y la fecundidad, que terminan siendo reprimidas por las instituciones sociales y los valores morales que Yerma acata. Pese a nunca sucumbir a este deseo que se le presenta como una opción prohibida por existir fuera del matrimonio, de igual manera Juan sospecha y el pueblo habla:

LAVANDERA 1.^a

Pero ¿vosotras la habéis visto con otro?

LAVANDERA 4.^a

Nosotras no, pero las gentes sí.

LAVANDERA 1.^a

¡Siempre las gentes!

LAVANDERA 5.^a

Dicen que en dos ocasiones.

LAVANDERA 2.^a

¿Y qué hacían?

LAVANDERA 4.^a

Hablaban.

LAVANDERA 1.^a

Hablar no es pecado.

LAVANDERA 4.^a

Hay una cosa en el mundo que es la mirada. Mi madre lo decía. No es lo mismo una mujer mirando unas rosas que una mujer mirando los muslos de un hombre. Ella lo mira (74).

Es tal la gravedad del adulterio femenino al interior de una sociedad patriarcal que tan solo mirar a otro que no sea el marido se transforma en un acto sumamente condenable. Yerma no necesita actuar acorde a su deseo, pues para algunas de las lavanderas es lo mismo. Así,

promueven las habladurías en el pueblo y condenan a Yerma: “La que quiera honra, que la gane” (71).

Una diferencia interesante entre *Yerma* y *Medea* es la importancia que se le da al concepto de honra. La honra masculina no es central en *Medea*, aunque sí lo era en la sociedad griega. En la obra es central la honra de Medea misma, pero esta se aborda de manera en que escapa de todas las normas sociales, ya que en función de vengar ese honor herido Medea comete crímenes terribles para destruir totalmente a Jasón. Medea termina asesinando a la nueva esposa, a Creonte y a sus propios hijos, ya que prefiere soportar ese dolor antes que soportar ser la burla de sus enemigos (799). Así, en nombre de su honor personal y pensando en su reputación⁶ -anormal en una mujer- Medea actúa destruyendo a aquellos que como madre debería proteger.⁷

En *Yerma*, la honra masculina es de crítica importancia, como deja claro Juan en múltiples ocasiones, y en nombre de ella la vida de la mujer es condicionada. Esta honra se manifiesta en el personaje de Yerma de tal manera que, durante la mayor parte de la obra, trata de defenderla. Pese a lo que piensan todos de ella debido a las habladurías de la gente, Yerma niega su propio deseo para evitar la deshonor, no le es infiel a Juan y le dice a María: “Creer [las cuñadas y el esposo] que me puede gustar otro hombre y no saben que, aunque me gustara, lo primero de mi casta es la honradez” (91). Con ello, podríamos considerar la honra de Yerma como una extensión y reflejo de la honra masculina, tanto la de su casta paterna como la de su esposo Juan. A este le considera como el único medio por el cual tener hijos, como le explica a Dolores tras el ritual de fertilidad que llevan a cabo en el cuadro primero del tercer acto: “No lo quiero, no lo quiero y, sin embargo, es mi única salvación. Por honra y por casta” (104). Después de tantos años Yerma parece seguir considerando el honor de su familia paterna como reflejo de su actuar, por lo que argumenta en su discusión con Juan tras el ritual de Dolores: “Te figuras tú y tu gente que sois vosotros los únicos que guardáis honra, y no sabes que mi casta no ha tenido nunca nada que ocultar” (108). Así expresando su honra personal como extensión de los legados masculinos, y le exige a su esposo “guárdate de poner nombre de varón sobre mis pechos” (108). Es la defensa de esta honra a lo largo del desarrollo de la obra

⁶ Ver en Mueller lo impropio de la idea de reputación femenina, quienes en la sociedad griega antigua no deberían ni siquiera ser nombradas públicamente. Al mismo tiempo operaba un honor “femenino”, relacionado al rol de género: la honra asociada a la conducta apropiada, que tributa en la honra masculina. Este último no es el caso de Medea, y la expresión de su honor resulta anómala.

⁷ Diversos autores como Knox y Friedrich han discutido y escrito sobre la base de que el honor de Medea responde a concepciones valóricas griegas propias de los héroes épicos, y cómo este honor heroico se relaciona con su condición de extranjera.

que conlleva la represión total del deseo de Yerma y, a su vez, la frustración ante la maternidad irrealizada que la mujer busca únicamente producto de la relación marital. Todo ello converge en el cuadro final, y traerá destrucción por medio de la transgresión final de Yerma, tanto la destrucción del hombre como la propia.

II. MATERNIDAD

Medea

En el mundo de *Medea* -que, como vimos, integra concepciones y prácticas propias del siglo V a.C. en Atenas-, la maternidad representa uno de los aspectos fundamentales de la vida de las mujeres, así como también es de gran importancia a nivel social, ya que la reproducción constituye el fin principal del matrimonio y asegura la transmisión de la propiedad del hombre⁸. Así, los hijos que Medea tuvo con Jasón conforman su *oikos* y, por tanto, la prolongación de la estirpe masculina. El mismo Jasón le dice a Medea que ella, como mujer, no tiene necesidad de estos hijos que existen únicamente para reproducir la línea paterna (565).

Teniendo en cuenta la relevancia de los hijos varones en la continuación patrilineal de la estirpe es que la elección de venganza cobra tanto significado. Medea apunta a causar a Jasón el mayor daño posible y para ello debe despojarlo de toda posibilidad de reproducción. Primero asesina a su nueva esposa, destruyendo de paso el *oikos* de la familia real al asesinar también a Creonte y, finalmente, mata a sus propios hijos. Medea declara su venganza: “con ayuda de los dioses, nos pagará justa compensación, pues nunca más verá vivos a los hijos nacidos de mí, ni engendrará un hijo de su esposa recién uncida, pues es necesario que ella muera con muerte terrible por mis venenos” (804-6). En esta sociedad patriarcal la destrucción definitiva del *oikos* y *genos* del hombre constituye la venganza más terrible y Medea asume conscientemente el costo personal de la acción que llevará a cabo.

La decisión de acabar con sus propios hijos divide a Medea, ya que, pese la efectividad con la que destruiría al hombre, esta encierra un daño irreparable a sus hijos -a quienes ama-, y por ende a ella misma. Así es como la maternidad dentro del matrimonio patriarcal resulta problemática, ya que este requiere la subordinación total de la mujer a los intereses del hombre, lo que implica que los hijos sean seres concebidos para continuar la familia del marido. Es este acto que resulta en una gran ambigüedad, ya que, si bien la mujer tiene hijos que no le pertenecen a ella como tal, al mismo tiempo sostiene un vínculo afectivo personal con ellos. En un caso complejo como el de Medea, en el que los intereses del marido se disocian de los de la mujer, esa ambigüedad se presenta como una gran contradicción, y resulta una fuente de sufrimiento. Finalmente, con el fin de llevar a cabo su venganza, afirmando su honor e individualidad, Medea convierte a sus hijos, y a su propio dolor por perderlos, en un arma

⁸ Esto ya lo abordé en el apartado de Situación y roles de las mujeres en la Grecia antigua.

contra el hombre. Esto representa la dimensión autodestructiva de Medea, que se dispone a todo con el fin de aniquilar al marido.

En el cuarto episodio de la obra Medea llama a Jasón para fingir arrepentimiento por sus arrebatos y reproches previos y así poner en marcha sus planes de venganza. Cuando llama a los hijos a escena nos muestra retazos de su relación con ellos y de cómo esta decisión repercute en su maternidad. Mientras finge la reconciliación no puede esconder los sentimientos por sus hijos, se encuentra al borde de lágrimas y le embarga el temor, y dice para sí: “¡Ay, hijos, cómo vienen a mi mente desgracias ocultas! Hijos míos, ¿viviréis mucho tiempo para tender así vuestros brazos queridos?” (899-902). Al dirigirse Jasón a los niños y dedicarles tiernas palabras sobre el futuro que Medea sabe no tendrán, ella gime y llora pensando en sus hijos. Luego Jasón le cuestiona esta muestra de dolor, a lo que Medea responde que “Yo los he dado a luz y, cuando tú les deseabas la vida, me invadió la compasión ante la duda de que eso suceda” (930-1). Esto es lo más cercano que llega a confesarle su terrible plan que, si bien aquí pareciera poner en duda, finalmente, pese a su dolor, pone en marcha, ya que envía a sus hijos con la princesa para rogar no ser exiliados y llevarle los regalos mortales.

Pese a todos los sacrificios de Medea por Jasón, este la traicionó, lo que “leaves no room for a possible relenting of her rage: Medea has to do her savage deed and lose her humanity in the process” (Friedrich 224). Medea aceptó el rol que le correspondía como mujer, se dispuso con un compromiso absoluto a su papel de madre y esposa, se mantuvo fiel y leal a Jasón, y le dio dos hijos varones: “When speaking to Jason, Medea emphasizes her fertility as an additional reason that Jason’s behavior breaches social norms, since she suggests that had she been childless Jason would have been justified in seeking a new wife (489–91)” (Swift 85).

Foley analiza extensivamente el famoso monólogo de Medea (1021-80) en el quinto episodio, donde debate consigo misma sobre el plan de asesinar a sus hijos, y argumenta que su división interna no se presenta como la lucha entre pasión y razón -tal como ha sido entendida a menudo por la crítica-, sino como una de dos géneros. En esta el lado masculino, heroico y público que requiere el asesinato de los niños en defensa del honor ultrajado se debate contra el femenino y maternal, que defiende su sobrevivencia. En el monólogo, cuando Medea ya ha urdido el plan de asesinar a sus hijos, recuerda los esfuerzos que le costaron: “En vano, hijos, os he criado, en vano afronté fatigas y me consumí en esfuerzos, soportando los terribles dolores del parto. Y pensar que había depositado en vosotros muchas esperanzas [...] que me alimentaríais en mi vejez y [...] me enterraríais piadosamente con vuestras propias manos” (1030-35). En este momento de debilidad maternal, Medea duda y pareciera flaquear en su

venganza. Ella, que tiene hijos en los que ha depositado esperanzas futuras se dispone a acabar con ellos no en un acto de irracionalidad, sino que apuntando su venganza a destruir completamente al hombre, con lo que amenaza el orden social, destruyendo aquello que como mujer debería cuidar y conservar.

Las mujeres del coro permanecen durante la obra leales a Medea desde un sentido de pares que ella misma ha ayudado a generar, al presentarse como igual en los sufrimientos del género femenino. Pero finalmente la ven como diferente a ellas mismas, ya que cuando ella decide incluir el asesinato de los niños en su venganza contra Jasón, se aleja del actuar de una mujer común ante una situación similar. Una vez que Medea revela sus planes de infanticidio, las mujeres recalcan las consecuencias negativas que esta acción tendrá en ella misma, convirtiéndose en “la mujer más desgraciada” (818). Incluso cuando el coro en el estásimo siguiente se rehúsa a creer que Medea será capaz de pasar por alto sus sentimientos maternos (860–5), vemos que ella suprime y rechaza su lado materno para priorizar su odio contra Jasón y su deseo de venganza. En el quinto estásimo, tras ser testigos del monólogo en donde se debate sobre llevar o no a cabo el crimen, el coro termina por darse cuenta de que este es inevitable pues Medea está resuelta, y canta una oda sobre cómo sería mejor no tener hijos y ahorrarse tanto dolor: *“Y afirmo que aquellos de los mortales que no conocen en absoluto la procreación de hijos superan en felicidad a los que los han engendrado. Los que no poseen hijos, por desconocer si ellos proporcionan alegría o tristeza a los mortales, al no haber llegado a tenerlos se libran de muchos pesares”* (1090-99). Como apunta Swift, el horror que sienten las mujeres del coro por los asesinatos de los niños las lleva no solo a condenar las acciones de Medea, sino incluso a rechazar su compromiso con la maternidad, el rol femenino supremo que, como ya hemos establecido, en la sociedad griega se consideraba el objetivo principal de la vida de una mujer (87).

Ya hacia el final de la obra, en el séptimo episodio, Medea ha asesinado a sus hijos fuera de escena. Dentro del hogar, corazón del *oikos*, lugar que las mujeres deben cuidar, Medea ha hecho justo lo contrario con sus propios hijos y, así, se presenta más divina que mortal. Arriba del carro de su abuelo el Sol se encuentra intocable, incluso para Jasón, a quien ha destruido efectivamente. Su honor ha sido restablecido y, pese a que sufre, le asegura a Jasón que “el dolor me libera, si no te sirve de alegría” (1362).

Maternidad en *Yerma*

Como desarrollaré a continuación, en *Yerma* se realiza una indagación de la maternidad como fuente de realización personal femenina. La obra no presenta la maternidad como una obligación o deber social respecto al cual Yerma se sienta en falta, sino que representa una experiencia subjetiva y emocional de realización frustrada, que se presenta con distintas facetas: por una parte, es donde Yerma proyecta su deseo erótico insatisfecho por el marido; por otra, es la fantasía idealizada de una entrega amorosa total al hijo; finalmente, es la posible solución a la soledad y al confinamiento femenino, en una sociedad donde Yerma pasa a ser progresivamente marginada.

Frente a las escasas posibilidades de conducta que tenía el común de las mujeres dentro de una sociedad patriarcal, la maternidad puede convertirse en la única fuente de realización personal. De modo similar a los análisis de Medea en su famoso monólogo en el primer episodio sobre las inequidades que enfrenta la mujer, Yerma le dice a Juan: “Los hombres tienen otra vida: los ganados, los árboles, las conversaciones; y las mujeres no tenemos más que esta de la cría y el cuidado de la cría” (86).

En la obra, se presenta la centralidad de la maternidad irrealizada para Yerma, y la búsqueda constante del hijo imposible constituye el centro del conflicto, en cuyo desarrollo la maternidad adquiere distintas connotaciones. Una de ellas es el deseo por la maternidad como foco de proyección del deseo erótico irrealizado⁹ dentro del matrimonio. Cuando en el acto primero discuten su situación de aparente infertilidad, Yerma le dice a la Vieja: “Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme” (59). Yerma, desde el inicio de su relación con Juan, abandonó el deseo erótico por la esperanza de la maternidad, y por ello ve al sexo marital, cada vez más escaso a medida que avanza la obra, de manera instrumental para conseguir su único objetivo. A la Vieja, quien es categórica en la importancia del deseo en la maternidad, también le cuestiona: “¿Es preciso buscar en el hombre el hombre nada más? Entonces, ¿qué vas a pensar cuando te deja en la cama con los ojos tristes mirando el techo y da media vuelta y se duerme? ¿He de quedarme pensando en él o en lo que puede salir relumbrando de mi pecho?” (59). La realidad del sexo marital es triste y desapasionada, pero Yerma la asume si esto implica obtener otro ser donde proyectar su deseo erótico insatisfecho.

⁹ Ver apartado de Matrimonio, autoridad patriarcal y deseo en *Yerma*.

Yerma, desde su anhelo y ansiedad por concebir, tiene una visión sumamente idealizada y sobreprotectora de la maternidad como una entrega amorosa total al hijo. Esta es otra de las connotaciones que adquiere la tematización de la maternidad en el desarrollo del conflicto, y se desarrolla a lo largo de la obra entera a través de la caracterización directa de su personaje. Hacia el inicio, Yerma aconseja a su amiga María, quien está embarazada, y le dice: “No andes mucho y cuando respires respira tan suave como si tuvieras una rosa entre los dientes” (49), así muestra lo preciada que es la condición para ella, instando a María para que tenga excesivo cuidado. Luego le asegura que los males causados por los bebés son indolores, y describe el padecimiento de amamantar con el pecho lleno de grietas como un “dolor fresco, bueno, necesario para la salud” (51). Claramente ella no los ha vivido, pero la posibilidad de hacerlo le parece un sueño, por lo que se queja de las madres débiles y quejumbrosas, y asume que las mujeres “Hemos de sufrir para verlos crecer”, pero asegura que “esto es bueno, sano, hermoso” (52). En el cuadro segundo del primer acto, Yerma se encuentra en el camino con dos muchachas. Una de ellas le comenta que va con prisas, puesto que dejó a su bebé durmiendo solo en la casa. Yerma ante esto le dice que se apresure, que un niño no debe quedarse solo porque “La causa que nos parece más inofensiva puede acabar con él. Una agujita, un sorbo de agua” (62). La sobreprotección es evidente, pero surte efecto en amedrentar a la madre distraída. Es la segunda muchacha quien lo nota y le dice a Yerma que si tuviera varios hijos no hablaría de ese modo, pero que de todas maneras ambas sin hijos viven más tranquilas. Es este personaje quien le ofrece a Yerma otra manera de afrontar su matrimonio sin hijos, ya que le explica cómo se es más feliz sin la carga que estos representan. Pero Yerma, cuyo único anhelo es ser madre, lo descarta como una tontería de niña.

También dice Yerma en el acto tercero: “Yo tengo la idea de que las recién paridas están como iluminadas por dentro, y los niños se duermen horas y horas sobre ellas oyendo ese arroyo de leche tibia que les va llenando los pechos para que ellos mamen, para que ellos jueguen, hasta que no quieran más [...]” (102). Allí ella piensa la maternidad como algo sumamente hermoso, delicado y natural, donde la mujer, como extensión de la naturaleza misma, se moldea a las necesidades del recién nacido. A diferencia de Medea, quien ha tenido hijos y reconoce los tremendos esfuerzos y dolores del parto y crianza, Yerma, quien no consigue tenerlos, asegura que “aunque yo supiera que mi hijo me iba a martirizar después y me iba a odiar y me iba a llevar de los cabellos por las calles, recibiría con gozo su nacimiento” (103). Esta visión contrasta con lo que otras personas en la misma obra piensan de Yerma,

como la Lavandera 4.^a que dice refiriéndose a ella: “Es que las regalonas, las flojas, las endulzadas, no son a propósito para llevar el vientre arrugado” (73).

Otra connotación que cobra la maternidad en la obra es la de respuesta ante la extrema soledad de la posición femenina. En la obra no hay mayor presencia de la familia de Yerma. María, su amiga, se convierte en madre y a los ojos de Yerma es extraña a sus pesares. Según ella "Las mujeres, cuando tenéis hijos, no podéis pensar en las que no los tenemos. Os quedáis frescas, ignorantes, como el que nada en agua dulce no tiene idea de la sed" (90). Además, con el tiempo la opinión de María pareciera cambiar, ya que hacia el final de la obra cuando se encuentran en la romería comenta sobre las mujeres que acuden al santo: “Tiene hijos la que los tiene que tener” (113), que es algo similar a la opinión de las lavanderas en el Acto segundo (73). Estas opiniones externas sobre la protagonista son, en general, negativas. Pese a existir algunas mujeres quienes pretenden entenderla, como una de las lavanderas y Dolores, el resto la juzga y participa en las habladurías que tensan aún más su relación con Juan y terminan por aislarla de la sociedad.

Las mismas cuñadas se presentan como agentes de represión femenina que busca resguardar el orden patriarcal que impone Juan. Jamás se presentan como figuras de contención, apoyo o amistad. Cuando María pregunta por ellas Yerma contesta: "Muerta me vea y sin mortaja, si alguna vez les dirijo la conversación" (91). Tanto ellas como Juan creen que Yerma se interesa por otro hombre, por lo que su presencia sirve para resguardar la honra del marido. Todo esto realza la soledad en la que vive, donde no cuenta con la comprensión de nadie y donde las restricciones de los espacios que puede habitar bajo los estándares de conducta de esta sociedad patriarcal imposibilitan la creación de relaciones efectivas de contención. Últimamente lo único que le queda es la espera del hijo, esa sangre nueva que bajo sus propios conceptos de honra debe venir de la unión marital.

Finalmente, el confinamiento de las mujeres al hogar y a las tareas de cuidado que Medea presenta como crítica y queja sobre la condición femenina dentro del matrimonio, Yerma lo expresa como justificación para su obsesión con la maternidad (86). Dado a que la única fuente de realización posible para ella es ser madre, Yerma ve la llegada de un hijo del cual ocuparse como único escape del confinamiento patriarcal al que debe someterse, o una especie de intercambio por su sumisión al hombre y el abandono del deseo. Sin embargo, al no darse lugar este “intercambio” y ante la imposibilidad de la maternidad, Yerma evoluciona de manera en que se va mostrando cada vez más insatisfecha, frustrada y, de alguna manera,

rebelde. Yerma entiende que para la sociedad “La mujer del campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos ¡y hasta mala!, a pesar de que yo sea de este desecho dejado de la mano de Dios” (90). Entonces, al verse privada de la maternidad, que conlleva la realización de la parte más importante de su rol como mujer, comienza progresivamente a rebelarse ante las normas de conducta femeninas. Su creciente desesperación a través de la obra de Lorca la lleva a transgredir más los espacios determinados para ella como mujer y a realizar labores que no corresponden a su género. En el Segundo acto, el coro de lavanderas discute sobre la situación de Yerma, y comentan que “Anteanoche, ella la pasó sentada en el tranco, a pesar del frío” (73). Una de ellas asegura que le cuesta trabajo estar en su casa, mientras que otra critica a las mujeres como Yerma que “cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos” (73). Esta lavandera hace clara referencia a la transgresión de los espacios físicos femeninos, que se encuentran en el interior del hogar y corresponden a lo privado, en contraste con los masculinos que son de carácter exterior y público. Más aún, para Yerma estas transgresiones implican internarse simbólicamente en el espacio de naturaleza que se presenta asociado a la fertilidad y el deseo.

En el acto primero, cuando María le da a Yerma la noticia de su embarazo, ambas comentan la anomalía de que ella, después de dos años de matrimonio, aún no conciba. Yerma le dice: “Pienso que no es justo que yo me consuma aquí. Muchas veces salgo descalza al patio para pisar la tierra, no sé por qué” (51). Así de temprano en la obra Yerma comienza a, inconscientemente, desear habitar espacios exteriores y conectar con la naturaleza en la espera de su hijo. Luego le cuenta, también a María, que “Muchas noches bajo yo a echar la comida a los bueyes, que antes no lo hacía, porque ninguna mujer lo hace, y cuando paso por lo oscuro del cobertizo mis pasos me suenan a pasos de hombre” (91). Yerma comienza a realizar labores típicamente masculinas, y en sus propios pasos siente, quizás, la manifestación de su hijo.

En el tercer acto, Yerma se somete a una especie de ritual para concebir con Dolores la conjuradora. Tras el ritual Dolores le cuenta a Yerma el caso de otra mujer a la que ayudó: “La última vez hice la oración con una mujer mendicante, que estaba seca más tiempo que tú, y se le endulzó el vientre de manera tan hermosa que tuvo dos criaturas ahí abajo, en el río, porque no le daba tiempo de llegar a las casas, y ella misma las trajo en un pañal para que yo las arreglase” La mujer llegó andando desde el río, “Con los zapatos y las enaguas empapadas en sangre..., pero con la cara reluciente” (102). Con esta historia se muestra una maternidad

salvaje, donde la mujer que no conseguía ser madre finalmente parió en el río¹⁰, como un animal en medio de la naturaleza, lejos de las casas y la gente y, por ende, de la sociedad civilizada. A esta historia Yerma contesta: “No le podía pasar nada [malo], sino agarrar las criaturas y lavarlas con agua viva. Los animales los lamen, ¿verdad? A mí no me da asco de mi hijo” (102). Yerma está dispuesta a entrar en esa naturaleza salvaje que rodea la maternidad sin asco, como un animal lo haría. Ya antes le había comentado a María su frustración al ver que “los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar agua, y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras” (90), y cómo la naturaleza misma parecía burlarse de ella, mostrándole sus crías tiernas frente a su anhelo no concretado. Juan, al encontrarla en casa de Dolores al amanecer, le recrimina que pase la noche fuera, en las calles que “están llenas de machos” (108). Su preocupación por la opinión pública es constante, y cómo el comportamiento de Yerma puede afectar a él debido a lo que hablan “las gentes” es una afrenta directa a su estricta concepción de honra. Así, vemos que la prohibición masculina de habitar los espacios exteriores se traduce también en la prohibición de alcanzar esta maternidad salvaje, y el intento de limitar su vida al hogar en mantenerla dentro de los límites sociales que excluyen el deseo y, por ende, la fertilidad.

En el acto segundo Yerma le dice a María sobre Juan y las cuñadas: “Son piedras delante de mí. Pero ellos no saben que yo, si quiero, puedo ser agua de arroyo que las lleve” (92). Así, muestra otro aspecto de la naturaleza: además de configurarla como el espacio de deseo y maternidad, también representa la fuerza y el potencial de destrucción. Tiene sentido que, indiferente a las reglas de los hombres, la naturaleza contenga, en contraste con la civilización misma, el potencial de creación y también de destrucción. Vida, deseo y muerte se encuentran unificados en este espacio femenino que es restringido a las mujeres mediante instituciones sociales como el matrimonio, en busca de perpetuar las normas de género y controlar así esta feminidad salvaje y destructiva.

Como respuesta a la desobediencia femenina que aumenta con el paso del tiempo, Juan refuerza su autoridad sobre Yerma: trae a sus hermanas para que la vigilen y controlen y le recuerda constantemente su lugar como mujer de honra. En la discusión que tiene la pareja en el acto segundo, Juan le exige que se resigne a no tener hijos puesto que estando a su lado él no siente más que inquietud y desasosiego. Pero Yerma le contesta: “Yo he venido a estas cuatro paredes para no resignarme” (86), refiriéndose a cómo espera que del confinamiento a

¹⁰ Revisar la relación de agua-fecundidad en Lorca.

las cuatro paredes del hogar y del marido provenga este ser que anhela para que cumpla sus necesidades, mas sin resultado. Esto culmina en el tercer acto, cuando en el cuadro primero, tras el ritual al que se somete Yerma, esta se enfrenta con Juan. La escena representa un momento de tensión máxima, en donde el esposo está cansado y frustrado al no poder controlar a la mujer, y ella está llegando a extremos producto de su anhelo por el hijo. Juan es consciente de que la desobediencia de Yerma se ha ido manifestando progresivamente y la ha llevado a habitar más los espacios exteriores limitados para las mujeres, por lo que en este momento le pregunta qué es lo que busca fuera de casa a todas horas. Yerma le responde: "Te busco a ti. Te busco a ti. Es a ti a quien busco día y noche sin encontrar sombra donde respirar. Es tu sangre y tu amparo lo que deseo" (108). Aquí, a diferencia de lo que ha dicho sobre entregarse a su marido únicamente en espera del hijo, Yerma formula este deseo incesante como deseo por el hombre. Luego, en un arrebato de afecto desesperado le pide a su esposo: "No me apartes y quiere conmigo. [...] Mira que me quedo sola. Como si la luna se buscara ella misma por el cielo" (109). Juan la aparta y la manda a callar, y continúa dándole nada: no satisface el deseo de Yerma y con ello no le da el hijo que tanto espera, dejándola completamente sola.

Hacia el final de la obra, en el último cuadro, Yerma se encuentra realizando ritos en la romería a la que van las mujeres estériles para pedirle al santo que les permita procrear. Este es un lugar en donde la fe cristiana limita con el paganismo, y donde finalmente la devoción sirve de excusa para el adulterio, como dice con burla la Vieja: "Venís a pedir hijos al santo y resulta que cada año vienen más hombres solos a esta romería. ¿Qué es lo que pasa?" (112). En mano de esos hombres parece estar el milagro del santo, y así lo confirman en su canto el Macho y la Hembra, con máscaras populares que en vez de parecer grotescas son bellas y con "un sentido de pura tierra"¹¹ (115) como se aclara en las acotaciones. El Macho canta:

Si tú vienes a la romería
a pedir que tu vientre se abra,
no te pongas un velo de luto,
sino dulce camisa de holanda.
Vete sola detrás de los muros,
donde están las higueras cerradas,
y soporta mi cuerpo de tierra

¹¹ Esta acotación resulta interesante considerando que se trata de un ritual pagano y de connotación sexual, por lo que el sentido de pura tierra es significativo, ya sea por la importancia social del ritual o por su relación estrecha con la naturaleza y la fertilidad.

hasta el blanco gemido del alba. (117)

Debido a ello, este es un espacio que debería encontrarse completamente fuera del orden social. No obstante, pese a ser evidente lo corrupto del ritual, tanto los hombres como las mujeres siguen yendo, y no parece realmente que como sociedad se trate de evitar. Aun cuando esto implica romper con el orden patriarcal al atentar contra la fidelidad de la institución del matrimonio, finalmente es tolerado porque sí logra promover la reproducción, lo que aparece como el fin humano máximo.

En esta romería, donde el poder del macho es celebrado y “el varón siempre manda” (118), la Vieja insta a Yerma a dejar a Juan e irse con su hijo para procrear, ya que asegura que la culpa de la infertilidad es totalmente del marido y su mala casta. Ante la proposición Yerma le contesta: “Nunca lo haría. [...] ¿Te figuras que puedo conocer a otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? [...] ¿Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? ¿Que yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava?” (121). Yerma, incluso en el punto cúlmine de su insatisfacción femenina, rechaza los medios humanos fuera de norma que ofrece la romería. Aquí vemos que ella nuevamente se resiste a buscar la maternidad fuera del matrimonio para no perjudicar la honra de su casa, sí, pero también por un sentido de honra personal que se aleja de la meramente masculina. Este momento presenta a una Yerma que afirma la maternidad como un derecho propio, aunque dependiente de la subordinación al hombre. Implica también la resistencia a dejarse dominar sexualmente por otro, porque dentro del matrimonio ya ha pagado con la sumisión al marido, y no acepta tener que someterse nuevamente a otro hombre para lograr ser madre.

Tras rechazar a la Vieja, Yerma se encuentra con Juan, quien ha estado bebiendo. Este por fin le confiesa que jamás ha deseado tener un hijo como ella, que no le importa y que deben resignarse, pues para Yerma ya no es una opción esperarlo de él (125). Juan a través de la obra es descrito como un hombre triste y seco, además de ser caracterizado por su rigidez y su concentración en el trabajo y el dinero. En esta discusión final Juan confiesa que buscaba “la casa, la tranquilidad y una mujer. Pero nada más” (124); sin embargo, ahora también la busca a ella. Esta muestra abierta de deseo puramente sexual de parte de Juan repele tremendamente a Yerma, quien ya no espera más del sexo marital que la reproducción. Ante esto Yerma realiza la mayor de sus transgresiones y asesina a Juan para luego asumirse marchita y, en ese acto, en vez de depender del hombre como lo ha hecho toda su vida, lo aniquila.

Según Feal, “Lo que Yerma defiende es su integridad, o mejor, su autonomía radical” (512) y rechaza la idea del hombre, su esposo o un extraño, como medio para conseguir su maternidad. De acuerdo con esto, la decisión de asesinar al marido rompe con la dependencia del macho procreador. “En su sequedad misma, Yerma hace sentir al hombre su pequeñez; convierte su derrota —su sequedad— en victoria: victoria sobre los esfuerzos baldíos del hombre” (513). Mi interpretación difiere un poco de esto último, ya que considero que el rechazo a doblegarse frente a otro macho nace de un sentimiento de injusticia ante sus sacrificios realizados en pos del matrimonio y la honra del hombre, y ante el pago que recibe por ellos, dado que su marido no cumple con el deber básico y fundamental de darle hijos. Luego, el asesinato del marido no ocurre de manera premeditada y sólo tiene cabida debido a que Juan asume su desinterés total hacia la procreación y muestra su deseo erótico hacia Yerma sin ningún fin más que el deseo mismo. Ante esto, ella completa su rechazo a la subordinación masculina, y con el asesinato de Juan consigue una esterilidad total, pues en esta sociedad patriarcal la maternidad no es posible sin la subordinación al hombre. Incluso de haber querido buscar un embarazo fuera del matrimonio, ella imagina esta situación como una de esclavitud, y por ello la rechaza.

En el final, los personajes de Yerma y Medea se acercan aún más: Medea es despojada por Jasón del rol que, pese a sus reparos, había asumido en favor de él. Esto la lleva a transgredir límites de conducta femenina y, en sintonía con su caracterización mítico-divina que pasa a ser crecientemente enfatizada en la segunda mitad de la obra, decide cobrar venganza mediante crímenes que finalmente implican el asesinato de sus propios hijos y la destrucción del *oikos* masculino. Medea sólo es capaz de lograr sus objetivos para restaurar su honor al renegar de sus hijos y del compromiso materno que obstaculiza su venganza, aceptando así el sufrimiento permanente que se inflige a sí misma (Foley 244). Al aceptar las consecuencias personales del infanticidio, ella acepta la destrucción en parte su autodestrucción. Yerma, quien ha sido privada de la dimensión fundamental de su rol femenino, en su desesperación ha transgredido sostenidamente los espacios físicos que como mujer debería habitar. Es importante el paralelo entre ambas, ya que Yerma también rechaza la maternidad finalmente: fuera del matrimonio al negarse a ser infiel, y dentro del matrimonio al terminar por asesinar a su esposo. Al final acepta su estado de mujer marchita mediante el crimen, y si bien afirma su autonomía frente al varón, esto también acaba en su autodestrucción. No es casual, entonces, que el final de la obra se desarrolle en plena montaña, y que el asesinato del hombre ocurra bajo la luz de la luna. Yerma, quien progresivamente fue adentrándose en el espacio simbólico de la naturaleza, termina

sumergiéndose en este, ya no para acceder al deseo o a la maternidad, sino para desatar su potencial de destrucción. Con este crimen, que pareciera irracional, abraza la soledad absoluta que implica para ella deshacerse de Juan, y sus palabras finales son: “¡Yo misma he matado a mi hijo!” (126). Ella entiende al marido como el único medio posible para su reproducción ante la negación de someterse a otro macho. Tras el asesinato se declara, por fin, marchita y libre del cansancio que implica esperar por lo que no llegará.

CONCLUSIONES

A través de este trabajo he intentado poner en evidencia cómo en *Medea* de Eurípides y *Yerma* de Federico García Lorca los personajes, sus situaciones y acciones, y el conflicto en ambas obras se configuran a partir de los roles y normas de género vigentes en las sociedades patriarcales que les dieron contexto. Para ello analicé las situaciones de las protagonistas a partir de dichas normas considerando cómo, para ambas mujeres, la institución del matrimonio condiciona las situaciones que deben afrontar. Medea es la mujer que, tras ser abandonada por su marido, se queda sin *oikos* al que pertenecer, y debido a su configuración como una extranjera que ha dejado su patria de manera abrupta y con uso de violencia, volver le es imposible. A su vez, está por sobre el común de las mujeres debido a su naturaleza semidivina, a sus habilidades de brujería, y a la voluntad individual que manifiesta movida por el *eros*. La combinación de todos estos aspectos propicia su venganza, que escapa a los roles de género correspondientes a una mujer en su sociedad. Dicha venganza se ve obstaculizada momentáneamente por el sentimiento materno de Medea, que se ve en disputa con su propio honor que exige retribución ante la ofensa masculina. Finalmente ganan sus deseos de venganza, incluso si eso significa que, para destruir al hombre debe destruir a sus propios hijos. Tras ello, Medea se muestra más divina que mortal, intacta luego de sus crímenes en el carro de su abuelo el Sol.

En *Medea*, el mundo ficcional que representa la obra no es necesariamente realista, ya que desarrolla un episodio perteneciente a un pasado mítico griego, intemporal, en cuya construcción se integran elementos del contexto de la sociedad productora de dicha obra. Pese a que Medea se presenta en un inicio como una mujer más, que sufre males comunes a los que como mujer se ve expuesta, pronto comienza a mostrar su naturaleza divina. Las características “no griegas” de Medea se asocian a su conducta transgresora: Por una parte, sus poderes de hechicería le permiten dar muerte a Glauce y Creonte, y el hecho de que Medea salga victoriosa tras sus crímenes se debe a ese carácter “mítico” del personaje. Por otra, su calidad de extranjera aparece como causa de su conducta anómala y transgresora de las normas de género griegas, que a su vez la acerca a lo salvaje e incivilizado y por ende destructor. Es su diferencia del común de las mujeres lo que permite que logre sus planes. La configuración de Medea es singular debido a todas esas características que la constituyen como una otredad. Pese a ello, a su vez que la obra presenta a Medea como una extranjera con poderes suprahumanos, es tratada como cualquier otra protagonista griega. Solo en la retórica de Jasón ella es la bárbara incivilizada. Asimismo, como comenta Swift, es Jasón, el hombre griego, quien no respeta la

santidad de los juramentos y el estatus legal que tienen, mientras que Medea, la mujer bárbara, critica continuamente a Jasón por romper sus juramentos y, al hacerlo, expresa una forma familiar griega de moralidad (81). Entonces, al caracterizar la situación de Medea a partir de normas y concepciones griegas, y al mostrar a Jasón como aquel que las viola en primer lugar, pareciera existir una posible reflexión crítica sobre los roles de género al interior de la sociedad patriarcal a través de la complejidad de su representación. Esto también se condice con el final de la obra que resulta tan perturbador para el patriarcado, donde a Medea se le permite triunfar, y pareciera incluso tener el apoyo de los dioses en su venganza. Jasón cree que ninguna mujer griega habría sido capaz de hacer lo que ella. El coro de mujeres, distinto a lo que piensa Jasón, frente al infanticidio cita un ejemplo helénico: Ino asesinando a sus hijos. Así, el final de la obra es abrumador para el orden patriarcal, la destrucción absoluta se la lleva el hombre que ha transgredido sus juramentos a una mujer hechicera y extranjera, y esta triunfa con su honor intacto, su voluntad individual inquebrantable.

En el caso de Yerma, las normas de género también dictan su conducta como mujer casada, delimitan los espacios que debe habitar y aseguran el sometimiento al marido. Pese a que se presenta un modelo rupturista de feminidad en el personaje de la Muchacha 2.^a, Yerma lo rechaza y juzga, ateniéndose a un honor que la lleva a, por ejemplo, reprimir su deseo por otro hombre. Así mismo, el matrimonio complejiza la expresión del deseo, y este se ve proyectado únicamente a la maternidad irrealizada de Yerma. La maternidad representa la única fuente de realización posible para una mujer limitada por los roles de género asignados, y a lo largo de la obra esta toma distintas connotaciones, como objeto de idealización, como respuesta a la soledad femenina y como escape al confinamiento patriarcal. Yerma, al verse privada de ser madre y por ende de llevar a cabo su rol como mujer, progresivamente comienza a rebelarse ante la autoridad masculina y las normas impuestas. Con ello, transgrede los espacios socialmente asociados a lo femenino y comienza a adentrarse en espacios naturales simbólicos del deseo y de la maternidad salvaje.

Por otra parte, Yerma desde un inicio, y a diferencia de Medea, puede ser cualquier mujer. Pasa de la autoridad masculina de su padre a la del marido, trata de cumplir sus roles como esposa y espera con ansias la maternidad. Es su soledad absoluta en un matrimonio carente de pasión lo que cada vez la va aislando más, ya que proyecta todas sus insatisfacciones en el deseo del hijo. A pesar de que Juan le hace ver que ella está transgrediendo todas las normas sociales de género con sus acciones, también vemos que de alguna manera no es la única: la Muchacha 2.^a, pese a parecer una excepción al común de las mujeres, habita la calle

y el espacio público todo el tiempo; el ritual al que se somete Yerma con Dolores la conjuradora no es nuevo, pues mujeres en su situación ya lo habían hecho antes. Pese a ello, la diferencia con estos casos es que Yerma confronta al marido y a las normas sociales dominada por su insatisfacción y su sufrimiento de manera radical, en cambio, las otras mujeres buscan acomodarse dentro de sus posibilidades. Pareciera que la obra nos muestra cómo la institucionalización patriarcal de aspectos naturales de la vida, como la pasión y la maternidad, precisamente terminan por obstaculizar el desarrollo de estos. Las mujeres terminan buscando, muchas veces de manera furtiva e ilícita, remedios para estos vacíos provocados por las normas de los hombres. Es en esta búsqueda que, incluso una mujer común como Yerma, puede convertirse en un agente de destrucción para sí misma y para el orden patriarcal.

En el final, ambas mujeres terminan realizando grandes actos de destrucción hacia el hombre, sus hijos (reales o no), y hacia ellas mismas. Medea transgrede totalmente los roles de género y destruye lo que como mujer debería proteger, aniquilando el *oikos* del hombre y su propia maternidad por no doblegar su honor. Yerma, tras negarse a buscar la maternidad fuera del matrimonio y doblegarse a otro hombre, y luego de entender que su marido ya no le dará nunca al hijo que tanto espera, acaba con la vida de Juan, y por consiguiente con la de su hijo ahora imposible, incurriendo en un acto de autodestrucción también.

En *Yerma* se continúa la visión de la mujer que traspasa las normas sociales de género como un sujeto marginal que se vuelve amenazante. A diferencia de Medea, la transgresión final de Yerma no parece premeditada, sino más bien un acto de desenfreno ante la confesión del hombre. Yerma no termina victoriosa frente a nada, puesto que su destrucción personal con el crimen es mayor aún que la de Medea. El final pareciera mostrar lo equívoco de viejas morales, en donde la unión entre dos personas se regula e institucionaliza por medio del matrimonio, que obstruye la pasión y maternidad. A su vez, a las mujeres se les exige fidelidad, pero a veces para completar su rol social deben aceptar estrategias que la misma comunidad ha creado, como el adulterio disfrazado de ritual. La inconformidad ante esto puede llevar a las mujeres a explotar una naturaleza destructiva, que terminaría siendo perjudicial para el mismo orden patriarcal que estas normas pretenden defender.

Con este análisis, podemos apreciar elementos comunes en *Yerma* y *Medea*, pero por sobre todo es posible visualizar las redes de género similares que operan en ambas sociedades patriarcales, y cómo oprimen a las mujeres de estos dramas, para finalmente desencadenar crímenes y actos de destrucción. Es pertinente analizar la relevancia de estas normas en el

desarrollo de los conflictos y los personajes de obras que, pese a ser producidas en épocas muy distantes de la historia, pueden ser comparables en busca de desentrañar cómo ponen en perspectiva el rol de la sociedad hacia la mujer y su lugar en esta a través de los siglos, y de qué manera el arte lo problematiza y critica.

BIBLIOGRAFÍA

Badenes, José I. "Until death do us part: Matrimony, Casti Connubii, and the Catholic in Federico García Lorca's *Yerma*". *Christianity and Literature*, Vol. 65, N°1, 2015, pp. 51-67.

Eurípides. *Medea*. Editorial Gredos, 2010.

Feal, Carlos. *Eurípides y Lorca: Observaciones sobre el cuadro final de Yerma*. New York, State University of New York, Buffalo, 1986.

Friedrich, Rainer. «Medea apolis: on Euripides' dramatization of the crisis of the polis.» H. Sommerstein, Alan. *Tragedy, Comedy, and the Polis: Papers from the Greek Drama Conference : Nottingham, 18-20 July 1990*. Bari: Levante Editori, 1993. pp. 219-239. https://books.google.cl/books/about/Tragedy_comedy_and_the_polis.html?id=t6lfAAAAMA&redir_esc=y.

García Lorca, Federico. *Yerma*. Edimat, 2014.

Gould, John. "Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens." *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 100, 1980, pp. 38–59. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/630731>. Accessed 1 Nov. 2022.

Harvey, María Luisa Alvarez. "Lorca's *Yerma*: frigid... or mismatched?" *CLA Journal*, vol. 23, no. 4, 1980, pp. 460–69. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/44328597>. Accessed 1 Nov. 2022.

Nimis, Stephen. "Autochthony, misogyny, and Harmony: 'Medea' 824-45." *Arethusa*, vol. 40, no. 3, 2007, pp. 397–420. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/44578487>. Accessed 29 Aug. 2022.

Mueller, Melissa. "Gender." *A Companion to Euripides*, Laura K. McClure (ed.), John Wiley & Sons Inc., 2017, pp. 500-515.

Pritchard, David M. "The position of Attic women in democratic Athens." *Greece & Rome*, vol. 61, no. 2, 2014, pp. 174–93. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/43297497>. Accessed 19 Sep. 2022.

Serur, Raquel. "Yerma y el hijo imposible." *Debate Feminista*, vol. 29, 2004, pp. 257–64. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/42624813>. Accessed 1 Nov. 2022.

Swift, Laura. "Medea." *A Companion to Euripides*, Laura K. McClure (ed.), John Wiley & Sons Inc., 2017, pp. 80-92.