

LA CONSTRUCCIÓN HEROICA DE BÁRBARA Y DE JASÓN AHUMADA EN *LA FRONTERA*, DE DAVID CURESES



Landa, María Belén

María Belén Landa belilanda@gmail.com
Consejo Superior de Educación Católica, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianaual
núm. Esp.08, 2020
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601431005/index.html>

Resumen: Desde la década del cuarenta, nuestro teatro ha visto proliferar multiplicidad de obras que remiten, directa o indirectamente, a los textos de la antigüedad clásica. La obra que aquí nos ocupa, *La Frontera*, fue escrita y dirigida por David Cureses en 1960, ganadora del premio Argentores y publicada en 1964. Es una pieza, en dos actos, que toma como base el drama euripideo *Medea* y lo transpola a la pampa argentina en la época del fortín y de la Campaña del Desierto. Uno de los tópicos que ambas obras comparten es la construcción heroica de Medea/Bárbara y Jasón. En el presente trabajo, nos proponemos demostrar que Bárbara y Jasón Ahumada presentan una construcción heroica que no solo incluye las imágenes de los héroes griegos, sino también el paradigma heroico argentino. El objetivo es analizar los rasgos característicos de esta construcción.

Palabras clave: Héroe, Civilización, Barbarie, Género, Lenguaje.

Abstract: *Since the decade of the forties, our theatre has seen a multiplicity of plays that remit, direct or indirectly, to the texts of the Classical Antiquity. The play that concerns us here, La Frontera, was written and directed by David Cureses in 1960, winner of Argentores prize and published in 1964. It's a play, in two acts, based on the Euripidean drama Medea, but situated on the Argentinian Pampas in the time of the frontier forts and the Desert Campaign. One of the topics that both plays share is the heroic construction of Medea/Bárbara and Jason. In the present work, we propose to demonstrate that Bárbara and Jasón Ahumada present a heroic construction that does not only include the images of the Greek heroes, but also the paradigm of Argentinian heroic figures. The purpose is to analyze characteristics of that construction.*

Keywords: Hero, Civilization, Barbarism, Gender, Language.

Desde épocas muy tempranas, e incluso en la misma Antigüedad, los mitos siempre han sido objeto de reescrituras y de relecturas que aportan una mirada original sobre su tema. Sin ahondar en demasía, es posible citar la relectura que hace Séneca de la *Medea* euripidea, y también la que produce Apolonio de Rodas sobre la figura de esta princesa bárbara. Sin embargo, estas escrituras, si bien toman como base fundante la obra primigenia (el hipotexto, en palabras de Genette [1982, p. 14])^[1], le aportan su mirada y su genio creador para entregar al

mundo una pieza inédita, cargada de reminiscencias, pero también de símbolos y de imágenes nuevos.

Este mismo proceso se traslada a todas las épocas y los países, y la Argentina no es la excepción. Desde la década del cuarenta, nuestro teatro ha visto proliferar multiplicidad de obras que remiten, directa o indirectamente, a los textos de la Antigüedad clásica. Es imposible citar aquí todas las que se han presentado en el circuito cultural metropolitano, pero baste nada más, a modo de resumen o reconocimiento, citar *Antígona Vélez*, de Marechal; *Antígona furiosa*, de Gambaro; *El reñidero*, de De Cecco; *La Frontera*, de Cureses. Estos textos y tantos otros permiten «sublimar algunos aspectos de la historia argentina» (Zayas de Lima, 2010, p. 89).

La obra que aquí nos ocupa, *La Frontera*, fue escrita y dirigida por David Cureses en 1960, ganadora del premio Argentores y publicada en 1964. Es una pieza, en dos actos, que toma como base el drama euripideo *Medea* y lo transpola a la pampa argentina en la época del fortín y de la Campaña del Desierto, cronotopo por excelencia de nuestra historia^[2]. Los paralelismos son evidentes: Bárbara es la protagonista^[3], una india, hija del Cacique Coliqueo^[4], que se enamora del Capitán Jasón Ahumada, héroe de la expedición. Bárbara vive en un rancho, y junto a ella conviven una anciana, que hace las veces de nodriza griega, los dos hijos biológicos de aquella con el Capitán Ahumada y dos hijos adolescentes de una cautiva que ella crio como propios —invención del dramaturgo argentino—.

Al igual que Medea, Bárbara se enamora de Jasón y traiciona a su pueblo y a su padre. En el presente dramático, están afincados cerca del Fortín «Las Mulitas», donde Jasón cumple los deberes sociales y políticos. El nuevo jefe del Fortín, el Coronel Ordoñez —trasposición de Creonte—, es el padre biológico de Huinca y de Botijo, y se acerca al rancho para reclamar los derechos paternos sobre ellos y, además, informarle a Bárbara que debe irse y que el Capitán Ahumada contraerá matrimonio cristiano con Huinca^[5]. Esta situación desata la ira y la tristeza de la protagonista quien, hacia el final del drama, decide envenenar a sus hijos y partir sola al exilio^[6]. La evocación de la tragedia euripidea es clara, ya que los núcleos centrales se desarrollan de la misma manera, a pesar de las innovaciones de Cureses.

Uno de los tópicos que ambas obras comparten es la construcción heroica de Medea/Bárbara y Jasón. El héroe griego fusiona en sí mismo dos condiciones, en principio, antagónicas, que lo configuran como tal: la razón y la pasión. Por un lado, el primero de estos términos es una prerrogativa masculina, pues son los varones heroicos quienes tienen el predominio de la inteligencia, los discursos lógicos organizados retóricamente y la medida —todos recordamos la grandilocuencia de Odiseo en *Iliada* y *Odisea* o la de Jasón en *Argonáuticas*—. Por el otro lado, también hallamos la pasión, término general que engloba emociones como la cólera y el enojo, entre otras, condición que resurge en el héroe y que le permite realizar determinadas acciones tales como las de Aquiles, Áyax o Heracles. Cabe aclarar, por tanto, que esta pasión no es la misma que caracteriza a las mujeres, quienes eran vistas como desmesuradas, locas y sin autocontrol, todas características negativas y pasibles de ser condenadas; por el contrario, las emociones que afloran en los héroes son necesarias, muchas veces, para lograr sus objetivos y llevar adelante hazañas, aunque en ocasiones incurran en la *hýbris*.

Esta descripción propia de la épica se ve trastocada en la tragedia, que toma como elemento el acervo mitológico, pero escenifica personajes heroicos distintos a los ya conocidos.

En el presente trabajo, nos proponemos demostrar que Bárbara y Jasón Ahumada presentan una construcción heroica que no solo incluye las imágenes de los héroes griegos, sino también el paradigma heroico argentino. El objetivo es analizar los rasgos característicos de esta construcción.

Eurípides compone a su Medea desde una lógica masculina-heroica, que se ve en múltiples aspectos de la obra. Uno de los rasgos más salientes es la organización retórica de todos sus discursos, práctica vedada para el mundo femenino (Braidotti, 1991, p. 158; McClure, 2001, p. 4)^[7] y solo desarrollada en el masculino. Este arte se asocia a la razón y a las capacidades intelectuales que desplegaban los hombres, sobre todo en las instancias políticas y judiciales de la polis. Por su parte, el comportamiento esperado del género femenino era el silencio, la pasividad y la sumisión (Barlow, 1989, p. 160), conducta poco respetada por la protagonista, quien además de ser mujer, era extranjera. La vivencia del abandono amoroso como una afrenta grave a su *timé* perdida y la posibilidad de ser el escarnio de sus enemigos también la acercan al mundo de los héroes, quienes tenían estos sucesos, pues eran la antítesis de la fama y del honor, aspiraciones y características fundamentales de todo varón heroico. Y si nos detenemos en la figura de Jasón, observamos que su tratamiento es bastante peculiar, pues no es trabajado desde la gloria heroica de su pasado, sino, por el contrario, es ridiculizado en varios aspectos, sobre todo en su racionalidad extrema, aunque no pierde uno de sus dones como héroe, la organización retórica de sus discursos.

En *La Frontera*, Cureses retoma estos personajes y también les concederá a ambos las mismas características de los héroes que incluyen tanto la mirada clásica cuanto la autóctona, pues no debemos olvidar que el tiempo dramático se remonta a la Conquista del Desierto, hecho histórico que ha sido visto por algunos sectores como una gran hazaña heroica contra el «infiel».

En el único diálogo que mantienen Bárbara y Jasón Ahumada^[8], se observa la temática de la razón y la pasión —también documentada en la tragedia griega—, que permite establecer una imagen heroica de cada uno de los personajes y que remite al primer agón de Medea y de Jasón^[9]. Al igual que en la obra eurípidea, quien primero se acerca es el capitán Ahumada. Jasón, único personaje que mantiene el nombre griego, se presenta frente a Bárbara, quien permanece de espaldas y no lo ve llegar. Es él quien abre el diálogo y la llama por su nombre. Este apóstrofe, enmarcado entre signos de exclamación, hecho que alude a un tono elevado de la voz, tiene por objeto remarcar su presencia y, asimismo, extraer a Bárbara de su actitud implorante y de su quietud. La protagonista necesita cerciorarse de la aparición y consulta con la vieja, quien la exhorta a echarlo, pero no consigue su cometido. Bárbara se da vuelta y se dirige al encuentro de su hombre:

Bárbara: —[*Que ha permanecido frente a Jasón con sus ojos clavados en los del hombre como queriendo llegar hasta el fondo del corazón*]. ¡Sos vos, Jasón!... ¡vos!... ¡Sí! [*Adelanta su mano hasta la cara del capitán*]. Tus ojos... Tu boca... [*Se le acerca más*]. Yo sabía que vendrías... [*Se le acerca hasta permanecer pegada a él ofreciéndosele en un beso*]. Jasón..., besame, Jasón... Soy tuya..., más tuya que tu propia sangre... [*Él*

ni siquiera adelanta los brazos para estrecharla]. Besame... [*Pausa ante la indiferencia del capitán. Bárbara reacciona*]. Besame... [*Grita fuerte, imperativa*]. Besame [*Jasón no responde. Bárbara va retrocediendo con la mirada clavada en Jasón*]. ¡Entonces es cierto!... ¡Verdá tuito lo dicho... y vivido en estas horas!... [*Transición. Se vuelve hosca, buraña*]. ¿A qué has venido?... ¿Qué más quieren de mí vos y los otros?... (p. 35)^[10].

Ahora, quien permanece inactivo es Jasón. Bárbara lo mira de frente intentando llegar hasta su corazón. Se ha dado cuenta de que la actitud de él es distinta, lejana. Pone todo su cuerpo para reconocerlo de nuevo; mucho tiempo de ausencia: toca sus ojos, su boca y se acerca cada vez más hasta lograr la distancia óptima para un beso. Ella traspasa la primera frontera, que los erige como dos personas distintas, y lo hace con el cuerpo; se apropia del espacio entre ambos hasta reducir el de él. Jasón permanece inmóvil, indiferente, no habla. A pesar de la impaciencia de la protagonista y de su tono imperativo, Bárbara no logra «mover» al capitán. Finalmente, se da cuenta de que lo que el coronel Ordoñez informó era cierto, se aleja y cambia su actitud por una más hostil.

Una cuestión importante que está presente en toda la obra y que aquí cobra extrema relevancia es la lectura de las didascalias, pues su aporte en materia de actitudes que develan sentimientos y pensamientos es fundamental para entender la lectura de Cureses sobre el hipotexto griego. En parte, se erigen como informaciones que al lector le otorgan «otra vuelta de tuerca» respecto del original griego.

La pregunta final del parlamento de la india da pie a la escueta intervención de Jasón:

Jasón: —Vine a darte una noticia...

Bárbara: —¡Otra!...

Jasón: —El coronel Ordoñez te permitirá un día más de pausa..., pero antes del segundo amanecer deberás partir sin ninguna vuelta (p. 35).

Este es un nuevo Jasón, se ha convertido en embajador y mensajero del Coronel y, en consecuencia, hay un distanciamiento que sienta las bases en una actitud más racional, fría, lejos de sentimientos y de emociones. Es la misma actitud del Esónida, quien también se constituye como embajador de los más poderosos, hecho que lo posiciona por encima de su mujer. Los primeros versos de Jasón, en Medea, colocan a la protagonista en el mundo de la desmesura y de la irracionalidad. Todo su discurso está plagado de sentencias y de órdenes que lo exhiben como un hombre mesurado, racional, lógico:

*οὐ νῦν κατεῖδον πρῶτον ἀλλὰ πολλάκις
τραχεῖαν ὄργην ὡς ἀμήχανον κακόν.
σοὶ γὰρ παρὸν γῆν τῆνδε καὶ δόμους ἔχειν
κούφως φερούσῃ κρείσσων βουλευμάτων,
λόγων ματαιῶν οὐνεκ' ἐκπεσῆς χθονός* (vv.
446-450)^[11].

[*No primero ahora, sino con frecuencia noté tu cólera salvaje como un mal inmanejable, pues tener esta tierra y palacio fácilmente es presente para ti que toleras las resoluciones de los poderosos y por causa de insensatas palabras serás desterrada de esta tierra*].

En efecto, el primer verso contiene un verbo en aoristo, tiempo gnómico por excelencia, que da cuenta de la actitud del hablante en tanto sujeto conocedor

de verdades generales. El personaje masculino hace gala de su lenguaje racional y posiciona a su interlocutora en el lugar de la desmesura, pues su cólera salvaje la lleva a proferir insensatas palabras, hecho que le impide aceptar y disfrutar de los beneficios de permanecer en tierra corintia. En ambas obras, es posible observar que el personaje masculino adopta una misma actitud racional que lo posiciona por encima de su esposa y que evoca su pasado y su presente heroicos. Además, su reciente ganado estatus social (el casamiento con la hija de Creonte y la vuelta al Fortín) lo convierte en un nuevo actor de la sociedad, cercano a los más poderosos, lo que lo constituye como un embajador de ellos, que se acerca para dar nuevas noticias y mediar entre las dos facciones irreconciliables: Bárbara/Medeas y el poder político^[12].

Mientras Jasón Ahumada retornaba a sus labores como héroe de la Conquista, Bárbara tuvo que defender su lugar, pues los soldados del Fortín la segregaron sin importar su condición de esposa del capitán:

[...] los que vos decís ahura tuyos, nos acosaron, hasta la cara del hambre nos mostraron bien de cerca... y... io me defendí... y defendí a los míos con tuitas mis juerzas... Me defendí con lo que pude... puse un cerco de brujerías y misterios pa que naides se pudiera acercar... (p. 36).

Esta cita patentiza la frontera entre cristianos y herejes, entre «blancos» e «indios», entre la civilización y la barbarie, y Jasón la sigue manteniendo al defender a los «suyos» y creer en sus dichos. Esta imagen remite al pensamiento propio de la época de la Campaña del Desierto, que concebía homogéneamente al indígena como un «enemigo de la civilización» (Pérez Gras, 2013, p. 139)^[13]. El nuevo rol social del capitán genera un cambio en él y se convierte en el hombre mesurado y razonador que está por encima de los indígenas. La imagen heroica que aquí exhibe la protagonista es la de la defensa de su lugar y de sus «amigos», actitud que todo héroe clásico posee y que se afina sobre el código heroico de favorecer a los amigos (*φίλοι*) y perjudicar a los enemigos (*ἐχθροί*) (Adkins, 1966, p. 193). La protección implica, por un lado, todas las fuerzas de Bárbara puestas al servicio de aquella y, por el otro, utilizar el saber mágico, condición compartida con la protagonista griega y también con los indios, para alejar y enfrentarse a los soldados blancos^[14]. (Cabe recordar que las brujerías y los hechizos son otra característica que suma a la imagen del Otro como algo que hay que combatir y castigar).

El capitán Ahumada, de a poco, depone su actitud racional y fría y ensaya un discurso conciliador y evocador del pasado:

Jasón: —Siempre pensé que llegaría un momento en que esta separación tendría que suceder... y sufría pensando en vos... Soy yo el culpable, es verdad... ¿Pero puedo acaso negar que te quise?... ¡No!... ¡Somos demasiado iguales! El valor del hombre está en reconocer sus faltas...

Bárbara: —[Pronta]. En reparar sus injusticias...

Jasón: —Yo comienzo por reconocer mis culpas... y eso ya es mucho... demasiado en un hombre como yo, hecho a la dureza y a lo imprevisto... [*Transición*]. Acepté tus sacrificios en aquel momento porque convenían a mi situación...

Bárbara: —Io confiaba en vos.

Jasón: —Es verdad que me valí de tu posición... de tu poder, terreno y... y puede que extraterreno para salvar mi vida...

Bárbara: —La mía hubiera dado por la tuya... (pp. 36-37).

La diferencia entre el Jasón griego y el argentino, en este punto, es abismal: mientras el primero evita rotundamente expresar siquiera algún tipo de sentir o asumir su responsabilidad en el desencadenamiento de los hechos, el personaje de *La Frontera* desnuda lo que piensa y siente. Desde siempre, supo que este matrimonio no prosperaría en el tiempo y eso revestía para él un sufrimiento, sentimiento asociado al dolor. Acepta que es el culpable de la situación, hecho que él mismo manifiesta como un desafío. Admite su actitud egoísta, pues se valió del poder y de la posición de la india para salvar su vida. Por su parte, Bárbara expresa dos actitudes heroicas que logran el éxito en toda batalla: la confianza en su compañero y ofrecer su vida para evitar la muerte del otro. En esta cita hallamos dos imágenes heroicas contrapuestas: por un lado, la de los conquistadores, como la de Jasón Ahumada, que ven una actitud de gran gallardía en aprovecharse de ciertas situaciones de los indios y utilizarlas en beneficio propio para doblegarlos. Esta afirmación sienta sus bases en la imagología del indio, típica de la segunda mitad del siglo XIX, que ve al indígena como un enemigo de la civilización (Pérez Gras, 2013, p. 137), antagonista por excelencia de los héroes^[15]. Por el otro lado, resurge la imagen de un héroe genuino al estilo clásico, encarnada, claro está, por Bárbara. La acción avanza y el pasado evocado remite a un tiempo glorioso:

Jasón: —[*La mira*]. Vos y yo fuimos uno...

Bárbara: —¡Es verdá!...

Jasón: —Juntos estuvimos en la lucha...

Bárbara: —Contra los míos...

Jasón: —Juntos levantamos al pueblo contra el cacique Coliqueo...

Bárbara: —¡Era mi padre!...

Jasón: —[*Más seducido por el recuerdo*]. Juntos matamos.

Bárbara: —Io... maté a mi hermano... io... y cuando quedé sola... al frente de tuitos... cuando muerto mi padre y mi hermano... como única hija del cacique debí elegir hombre pa gobernar a los míos... te elegí a vos... a vos contra tuitos (p. 37)[16].

Ambos rememoran el pasado y se reconocen como héroes, sin primacías, dos devenidos uno que se refleja en el propio diálogo. Cada uno construye el recuerdo; la frase que inicia uno la termina el otro y narran su hazaña^[17], en conjunto, en igualdad de condiciones. El contexto es, precisamente, la lucha, campo de acción donde se miden la fortaleza y la condición heroica, y que involucra la pasión. La *narratio* continúa demostrando la condición guerrera de Bárbara, quien, además, hace gala de su poder como hija del cacique. El *hipertexto* se separa aquí de su *hipotexto*, pues Jasón no reconoce la ayuda brindada por Medea y no admite la importante participación de la princesa bárbara en la hazaña asignada a él. Identifica a Cipris como su salvadora y, solo por acción de Eros, Medea intervino. De este modo, claro está, quita todo tipo de entidad y protagonismo al personaje femenino:

*MH. ἔσωσά σ', ὡς ἴσασιν Ἑλλήνων ὄσοι
ταῦτόν συνεισέβησαν Ἀργῶν σκάφος,
πεμφθέντα ταύρων πυρπνῶν ἐπιστάτην
ζεύγλαισι καὶ σπεροῦντα θανάσιμον γύην-
δράκοντά θ', ὃς πάγχρυσον ἀμπέχων δέρος
σπείραις ἔσωζε πολυπλόκοις αὐπνος ὢν,
κτείνας' ἀνέσχον σοὶ φάος σωτήριον.
IA. ἐγὼ δ', ἐπειδὴ καὶ λίαν πυργοῖς χάριν,
Κύπριν νομίζω τῆς ἐμῆς ναυκληρίας*

*σώτειραν εἶναι θεῶν τε κἀνθρώπων μόνην.
σοι δ' ἔστι μὲν νοῦς λεπτός, ἀλλ' ἐπίφθονος
λόγος διελθεῖν ὡς Ἔρωσ σ' ἠνάγκασεν
τόξοις ἀφύκτοις τοῦμὸν ἐκσῶσαι δέμας (vv. 476-531).
[Medea: —Te salvé como saben cuantos helenos
embarcaron junto contigo en la misma nave Argo
después de que fuiste enviado a gobernar los toros que
despiden fuego bajo los yugos y para sembrar el campo
fatal y cuando mataste a la serpiente que cuidaba
el vellocino de oro estando despierta, rodeada con
anillos entrelazados, levaté para ti la luz salvadora.
Jasón: —Yo siempre que exaltas mucho la gracia
considero que Cipris es el único antídoto de mi
aventura entre dioses y hombres. Tú tienes una mente
sutil, pero un discurso odioso para exponer que Eros
te obligó con dardos inevitables a salvar mi cuerpo].*

Esta breve narración le recuerda a la audiencia cuál fue la prueba impuesta al Argonauta y, al mismo tiempo, evidencia el rol fundamental de la protagonista en los hechos. Permite, asimismo, situar a Medea en igualdad de condiciones respecto de Jasón: ambos se embarcaron en tal empresa, pero la que la resuelve es la princesa bárbara que se convierte en luz salvadora. En la respuesta de Jasón, hay un reconocimiento a la capacidad intelectual de la protagonista, pues admite que su mente es «sutil», pero tiene un discurso negativo que falsea, según su punto de vista, los acontecimientos tal cual sucedieron. El dramaturgo argentino ofrece un giro en la figura del personaje masculino cuya actitud no tendrá su transposición en el original griego.

La acción dramática continúa en la obra argentina, y el diálogo entre los esposos se sumerge en un terreno pasional, donde las sensaciones corporales amorosas tienen espacio. Bárbara utiliza toda su persuasión femenina en pos de atraer a su hombre, quien, por un momento, cae en sus redes. Al igual que Pandora y Medea, Bárbara despliega ciertos artilugios que la entronizan en el imaginario del engaño, típica característica del género femenino, que remite a la inteligencia, denominada *métis*, 'astucia' (Iriarte, 1990, p. 32)^[18]. Hay una *métis* masculina, que es la propia de Odiseo, que consiste en utilizar la inteligencia al servicio de la guerra y en beneficio propio; es una cualidad fundamental del héroe clásico que goza de una buena reputación dentro del mundo masculino.

Mediante su astucia, Bárbara trata de convencer a Jasón de seguir con ella y de huir a la pampa, donde podrían tener una vida juntos, hecho que el personaje masculino califica de cobardía (p. 40): un héroe de la Conquista no puede incurrir en acciones tan deshonorosas. La nueva evocación del pasado contiene un recuerdo valeroso para el Capitán:

Jasón. —Aquello fue heroico... vagamos por el desierto con sus peligros de sangre y de indios y de pumas... Nadie podrá negar que el capitán Ahumada fue valiente... su nombre estará escrito para siempre en la historia del desierto... ¿Cómo podés pedirme vos que olvide todo para regresar a la nada?... (p.40).

En este parlamento, solo menciona su valentía y parece haber olvidado la ayuda, la igualdad de Bárbara. Evoca la reducción de los indios, que se constituye en un accionar heroico. A su vez, la necesidad y la afirmación de la propia vanagloria lo sitúan, de nuevo, en una posición fría y calculadora como la del

comienzo del diálogo. Su actitud sigue en la misma tesitura y desnuda sus verdaderos planes y sus sentimientos de antes y de ahora:

Sí, es verdad, hay alguien que ahora me lleva a una situación, digamos... razonable... legal... desde el punto de vista de la sociedad... Es un alguien que me arranca de tu lado... [...]. Pensé, al principio, solo valerme de vos para mis planes..., pero tu presencia de mujer, de hembra, pudo más que todo... y... te encadené a mi destino [...], pero te pido que comprendas... Es necesario que yo siga siendo el capitán Jasón Ahumada, dueño de una historia que se confunde casi con la leyenda... Capitán de la Conquista del Desierto... reductor de indios... héroe de una empresa, como la de haber vencido al cacique Coliqueo... ¡Sí, lo sé, era tu padre!... Eso, que es sin duda un desastre para vos, es una gloria para mí... Pero qué querés... siempre se construyen los propios laureles a costa de los dolores ajenos... (p. 42).

Este es un fragmento de un largo parlamento del capitán Ahumada que desnuda parte de su verdadero ser. Se ve con claridad su necesidad imperiosa de retornar a la vida civilizada, que conseguirá mediante su casamiento con Huinca, y de mantener la gloria intacta como héroe intachable de la conquista. Ese fue, quizás, su motor primigenio, que, tal como él afirma, estuvo desde el principio y que lo motivó a usar a Bárbara para lograr su cometido. Por un espacio de tiempo, Jasón quedó prendido de la india y se olvidó de su origen. Sin embargo, sintió ese llamado y decidió volver, hecho que implica una total rotura con su vida en las tolderías. Se exhibe aquí a un héroe que hace uso de su propia *métis* para engrandecer la gloria personal y deja entrever la razón fría y calculadora.

La imagen de Bárbara como heroína se va apagando y da lugar a la figura de mujer traicionada y madre que niega sus hijos al padre. Jasón esgrime un cierto argumento legal del poder sobre sus hijos, que Bárbara rechaza plenamente. Se establece aquí un contrapunto entre la ley civil, blanca, frente a la ley de la sangre, de los indígenas. El personaje masculino no consigue ver a sus hijos que duermen dentro del rancho y se va echado por la vieja. Sus últimas palabras intentan amenazar y advertir a Bárbara de sus futuras acciones. La protagonista queda arrodillada en el piso y llora amargamente. Aquí muere la antigua Bárbara, su amor por Jasón y todo lo que ella anhelaba junto a él. Resurge, como el ave Fénix, una nueva india que retomará algunos ideales heroicos, como la lucha y la defensa de su honor y la astucia al servicio de su beneficio propio. Se le impone una nueva actitud: ejercer la venganza que limpiará su *timé* perdida. Todo héroe, cuando se siente injuriado, necesita restablecer su honra y, para ello, recurre a la vindicta, dispositivo que le otorgará el estatus perdido. Bárbara decide hacer uso de ella y, luego de pergeñar algunas estrategias, como la muerte de Huinca, resuelve matar a sus hijos. La protagonista se ha dado cuenta de que este sería un gran castigo para su esposo, pues la afectación será doble: no solo ataca su amor paterno, sino su condición social; lo deja sin descendencia presente ni futura y se convertirá, una vez más, en paria social. Frente a la venganza, la imagen de Jasón queda desfigurada y ridiculizada, pues toda su fría razón y sus amenazas no sirven de nada. Bárbara se va triunfante a una nueva vida.

Para concluir, notamos que Cureses retoma la construcción heroica de los esposos, pero desde ópticas diversas: por un lado, Bárbara encierra en sí las características de un héroe clásico, como la defensa de los amigos y el perjuicio de los que no lo son. En el caso del capitán Ahumada, la construcción heroica está dada por la visión de la época de la Campaña al Desierto, que veía a los indígenas como enemigos de la civilización y de la fe por las que había que

combatir. Quienes ejercían estas tareas se convertían, entonces, en héroes de la patria. Su imagen evidencia un sesgo razonador, frío y calculador que se vale de su *métis* para conseguir sus objetivos. No obstante, desde una lectura poscolonial, las acciones de Jasón son consideradas deplorables porque afectan los derechos de los pueblos originarios. Y creemos que desde esta perspectiva, Cureses castiga a Jasón: el héroe perderá todo lo que ama y también la posición que anhelaba dentro de su comunidad de origen.

Al igual que su *hipotexto*, *La Frontera* exhibe una relación de género entre los personajes donde se asocia a las mujeres con el desenfreno pasional y con la astucia discursiva engañosa, y a los hombres, con el mundo de la inteligencia, la razón y la medida. Se mezclan, asimismo, en esta caracterización, las divergencias entre cristianos —benévolos, civilizados, racionales— e indígenas —herejes, incivilizados y desmesurados—.

Tanto Eurípides como Cureses discuten y ponen en tela de juicio las miradas sociales y culturales anquilosadas respecto de las emociones, la razón y el héroe, pues crean personajes que subvierten la norma, lo que nos permite disfrutar de personajes como Medea y Bárbara, que toman en cuenta sus emociones para proclamar reflexiones y discursos lúcidos y racionales, y para realizar acciones destinadas solamente a los héroes.

Referencias Bibliográficas

- Adkins, A. W. H. (1966). Basic Greek values in Euripides' *Hecuba* and *Hercules Furens*. *CQ* 16 (2), 193-219.
- Barlow, S. (1989). Stereotype and Reversal in Euripides' *Medea*. *G&R* 36 (2), 158-171.
- Braidotti, R. (1991). The Subject in Feminism. *Hypatia* 6 (2), 155-172.
- Cureses, D. (1964). *La Frontera*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis.
- Delbueno, S. (2014). *La problemática de las mujeres filicidas: Las reescrituras de «Medea» de Eurípides en dos Medeas argentinas y el diálogo intertextual con «Médée Kali» de Laurent Gaudé*. Tesis de Maestría en Literaturas Comparadas, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.996/te.996.pdf>.
- Diggle, J. (1984). *Euripidis Fabulae* (t. 1). Oxford: University Press.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. (Celia Fernández Prieto, Trad.). Madrid: Taurus.
- McClure, L. (2001). Introduction. En Lardinois, A. & McClure, L. (eds.). *Making Silence Speak: Women's Voices in Greek Literature and Society* (pp. 3-16). Princeton: University Press.
- Pérez Gras, M. L. (2013). *Relatos de cautiverio: El legado literario de tres cautivos de los indios en la Argentina del siglo XIX*, Tesis doctoral. Universidad del Salvador. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczg8f7>.
- Todorov, T. (2010). *La conquista de América. El problema del otro*. (Flora Botton Burlá, Trad.). Madrid: Siglo XXI.
- Zayas de Lima, P. (2010). *El universo mítico de los argentinos en escena* (t. 1). Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Zeitlin, F. I. (1996). *Playing the other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago: University Press.

Notas

*María Belén Landa es Profesora en Letras por la Universidad Católica Argentina. Finalizó la Maestría en Estudios Clásicos, orientación filología clásica (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) y se encuentra en proceso de escritura de la tesis. Desde el año 2016 es becaria Pict de doctorado. Es directora de la carrera de Lengua y Literatura del Profesorado del Consudec Septimio Walsh. Ha integrado diversos grupos de investigación sobre literatura griega y argentina y ha participado como expositora en reuniones científicas y foros sobre la cultura clásica y la literatura argentina.

[1] En la obra *Palimpsestos*, Genette despliega la teoría de la transtextualidad, es decir, la relación entre un texto y otro. Uno de los tipos de *transtextualidad* es la *hipertextualidad*: la relación entre un texto B (*hipertexto*) con un texto anterior A (*hipotexto*). Es esta, precisamente, la que se establece entre *La Frontera* y *Medea*.

[2] «Cureses [...] ha querido dialogar con la idiosincrasia de los griegos y con sus interrogantes, desde la dimensión argentina de la pampa y desde la realidad de la Conquista del Desierto que se antepone enclavada en el pasado histórico del siglo XIX» (Delbueno, 2014, p. 18).

[3] El nombre de la protagonista remite al adjetivo griego *βάρβαρος* que significa 'extranjero'. Bárbara es una indígena que es vista como una extranjera peligrosa que debe mantenerse lejos, al igual que Medea.

[4] Schroeder (1998, p. 64) cita la similitud entre los nombres del Cacique Coliqueo, «que sobrevive en el nombre de una población de la provincia de Buenos Aires en el partido de Chascomús», y el de la Cólquide, tierra de Medea.

[5] *Huinca* es un vocablo mapuche que se utilizaba para designar a los conquistadores españoles, usurpadores de tierras. Es notable observar que el nombre de este personaje no es casual, pues se roba lo que no es de ella, traiciona a quien fuera su madre adoptiva y se enamora del capitán Ahumada.

[6] Toda la obra está llena de reminiscencias a la tragedia griega, pero, en este breve resumen, nos hemos ceñido al argumento central. Para anoticiarse de todas aquellas, cfr. Bravo de Laguna Romero (2010).

[7] Zeitlin (1996, p. 346) refiere la discrepancia existente entre el silencio de las mujeres en la vida social y política de Atenas y su parlamento en escena.

[8] El primer diálogo entre Jasón y Medea comprende los versos 446-626. Durante el desarrollo de nuestro trabajo, remitiremos a estos versos, pues notamos que hay similitudes entre ambos encuentros dialógicos.

[9] El diálogo típico entre dos personajes en la tragedia griega se llama *agón*, que simula una lucha verbal, pues cada personaje presenta sus argumentos, contrarios al de su oponente, sobre el tema convocante de la conversación.

[10] Las citas de *La Frontera* son tomadas de la edición de 1964, y al finalizar cada una de ellas se explicita la página.

[11] La edición base es la de Diggle (1984), y la traducción nos pertenece en todos los casos.

[12] El Fortín «Las Mulitas» funciona como un reducto que emula el poder político de los blancos. Es el eje de la civilización frente a la pampa indómita.

[13] La autora sostiene que este imagotipo distaba mucho de la verdadera relación que se estableció entre blancos e indios: «[...] comerciales, laborales, religiosas, bélicas (como aliados en la guerra contra el Paraguay) y diplomáticas. Por otra parte, los Tehuelches de la Patagonia más austral no poseían ninguna relación con los blancos» (Pérez Gras, 2013, p. 139).

[14] La fama de Bárbara es «denigratoria» y exhibida como una actitud negativa que contrasta con el buen nombre de Jasón Ahumada, «conquistador del desierto, reductor de indios vencedor del Cacique Coliqueo» (Delbueno, 2014, p. 25).

[15] Pérez Gras (2013, pp. 137-138) cita la explicación que Claudia Torre expone sobre la cuestión del indio. Esta última refiere la necesidad del poder político de homogeneizar a las tribus indígenas a fin de ubicarlas como un enemigo común, que constituirían un problema y un peligro para toda la Nación.

[16] Este último punto difiere del mito griego, en donde los protagonistas huyen de la Cólquide y, para evitar que Eetes los capture, Medea mata a su hermano.

[17] En esta cita, es posible observar el juego que realiza Cureses al adoptar la esticomitía propia de la tragedia griega.

[18] Para Iriarte (1990, p. 32) la *métis* de la mujer se asocia a la realización y utilización del tejido, elemento ligado a la palabra artificiosa.