

# De la Cólquide a la Pampa: una Medea en *La frontera* de David Cureses

Francisco Bravo de Laguna Romero

El mito “da a las realidades más intolerables una cierta irrealidad que las hace tolerables”<sup>1</sup>, y esa irrealidad ha conformado una producción dramática que ha ido variando y transformándose con el paso del tiempo. Sin embargo, la repercusión del mito griego en la producción dramática latinoamericana ha tenido escasa trascendencia. Esto no sólo se produce por ser el dramático un género desatendido por lectores y estudiosos, ni por la gran cantidad de obras no impresas y la dificultad de encontrarlas, sino, sobre todo, por la marginalidad del discurso teatral latinoamericano concebido desde la perspectiva de las historias del teatro de Occidente<sup>2</sup>.

A pesar de esta marginalidad, es evidente que son numerosas las obras dramáticas y los autores que abordan estos temas, no sólo en Argentina sino en toda Latinoamérica<sup>3</sup>. Esta tendencia, que a principios de siglo tuvo poca repercusión, se consolida en la década de los 40 y los 50 cuando se empieza a representar, tanto en Argentina como en el resto de Latinoamérica, obras de autores de moda como Anouilh, quien en 1951 había estrenado su *Medea* en el Nuevo Teatro de Buenos Aires, Sartre, O’Neill o Giradoux. En esta revisión y reinención de los mitos, los dramaturgos latinoamericanos se han centrado en heroínas de mayor tradición y raigambre como Antígona o Electra<sup>4</sup>, y han abandonado otras como Medea.

De esta escasa presencia del mito de Medea en la producción dramática latinoamericana habla Elinora Miranda Cancela<sup>5</sup> y critica, acertadamente, que en el ensayo de Clauss y Johnston sobre la presencia

de Medea en la literatura, la filosofía y el arte, no se mencione ninguna obra iberoamericana, y que la relación de *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts*, editada en 1993, sólo recoja la *Medea en el espejo*, del cubano José Triana (1960)<sup>6</sup>. A pesar de estas contradicciones, Miranda Cancela nos ofrece una extensa y rigurosa relación de obras latinoamericanas que han reinterpretado el mito de Medea como *La selva*, de J. Ríos (Perú, 1950); *Malintzin (Medea americana)*, de J. Sotelo Inclán (México, 1957); *Além do Rio (Medea)*, de A. Olavo (Brasil, 1961); *Gota d’Agua*, de C. Buarque y P. Pontes (Brasil, 1975); *Medea de Moquegua*, de L. M. Salvaneschi (Argentina, 1992); *El castillo interior de Medea Camuñas*, de P. Santaliz (Puerto Rico, 1992), o *Medea*, de R. Montero (Cuba, 1997), pero no incluye importantes contribuciones como la *Medea* de Héctor Schjuman, o la *Medea* argentina protagonista de *La frontera* de David Cureses, que pasaremos a analizar.

*La Frontera*<sup>7</sup> de David Cureses, galardonada con el Premio Argentores 1960 al mejor drama, fue estrenada en el Teatro El Gorro Escarlata el 2 de diciembre del mismo año. Dada la dificultad de poder acceder a esta obra, antes de iniciar el estudio de la misma hemos considerado conveniente incluir una sinopsis para facilitar el seguimiento del presente artículo. Hay que señalar que Cureses es consciente de que su espectador no es un espectador “implícito” que conoce el mito, sino un moderno espectador “ausente” que solicita los códigos adecuados para descifrarlo. Y él se los facilita en todo momento.

La acción se sitúa a finales del siglo XIX, en la época de la conquista del desierto al sur de la Argentina. La india Bárbara<sup>8</sup>, transposición de Medea, mató a su padre, el cacique Coliqueo, y a su hermano, y se levantó contra su pueblo para proteger a su amante el capitán Jasón Ahumada, que quedó abandonado por su tropa, herido y solo en el desierto. Bárbara es, a su vez, la madre adoptiva de dos huérfanos, Huinca<sup>9</sup> y Botijo, a los que, siendo niños, los salvó de la muerte y los crió. “En un rancho de adobe cerca del fortín” vive Bárbara con estos dos huérfanos, ya crecidos, con una vieja india<sup>10</sup>, y con sus dos hijos naturales concebidos del capitán Jasón Ahumada. La acción se desencadena cuando aparece el coronel Ordóñez<sup>11</sup>, transposición del Creonte mítico, con la intención de llevarse a sus dos hijos que había perdido hacía años, a Huinca y Botijo. El coronel Ordóñez le advierte a Bárbara que tiene dos días para abandonar el rancho porque su hija Huinca, Aurora cristiana a partir de este momento, se ha enamorado de Jasón y desean conformar un matrimonio cristiano, no indio. Bárbara enloquece y, por mediación del indio Anambá<sup>12</sup>, asesina a Aurora-Huinca. Finalmente aparecen en escena dos frailes, fray Javier y fray Gaudencio, transposición del Mensajero en la obra de Eurípides, que acuden al rancho para llevarse a los hijos de Jasón y Bárbara. Ésta pide que sea su padre, Jasón, quien los recoja y a él se los entrega, no sin antes haberlos matado envenenándolos con unas “hierbas del sueño”. Una vez completada su venganza, la obra termina con la huida de Bárbara al desierto, “sola” (72).

No hay inclusión de diferentes mitos y la tradición se respeta con estudiada exactitud, a pesar de que existen algunos mitemas que no aparecen en el referente clásico. En Eurípides, los hijos de Medea mueren apuñalados, en la obra de Cureses envenenados; Jasón Ahumada no va al desierto a buscar ningún animal mitológico; el nombre del hermano de Bárbara-Medea nunca aparece en *La frontera*, sí en la obra de Eurípides; Glauce, Huinca argentina, muere quemada por los ropajes que Medea le regala, no por las manos de un asesino; a pesar de que Séneca dice que Medea hubiera deseado tener catorce hijos para matarlos, porque dos le parecen poco, la Medea clásica tiene dos hijos, no hijos adoptivos como propone Cureses. En definitiva, se producen las habituales traslaciones de mitemas porque, como afirmaba Lasso de la Vega, los temas míticos son “profundos y evocadores susceptibles siempre de nuevas inter-

pretaciones”<sup>13</sup>. Pero no nos quedemos sólo en las diferencias y similitudes con respecto al original y apreciemos sus innovaciones.

Una primera aportación que Cureses lleva a buen término es la reproducción de la fonética propia de los personajes indios. Incluimos sólo algunos ejemplos para no abundar con la repetición excesiva: *Io mesma; Quién t'iba a decir... si juías como ante luz mala; tuita cristiana* (8); *tuvimos que dir legüitas adentro; espérate qu'encuantito termine de derretir esto, entuavía de lo cuento otra vez* (8); *sos pior que las moscas e molesta* (10)... Esta propuesta adquiere una mayor fuerza y relevancia en el segundo acto, donde se produce un cambio de registro. Los indios empiezan a hablar un castellano correcto porque el autor quiere producir en el lector la sensación de que los tres personajes indios hablan en su lengua natural. Así lo explica Cureses en la acotación que prologa el segundo acto:

La escena será jugada en un lenguaje distinto al resto de la pieza y los personajes que en ella intervienen usarán un tono también distinto. Es como si en verdad estos tres personajes indios, Bárbara, la Vieja y Anambá, hablaran en su idioma madre. Olvidados de la jerga que el continuo contacto con cristianos les obliga a hablar (46).

A este acertado juego, sonoro y efectista, de transcripciones fonéticas, sólo podemos hacerle una pequeña observación. El autor no respeta del todo sus propias reglas, es decir, no transcribe siempre igual. Quizás sea parte del recurso de reflejar la oralidad de los pueblos primitivos, pero también pueda deberse a erratas no intencionadas.

La frontera, la división que separa los dos mundos, el civilizado y el salvaje, el cristiano y el indígena, es la línea sobre la que se sustenta toda la trama y en medio de esta línea deambula perdida la india Bárbara: “Io soy una pobre mujer... Io estoy aquí y ellos allá y la frontera está en medio” (25).

Su nombre propio, Bárbara, no sólo nos desvela su carácter indómito y salvaje, sino que también la identifica como extranjera<sup>14</sup>, condición propia de la Medea original, procedente de la Cólquide (no es casual que el padre de Bárbara, en esta propuesta de Cureses, se llame Coliqueo, referencia irrenunciable a la Cólquide clásica, origen del mito). De la misma manera que la Medea clásica es nieta del Sol, esta Medea pampeana está hecha de fuego, de tierra, de odio y muerte, de una ira sólo comparable con su dolor:

Yo soy hembra que tiene fuego en la sangre... Estoy hecha e tierra (10).  
Tengo miedo y me tengo miedo... tengo miedo de pensar (11).  
Hacer tuito por él, dende dar la vida... hasta matar... Y si es preciso morir (16).  
Más le valdría morir ia mesmo que esperar que se rompa el río de mi odio (32).

Bárbara, como la bruja Medea, se presenta como una hechicera peligrosa a la que todos temen, de la que todos hablan<sup>15</sup> y que tiene un único objetivo que cumplir, vengarse de todos<sup>16</sup>:

VIEJA: Podís ler en el humo y hasta en la mesmita agua (12).  
C. ORDÓÑEZ: Sos como un huracán dormido... Tu fama es un fantasma que aguijonea la imaginación de los supersticiosos llenándolos de pavor (25).  
C. ORDÓÑEZ: Temen tanto a tus hechizos como a tu puntería (26).  
C. ORDÓÑEZ: Con toda tu sangre india y todos tus hechizos de bruja (27).  
JASÓN: Resucitaste en vos tu antigua fuerza de hechicera que yo creía olvidada, para aterrorizar a los flojos. Dicen que anunciaste vientos y tempestades y hasta una peste (35).  
BÁRBARA: Puse un cerco e brujería y misterios pa que naides se pudiera acercar / JASÓN: [Los soldados] temen de verdad a tus hechizos y brujerías [...] prefieren enfrentarse a un puma embravecido que a tus supuestos poderes (36).  
ANAMBÁ: Poderosa sabedora de los secretos del fuego y de la tierra (46).  
ANAMBÁ: ...Te sé tan sabia como el más sabio de los hechiceros (48).  
FRAY JAVIER: Tienes larga fama de hechicera (68).

Cureses nos muestra a un Jasón cobarde y asustadizo, oscurecido por la imponente presencia de Bárbara e incapaz de luchar por la vida de sus propios hijos. Es el único personaje que mantiene su nombre clásico, recurso que sirve para estigmatizar más su figura de héroe cobarde y egoísta<sup>17</sup>. Bárbara abandona a los suyos, su tierra y su patria por el amor a este “hombre que justifica en todo el apasionamiento de la india” (34), que ha vivido durante diez años entre los indios y que ahora teme su odio. Al igual que su referente clásico, Jasón admite que se valió del poder extraterrenal de Bárbara para salvar su vida y por eso ella le repocha su traición: “Que me acompañe Jasón, él me trajo aquí... Que

me lleve a mis tolderías... de donde me sacó... a los míos, qu’el me hizo traicionar” (27).

A pesar de que el antihéroe, o el héroe como se quiera concebir, es Jasón, el antagonista verdadero de Bárbara, aunque parezca paradójico, es el coronel Ordóñez. Entre estos dos personajes y en esta dualidad, ley natural, ley del hombre, se mueve nuestra protagonista: “El coronel me echa d’esta tierra y vos de la vida” (38).

El coronel Ordóñez, nuevo comandante del Fortín Las Mulitas, es la transposición de Creonte y, al igual que él<sup>18</sup>, le exige a Bárbara que abandone en menos de un día el rancho:

Por la tranquilidad de los míos, por la seguridad moral de mi tropa y de la gente de la posta... Yo mismo he decretado tu partida de este lugar... Mis órdenes son irrevocables. Regresarás con los tuyos, a tu tierra. Aquí soy como el dueño y señor... Dicto las leyes de esta avanzada en el desierto y mis leyes deben respetarse... y yo ordeno que partas a tus tierras antes de que despunte el nuevo día (27).

Se define a sí mismo como “soldado de la conquista del desierto... hombre de la patria” (18), y Bárbara, altanera y orgullosa, como “hija del cacique Coliqueo... dueña de tuito lo que loj ojos alcanzan a ver pa el sur y pa el norte... y de tuito lo que los ojos no ven pero el corazón adivina” (18). Esta declaración de intenciones y enfrentamientos sustenta gran parte de la trama<sup>19</sup>:

Somos instrumentos del destino para construir su calvario!... Tendremos que ser como de piedra para no ceder ante el espectáculo de su dolor!... Cerraremos los ojos y cubriremos nuestros oídos para que nuestro corazón no sufra (24).  
C. ORDÓÑEZ: No mereces compasión! (26).

La originalidad de Cureses con respecto a este personaje es que viene a llevarse a sus hijos, Botijo y Huinca. Ésta, a partir de ese momento, pasará a llamarse Aurora, “como el comienzo del día” (22), como la nueva vida que inicia. La recuperación de sus hijos se produce según el tópico clásico, propio de muchas mitologías y no sólo la grecolatina, de la “anagnorisis” o “reconocimiento”. El medallón que Huinca-Aurora llevaba cuando fue raptada por los indios es el símbolo que permite al coronel Ordóñez reconocerla como hija. Su importancia en la obra es esencial. Es transposición de la mítica Glauce pero no actúa ni vive ni muere como ella.

Si en la obra de Eurípides es un personaje que nunca aparece en escena, en el drama de Cureses tiene una importancia vital. Quiere ser y estar en el otro lado de la frontera porque no siente que pertenezca a la pampa. Su amor por Jasón<sup>20</sup> provoca no sólo el odio incontenible de Bárbara sino el rechazo de su hermano:

BOTIJO: Ridordá también qu'el Jasón es tuito pa ella... Pienso en esa mujer que nos crió como si juéramos suyos... Io, al menos, no conozco otra madre (14).

BÁRBARA: ¿Pero qué sos vos?... ¿Víbora, ali-maña?... hija e mala madre con tanto veneno dentro... que clavás el diente en la teta que te dio de mamar (30).

A diferencia de Huinca-Aurora, el Botijo aparece como un hijo fiel, enamorado de su madre adoptiva, a la que intentará defender y de la que no quiere separarse. No admite su origen cristiano, en ningún momento cambia de nombre, y reivindica su pampa, su desierto y su condición de indio:

Vos sos mi madre y mi padre juntos (28).  
Io no tengo otro padre que el desierto. Io quiero estar a tu lado... Io necesito de vos como si jugaras agüita el cielo que ayudara a vivir... Io no tuve otra ternura que la tuya... Io no quisiera ser hombre grande pa que siempre me acariciara tu mano como a un cachorro... Si pudiera rodiar de silencio tuito el campo pa que vos seias feliz... Io lucharé contra todo lo que seia pa defenderte... Vos no sos mala... los otros te quieren mala... te lastiman... te pegan... te acosan... vos te defendís (54-56).

El personaje de la Vieja, mezcla de Nodriza euripídea y transposición del sabio y anciano Tiresias, es una especie de hechicera adivinadora, una Sibila del desierto que anticipa la verdad:

Mal agüero... no debimos dejar los toldos... En la toldería tendrías tu lugar... l'hija del cacique... No hubiera faltao macho que te hubiera hecho hembra e verdá (10).

*(La vieja se sienta en el suelo... presintiendo la tormenta)* (25).

Téngale miedo al corazón lastimado d'esta mujer... téngale miedo al juego e su sangre y al grito e su rabia (32).

Pero también cumple otras dos funciones importantes en el desarrollo de la trama. Es la incitadora de las crueles acciones de Bárbara:

Hacé un conjuro... Vos sabís tuitas las cosas e la cencia y la hechicería... lo aprendiste cuando mamabas... Cortá la racha india... cortala... Las mujeres sabemos cómo atar a loj hombres... y vos, más que tuitas, tenís tus secretos (11).

Podís leer en el humo y hasta en la mesmita agua... Podís hacer morir dispacito, a quien querás... y si te parece también de golpe como tocao por un rayo (12).

Disátate, india, demostrá tuito lo que podís (30).

Arañales el corazón pa que apriendan! (32).

Levantá esos ojos, descargate, india... descargate como una tormenta... No rispates nada... Encendete, india... Tenís que poder... te robaron tuito lo tuyo (33).

Y su consejera y confidente íntima:

Es peligroso querer tanto a un hombre... Trae disgracia el llamar a loj muertos (16).

Ten cuidado, india... con tanta felicidad en la boca podís atragantarte (17).

No te quedís ahí como estaqueada... dispirtá tuitas tus juerzas pa que apriendan a respetar los sentimientos del que sufre... No te demorés, india... e sus corazones arrancáselos como fruta podrida... io mesmita te ayudaré... hacelo, india, hacelo... tenís que poder... te robaron tuito lo tuyo... hasta el mesmito Jasón (32-33).

El indio Anambá es un personaje que aparece justo al principio del segundo acto y que, en cierta manera, le confiere acción y dramatismo a la obra. Es un personaje ejecutor, un medio, un instrumento para la vengativa Bárbara. Es la transposición de los mortales regalos, el peplo y la corona de oro, que la Medea clásica hizo a Glauce y que quemaron su piel y sus cabellos. Del mismo modo hace referencia implícita al personaje euripídeo de Egeo, el rey de Atenas, que se presenta ante Medea después de haber consultado el Santuario de Febo Apolo en Delfos para buscar soluciones a su infertilidad<sup>21</sup>. La contraposición simbólica desarrollada por Eurípides de un personaje sin hijos, Egeo, con otro que trama contra ellos una venganza, Medea, la recupera plenamente Cureses con Anambá y Bárbara. Para curar su esterilidad, Anambá debe vagar durante cuatro lunas por el desierto, matar a un "cristiano", arrancarle el corazón y lavarse con él. Esta vertebración argumental la aprovecha Bárbara para convencer a Anambá de que la mujer propicia para recuperar su simiente y acabar con su esterilidad no es otra que Huinca-Aurora<sup>22</sup>. Si en la tradición clásica los hijos de Medea son los que le llevan como regalo un fino

peplo y una corona de oro laminado a Glauce para que ésta muera quemada por estos presentes, en esta ocasión Bárbara envía al indio Anambá buscando remedios a la enfermedad de ambos:

Encuentra a esa mujer... causa de mi infortunio... causa de mi soledad... no dejes en sus venas ni una gota de sangre... llénate las manos... déjala correr por tu vientre, que inunde la tierra toda... y que el cielo de esta pampa se la beba (52).

Los últimos personajes que aparecen en la obra son fray Javier y fray Gaudencio, que llegan al rancho para reclamar a los hijos de Bárbara y educarlos “cristianamente” y que se atreven, incluso, a pedirle a Bárbara que haga el mismo esfuerzo que hizo María y que sacrifique a sus hijos como ella hizo con Jesucristo. Esta temática de la religión se desliza por toda la obra imperceptiblemente, oponiendo siempre lo “cristiano”, asimilado a lo occidental, a lo bárbaro, lo civilizado en oposición a lo salvaje. Esta sensación de continua agresión, de azorada sensación de conquista provocada por los cristianos justifica el odio de la Vieja y de Bárbara:

BÁRBARA: El Dios de ustedes nada nos dio, dende que por primera vez oímos hablar de Él, tuito jue mal... Comenzaron los malones y las cargas de la melicada... Comenzaron las matanzas... y los recelos (18).

BÁRBARA: Viene a buscarte pa que seias un cristiano de verdá... como él... pa que sepas mentir... y odiar... y clavar el cuchillo hasta el mango sin dolerte (28).

VIEJA: Juera, cuervos... juera, cristianos habían e ser pa no tener corazón (32).

VIEJA: Juera... raza e malditos... que tuito lo ensucian... hasta el corazón (45).

VIEJA: Echalos, india, echalos... train mala suerte (64).

Para terminar sólo nos resta hablar de las simbologías que aparecen en la obra y que le confieren una atmósfera única. La frontera, magnificada desde el propio título, es el símbolo principal. En la tesis de la obra se defiende que no debería existir nada ni nadie que pudiera separar a unos y a otros, a los enamorados de los traidores, a los indios de los cristianos, a las leyes de la naturaleza de las de los hombres, a los padres de los hijos, no hay frontera porque toda la sangre es igual y la tierra es la misma para todos. Pero a pesar de estas buenas in-

tenciones iniciales, el límite está y la frontera también y ésta no se puede cruzar. Solamente al final de la obra, cuando Bárbara mata a sus hijos huye al desierto “más allá de tuitas las fronteras” (72), fronteras infranqueables hechas de sangre, de miedos, de penurias, de dolor:

HUINCA: Tuita la sangre es igual... tuita es d'este mesmo suelo... no hay nada que separe a los de allá y a los de acá... el límite está en el medio... naide lo ve pero está... ancho, grande, tanto que no se puede cruzar... vos y io... somos del otro lao (15).

BÁRBARA: ... Entre ustedes y nosotros hay levantada una paré de sangre... que se hace muy difícil saltar./ C. ORDÓÑEZ: Una frontera que han puesto ustedes.../ BÁRBARA: ¿Una frontera dice? Sí, tal vez, una frontera hecha de miedos e penurias, de lágrimas y dolor (18).

BÁRBARA: Si nos hubieran dejado libres a tuitos loj indios... libres como pájaros en el cielo... sin fronteras ni divisiones... sin esa justicia e loj hombres y sin ese Dios del que me habló... entuavía pudira ser que conociera la patria (19).

BÁRBARA: Siempre una frontera que crece y crece sin poderla detener!... La frontera que separa la tierra, los sentimientos... los corazones... No pensaste nunca, Jasón, en lo lindo que sería si ella no existiera (43).

BÁRBARA: Aquí no hay fronteras... ni leyes... existe la sangre solamente (44).

BÁRBARA: ¿Dónde está esa frontera... que me cerca hasta ahogarme? ¿Con qué uñas... con qué puños tendré que derribarla para acortar mis angustias? (52).

BÁRBARA: Tu lugar dejó de ser el nuestro, aura está allá, pasando la frontera (60).

Otro símbolo importante y recurrente es la luna como figura litúrgica, sacral, mágica, ritual. Pareciera inevitable su invocación en un texto marcadamente hechicero como éste<sup>23</sup>: no obstante no hay que olvidar, y Cureses no lo hizo, que en el paratexto griego Medea es nieta del sol y su vinculación con la luna no está atestiguada. Quizás esto justifique que Bárbara diga que sus hijos han nacido “del fuego” (38), que su sombra abandone la escena final entre los rayos del sol, dirigiéndose sola al desierto, o que las últimas palabras de la Vieja sean una petición para que se vaya la luna y regrese el sol: “Luna... que te vas cayendo... .pa que güelva el sol... apiádate de nojotras... hacé que tuito el mundo se rompa... pa que tuito termine de una vez pa siempre” (71).

Cureses quiere que nosotros, lectores “implícitos”, valoremos su amplio conocimiento del original y su deuda con Eurípides. Por ello, nos regala perceptibles legajos de tradición en medio de cada una de las líneas de su obra. La relación luna-sol es una pista, otra la fábula, narrada por Botijo, de una gata hambrienta que devora a sus crías. La fábula sería un simple recurso metafórico si no fuera porque Bárbara se compara al final de la obra con una gata y la Medea de Eurípides ya lo había hecho antes con una leona<sup>24</sup>. No creemos que sea casual esta coincidencia.

Otra referencia implícita es la frase premonitória que pronuncia el coronel Ordóñez, Creonte, cuando discute con Bárbara (no olvidemos, al leer esta frase, que Creonte murió quemado, abrazado a

su hija que se consumía abrasada por el peplo y la corona de oro, regalos de Medea<sup>25</sup>): “Y si súbitamente me siento arder por dentro... si enloquezco hasta morir... pensaré en vos, india,... y sabré de la verdad de tu poder” (32).

Para finalizar, como guiño de despedida, Bárbara abandona la escena camino a la soledad del desierto mientras los caranchos sobrevuelan su cabeza y sus pensamientos. Estos carroñeros alados son los símbolos naturales de las Furias o Erinias, las divinidades vengadoras de los delitos de sangre que acompañaron a la Medea clásica en su destierro y en el resto de su vida. No podría haber elegido Cureses una mejor simbología para finalizar su obra y conectarla, de este modo, con la tradición y el referente del que se nutre.

## notas

<sup>1</sup> Cf. José S. Lasso de la Vega, *Helenismo y Literatura Contemporánea*, Madrid, Prensa Española, 1967, pág. 50.

<sup>2</sup> Cf. Juan Villegas, “La especificidad del discurso crítico sobre el teatro hispanoamericano”, en *Gestos*, núm. 12 (1986), pág. 64: “El discurso teatral latinoamericano es un discurso marginal desde la perspectiva de las historias del teatro de Occidente, marginalidad que se refiere a la producción teatral de textos hispanoamericanos fuera del espacio hispanoamericano y a la consideración del mismo por parte de los discursos hegemónicos.”

<sup>3</sup> Cf. Francisco Bravo de Laguna Romero, “El mundo clásico en el teatro argentino contemporáneo”, *Actas del Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana y Tradición Clásica*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999, págs. 89-95.

<sup>4</sup> Cf. Francisco Bravo de Laguna Romero, “La pervivencia de las heroínas griegas en el teatro argentino contemporáneo: una revisión del mito de Electra”, *Myrtia. Revista de Filología Clásica* 14, 1999, págs. 201-218.

<sup>5</sup> Cf. Elina Miranda Cancela, “Medea: otredad y subversión en el teatro latinoamericano contemporáneo”, en Francesco De Martino y Carmen Morenilla Talens (eds.), *El perfil de les ombres. El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, Levante Editori, 2002, págs. 317-331; también, Elina Miranda Cancela, “Palinodia de Medea en el teatro cubano actual”, en María Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias Montiel (coords.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: Actas del Congreso Internacional de los Clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, págs. 289-296.

<sup>6</sup> Estos “olvidos” suelen ser frecuentes. Steiner en su obra *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura* (Barcelona, Gedisa, 1991), también “olvida” mencionar, entre otras Antígonas, la *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal.

<sup>7</sup> David Cureses, *La frontera*, Buenos Aires, Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores), Ediciones del Carro de Tespis, 1964. Las citas pertenecen a esta edición e irán seguidas del número de la página correspondiente.

<sup>8</sup> “Una india de cerca de 33 años, espigada, de renegridos cabellos, ojos relucientes como infiernos, de aspecto bravo y al mismo tiempo cautivante” (7).

<sup>9</sup> “Tendrá unos 19 años, su aspecto salvaje choca con un no sé qué, que parece venirle de muy lejos y que los largos años en la toltería no lograron borrar; los cabellos, negros, enmarcan rebeldes una cara de trazos finos... Sus ojos son claros y parecen dos relámpagos en la cara bronceada” (7).

<sup>10</sup> “India, desgredada y opulenta en sus muchos años, tantos que casi ya no los recuerda” (7).

<sup>11</sup> “Un hombre de unos cincuenta años, bien plantado, de gran estatura y armazón maciza; tiene cabellos y barba grises... una voz segura, amplia, llena. Sabe a lo que viene y lo que quiere” (17).

<sup>12</sup> “Su melena de guedejas renegridas y despeinadas enmarca su cara de águila; es un indio joven de la misma edad de Bárbara, lleva armas de guerra y caza” (46).

<sup>13</sup> José S. Lasso de la Vega, ob. cit., pág. 165.

<sup>14</sup> Etimológicamente “bárbaro” era el término utilizado para designar al extranjero.

<sup>15</sup> Aquí Cureses es fiel al original y a la tradición que nos ha legado la imagen de Medea como hechicera y bruja; cf. Eurípides, *Tragedias* (traducción de A. Medina González y J. A. López Férez), Madrid, Gredos, 1983, págs. 285-286: “Eres de naturaleza hábil y experta en muchas artes maléficas, y sufres por verte privada del lecho conyugal.”

<sup>16</sup> “Yo debo vivir hasta el fin de mis días pa odiar... pa hacer que tuitos los males caigan sobre los que me destrozaron... io debo sufrir” (70).

<sup>17</sup> Bárbara le llama egoísta (41) y Eurípides también refleja esta condición de Jasón (vv. 555 y ss.).

<sup>18</sup> Eurípides, ob. cit., vv. 272-275: “Te ordeno que salgas desterrada de esta tierra, en compañía de tus dos hijos y que no te demores. Ya que soy el árbitro de esta orden, no regresaré a casa antes de haberte expulsado fuera de los límites de esta tierra.”

<sup>19</sup> Igual que en la obra de Eurípides, ob. cit., vv. 289-291: “Antes de que esto suceda, tomaré mis precauciones. Preferible es para mí atraerme ahora tu odio, mujer, que llorar luego amargamente mi blandura.”

<sup>20</sup> “Es como un Dios...que tuito lo puede... Io no sé si está mal el decirlo, pero... lo quiero más que a nadie” (24).

<sup>21</sup> Eurípides, ob. cit., vv. 662 y ss.

<sup>22</sup> Reminiscencias de la *Medea* de Eurípides; cf. ob. cit., vv. 716-717: “Acabaré con tu infertilidad y haré que puedas engendrar hijos; tales son los remedios que conozco.”

<sup>23</sup> “BÁRBARA: La luna!.../ VIEJA: Está roja.../ BÁRBARA: Como mi dolor.../ VIEJA:... Ella te está hablando, india... oila... su voz es juerte y segura... me da miedo!... Es como si llegaran las voces de tuitos los muertos!... Tuitos los tuyos!... Sentí su juerza, india... se adentra en uno como la calentura!... Madre de tuito lo malo!/ BÁRBARA: Madre de lo hermoso.../ VIEJA: Del silencio!/ BÁRBARA: De la desesperación.../ VIEJA: De la amargura.../ BÁRBARA: Hermana de la noche!... Novia del Sol!” (33-34).

<sup>24</sup> Eurípides, ob. cit., vv. 1342 y ss.: “Leona, no mujer, de natural más salvaje que la tirrénica Escila... Y ahora si te apetece, llámame leona y Escila que habita el suelo tirrénico.”

<sup>25</sup> Eurípides, ob. cit., vv. 1212 y ss.

