STYLOS. 1998; 7(7): 63

## LA FRONTERA, DE DAVID CURESES'

ALFREDO JUAN SCHROEDER\*\*

Nacido en Buenos Aires en 1935, D. Cureses debutó a los quince años como actor, autor y empresario con *Después de la función*, en 1950, en el teatro arriba citado del que fue cofundador. Fue becario del Fondo Nacional de las Artes y estudió dirección teatral en Buenos Aires, Londres, Milán... Se dedicó a la enseñanza y participó en más de treinta y cinco obras como actor y, como director teatral, en ciento sesenta y cinco puestas en escena. Es graduado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Estrenó Retablo de Navidad en 1956, Una Cruz para Electra en 1957, Las ratas en 1958, La frontera —que vamos a comentar— y Una mujer muy discreta, en 1960, El viajero en la mitad de la noche en 1962, La cabeza en la jaula en 1963, La mujer de oro en 1964 (premio municipal, editado en 1985 por TEGE), Noche de brujas en 1967, ¡Israel... Israel! en 1969, editada por TEGE en 1970, Cuando la mujer de él encuentra una carta de ella en 1977... En su prólogo a La mujer de oro, M. Mujica Lainez afirma que la protagonista de La frontera¹ es una "maravillosa y fuerte Medea instalada en nuestra pampa en la época de la conquista del desierto".

En el Diccionario de autores teatrales argentinos de Perla Zayas de Lima<sup>2</sup>, se lee: "Abarco todos los géneros. Me interesa el teatro histórico por la posibilidad de

<sup>°</sup> Conferencia pronunciada el 27 de junio de 1997 en las IX Jornadas de Estudios Clásicos, organizadas por este Instituto.

<sup>&</sup>quot; UCA

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Premio ARGENTORES, 1960. Drama en dos Actos, estrenado el 2 de diciembre de 1960 en el teatro "El gorro escarlata" de Buenos Aires y editado en junio de 1964 en la Colección "Argentores", nº 65.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> ZAYAS DE LIMA, PERLA. Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-1990). Buenos Aires: Editorial Galerna, 1991.

darle a la anécdota una trascendencia filosófica actual. Me interesa asimismo la mitología y la influencia que ejerce en el teatro moderno y transportar los temas bíblicos a nuestro ámbito. El teatro es la recreación de la vida, por eso en mis obras tienen cabida los sentimientos (amor-odio), la injusticia, la tortura del saber y, como leitmotiv, el gran interrogante del más allá".

Tiene publicados además dos libros de poesías y un libro de cuentos *El hombre* y su miedo (Buenos Aires, 1997).

Nos ceñiremos a La frontera, de la que ofreceremos las personae, su escenario, y fragmentos de algunas escenas de sus dos Actos; nos detendremos en algunas características y en aspectos que surjan del cotejo con la tragedia Medea de Eurípides y de Séneca. Aspiramos a una modesta introducción y a anotaciones sobre temática de la mitología en nuestro ámbito tan lejano.

Dos textos iniciales de Eurípides preanuncian en sendos epígrafes algunas semejanzas temáticas. Se anticipa en ellos el amor-pasión envuelto por penas y dolores, hacia los cuales los dioses han lanzado a esta nueva Medea americana y, en estrecho maridaje, la soledad de la tierra que le ha sido quitada.

Los personajes son nueve y están presentados en orden cronológico: una Vieja, indígena, que tiene mucho de la nodriza de las tragedias grecolatinas; Huinca y Botijo, hijos de una cautiva que muere en la frontera, y del coronel Ordóñez, sucesor del capitán Jasón Ahumada, buscados durante años y finalmente hallados y reconocidos por aquél; Bárbara, la hija del cacique Coliqueo que los había criado como hijos. Ésta se encuentra en la frontera con el capitán Jasón, muy maltrecho después de un choque armado; lo cura, lo salva, se enamora y se casa con él, tras rebelarse contra su padre y su tribu y tras matar a su propio hermano. (Es curiosa la similitud de nombres del cacique Coliqueo, que sobrevive en el nombre de una población de la provincia de Bs. As. en el partido de Chascomús, y el de la patria de Medea, la Cólquida al este del mar Negro y al sur del Cáucaso). De este casamiento nacerán los dos pequeños y anónimos hijos que Bárbara entregará al padre después de muertos.

Este Jasón es protagonista de la tragedia por la expectativa creada a su alrededor, que lo envuelve en los dos Actos, casi sin actuar en escena; de manera que su diálogo con Bárbara le ocupa a Cureses las once últimas páginas del Acto I y unos pocos renglones finales del II y último Acto, que el capitán cierra con el rugido "¡¡¡ Indiaaa !!!".

Bárbara en cambio, al igual que en el original de Eurípides y de Séneca, desempeña un papel protagónico, tanto en el discurso como en la acción, junto a su ama, la Vieja, una verdadera sombra. Bárbara es el centro y el eje por donde se entrecruzan la compleja trama con sus variados episodios y sus espectaculares diálogos con los restantes personajes (con Huinca, con Botijo, con el coronel Ordóñez, con el capitán Jasón, con el cacique Anambá, con los dos frailes, con la Vieja – claro está—); todos ellos comprueban fehacientemente este protagonismo que le viene de Eurípides y de Séneca. Alguna vez serán los silencios de Bárbara o sus miradas perdidas en la lejanía los que complementen o contrarresten esta suerte de omnipresencia de Bárbara, tan distinta de la de Jasón, también casi omnipresente, pero a la distancia o entre bambalinas.

El enamoramiento de Huinca-Jasón y su anunciado casamiento -réplica remota de las bodas de Jasón y Glauca (la Creúsa de Séneca), la hija del rey Creonte-agregan algunos trazos dramáticos, distintos y distantes del odio y sed de venganza que estallan en las escenas similares griegas y latinas.

El cacique Anambá, tras vagar cuatro lunas, consigue la sangre cristiana que el hechicero indio y Bárbara le recomendaran, aunque no accede dar refugio a Bárbara y a sus hijos. Esto lo conseguirá sólo la Medea de Eurípides ante Egeo, el rey de Atenas, pero en forma parcial y transitoria. La Bárbara de Cureses era hechicera y bárbara, y sin duda tan temida o más que la de Eurípides y Séneca. Lo sabían y lo dicen Ahumada, Ordóñez, los frailes; ella misma lo sabe y lo cuestiona y Anambá lo disimula: era el terror, que solo Jasón lograba calmar, tanto en el campo cristiano como en el pagano.

Las alusiones al mito griego son numerosas pero casi imperceptibles y hay que estar alerta para rastrearlas: no hay nombres griegos fuera del capitán Jasón Ahumada; y eso que en el ambiente gauchesco de un *Don Segundo Sombra*, por ej., son bien recibidos. El escenario es típicamente indígena aunque sólo tres almas de las once que han pasado por el rancho durante la rigurosa unidad de lugar y de tiempo de aquellas dos tardes, son totalmente indias: Bárbara, la infaltable Vieja y el cacique Anambá. Tan indígena será la escena inicial del Acto II, que por convención teatral propuesta por Cureses y aceptada por el público o el lector, los tres estarían hablando en su lengua madre.

La frontera que da título al drama es muy particular, es un marco indefinido y móvil – detrás del río- y reclama como complemento el marco temporal; y además nos toca de cerca, antes y después de nuestra independencia, desde ambas fundaciones de nuestra ciudad, hasta los laudos y arbitrajes más recientes. La frontera vivió

y vive en nuestra historia y en nuestras letras, en prosa y en verso y en distintos géneros, incluido el teatro, ya en los neoclásicos ya en los románticos, en distintas épocas y latitudes. Primero abarcaba la inmensidad de Buenos Aires, luego giraba alrededor de una pampa salvaje y desértica y finalmente se desborda hacia la Patagonia fría, inconmensurable y alejada de la Gran Aldea, del puerto, de la Capital.

La Cautiva, el Martín Fierro, La Frontera de Cureses nacen, viven y sobreviven en aquella mudable y codiciable escenografía enmarcada por un océano y una cordillera nevada. Los marcos preferidos parecieran ser los más alejados de la civilización en su puja fluctuante y sangrienta con la barbarie. Suele aceptarse que, en lo literario al menos, el medio rural atrae más que el urbano.

Y a modo de etapa intermedia entre ciudad y el campo, está el arrabal. No abundan en las letras los escenarios urbanos céntricos. Rara vez son atracción literaria las calles Corrientes y Esmeralda. Hasta los más cultos de nuestros escritores salen a las afueras y buscan lo arrabalero, lo orillero, lo gauchesco. Y sucede que cuanto más crece la Gran Aldea, más se extienden el arrabal, los bajos fondos, los conventillos, el matadero, los barrios y suburbios con ubicación y características varias, que van desde las "villas" hasta las estancias de gauchos y reseros, con botas o alpargatas, con personajes típicos o algún atípico viajero, o los inmigrantes gringos o gallegos o los inesperados frailes de Cureses, nativo el más joven y español el mayor, "de la tierra madre de estas tierras" (p. 62).

En ese clima y telón de fondo, oscilantes, entrañablemente extraños como la luz de los ocasos pampeanos, un porteño, David Cureses, hace hablar y actuar a máscaras heterogéneas en lenguaje, sangre, "nacencia", religión y hasta en población animal (contabilicé más de veinte especies, sin contar las numerosas reiteraciones), pero todas ellas con algo en común: el arraigo en la tierra, que es más visible en el menor de los agonistas, en el Botijo. Éste discute con su padre, a quien no quiere reconocer, con Bárbara porque quiere irse con ella y no con su padre, y finalmente con su hermana Huinca, apenas mayor, porque ella no es nativa de la frontera sino del norte, y él, en pleno desierto, del sur: "Yo no tengo otro padre que el desierto", será su argumento (p. 54).

Sobre el lenguaje de la frontera, políglota en cierto sentido, vamos a ser muy breves. El coronel Ordóñez y el capitán Jasón son evidentemente de un nivel lingüístico acorde con su condición de oficiales superiores, con el ya triunfante voseo incorporado. Los frailes se tratan de Ud., pero se dirigen a Bárbara con el tú: "¿Cómo te llamas?" Y con el infaltable "hija mía". Huinca y Botijo y en mayor medida Bárbara y la Vieja usan lo que Cureses denomina jerga; pero es el gauchesco con

formas regionales o individuales propias: la "i" por la "e" en "podís". La aspiración por la sibilante en "noj", "loj ojos", "loj hombres" es muy abundante, pero sin la uniformidad deseable, ya que a renglón seguido los mismos interlocutores usan formas lingüísticas diversas. Las formas gauchescas tampoco son constantes: "se jué pa el lao el norte" (p. 11), y dos renglones después agrega: "con el campo a los costados". La uniformidad casi única que se percibe es la del "io" por "yo". Las reducciones (lao, colorao), los diminutivos en especial y en menor cantidad los aumentativos afectivos (agüita, ahicito, lindaza) son típicamente gauchescos, alguno muy raro o decididamente inaudito: "el Jasón noj enseñó muchito". Hay construcciones sintácticas totalmente extrañas: el verbo nacer está dos veces empleado como transitivo: "los nací" (p. 12) y "te nacieron" (p. 61). Los nacidos con lengua materna distinta del castellano sabemos de éstas y otras mezclas y contaminaciones.

Este lenguaje semigauchesco rural es también cambiante como lo es el escenario, pero en proporción inversa: éste se va ampliando con el desarrollo del país,
mientras aquél se va reduciendo en aras del voseo y de otras formas coloquiales.
Pocas décadas atrás lo gauchesco era moda. Hasta el muy castizo autor de La gloria
de Don Ramiro, E. Larreta, emplea su idioma en el primero de Tres films ("fuerte
como la pampa") y hace subir a su tablado a personajes orilleros en El linyera, y
traslada a la pampa el escenario de su novela Zogoibi.

Agregaremos dos características de estilo antes de entrar en comentarios argumentales.

1. El uso que Cureses hace de lo que se podría denominar petrificación, y que también pesa en la *Medea* de Pasolini. Bárbara marca con sus palabras cada uno de los trayectos del camino al rancho, cuando cree oír el galope del caballo de Jasón: "la cruza las piedras negras (p.17); ia bordea el pajonal". Este paso de las piedras negras nos recuerda el *lapis niger* del foro romano antiguo con inscripción no totalmente descifrada; y ésta, como los millares de lápidas junto a las vías romanas, con sus casi tres milenios nos recuerda la piedra bautizada como Alan Hills 84.001, que, procedente de Marte viajó durante casi 15 millones de años, tiene una antigüedad de 4.500 millones de años y contiene restos de carbono de hace 3.600 millones. Fue descubierta³ cerca de los Montes Allan a 500 kilómetros del Polo Sur en 1984 y fue estudiada durante años por la NASA y por la Universidad de Stanford. Estas piedras y hasta las del camino, útiles y molestas en su poder, su dureza y permanencia, tienen un particular simbolismo, que Mircea Eliade sacraliza. "La hierofanía de la

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Según datos del CLARÍN del 3 de junio de 1997.

piedra es una ontofanía por excelencia: ante todo la piedra es"4.

Además del paso citado, que Bárbara reconoce por el tambor de los cascos, Curises ofrece por lo menos cinco textos lapidarios más. "¡Hasta los nuestros parecen haberse vuelto como de piedra!", dice Bárbara a la Vieja refiriéndose a Anambá (p. 51). "Se harán de piedra por dentro" (p. 70), en que está asimilada al mal como la anterior. "Tendremos que ser como la piedra para no ceder ante el espectáculo de su dolor" (p. 25), asimilada ahora al bien. A Botijo, de 16 años, que es el más arraigado a su tierra, Cureses le hace decir esta profunda, casi mágica apropiación pétrea, la primera en el tiempo: "io sólo pienso en esta tierra que me vio nacer... en esta soledad que nos rodea... y que nos hace suyos como a las piedras del camino" (p.14). Más adelante veremos algún otro ejemplo de petrificación (p. 33).

2. Otra característica de estilo es el uso que Cureses hace de figuras y símbolos de animales y que se ha dado en llamar animalización. Este recurso que lleva a comparar y compartir la animalidad de los caracteres bárbaros y feroces de una Medea, por ejemplo, con los de un animal, ha sido analizado en la *Medea* de Eurípides por la profesora Elsa Rodríguez Cidre en las VIII Jornadas de Estudios Clásicos de la UCA en 1995<sup>5</sup>. Cuatro son las animalidades que allí se asimilan a la Medea euripídea: su mirada de toro, su agresividad de leona que ha parido, la violencia canina de Escila y por último la identificación total de Medea con una leona.

Si estas cuatro animalidades pudieran parecer escasas en una tragedia de tan feroces episodios y desenlaces, la homónima de Séneca exacerba la crueldad desde el prólogo mismo y la muestra sin tapujos en la escena. Pero el recurso de comparar una animalidad con un ser humano Séneca lo emplea una sola vez en un coro: *Ut tigris orba natis* (v. 860). Medea es comparada con una tigresa despojada de sus cachorros. Es la única animalización en este autor nacido en la patria del realismo y de las corridas de toros. Pero en su escena de la magia, la Medea senecana invoca y convoca más de quince animales monstruosos entre los v. 700 y 825, con una finalidad maléfica distinta, como es la de producir veneno, para concretar su venganza en la persona de la nueva esposa de Jasón.

También Cureses compara dos veces a Bárbara con una leona. Ella se refiere a

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> ELIADE, MIRCEA. Lo sagrado y lo profano. Madrid: Guadarrama, 1967, pp. 152-3.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> RODRÍGUEZ CIDRE, E. "Formas de animalización en la Medea de Eurípides". En: Actas de las VIII Jornadas de Estudios Clásicos. (28-30 de junio de 1995). Buenos Aires: UCA, 1997, pp. 225-231.

sus hijos cuando afirma "golveré a luchar como liona pa divolverles su lugar en la tribu" (p. 55). Pero el argentino se distingue claramente del griego y del hispanolatino y llena el extenso ámbito de la pampa con toda clase de animales domésticos y salvajes. Vayan algunos ejemplos: el ñandú del comienzo, cuyos huevos sirven de alimento y cuya carrera sirve de ejemplo a Botijo: "io soy libre como el ñandú en la pampa" (p. 31). Las vizcachas proveen de carne, al parecer nada agradable: "Hasta vizcachas en ocasión hubimos de comer" (p.56). La gata, que en el largo relato de Botijo (p. 56) se come las crías, servirá para el claro simbolismo con los hijos de Bárbara, que se recuerda y reitera en las escenas finales. Los caranchos son mal presagio (p. 53) y sirven repetidamente a la misma simbología.

Estas comparaciones – como leona enjaulada (p. 30), como puma embravecido (p. 36), como perros hambrientos (p. 59) – están a veces extremadamente reiteradas debido a que participan en la descripción de la didascalia y a la vez en lo vívido del diálogo. Nuestro autor alguna vez hace presentes animales sin especificar: como animal acorralado (p. 45), los perros andaban como juidos (p. 56). Un grito prolongado como de animal herido es recordado por los frailes, quienes lo atribuyen a un animal, pero es de un ser humano, de Huinca asesinada por Anambá; y éste a su vez es confundido por los mismos frailes con un ñandú en las sombras de la noche.

A veces los protagonistas se animalizan a sí mismos: "He aullado", dice Bárbara (p. 52); Jasón ruge "¡¡¡ Indiaaa !!!" en su última palabra; los pequeños hijos de Bárbara, que no tienen más nombre que cachorros, gozan de una animalización propia más tierna: cuando duermen "parecen dos palomitas"; cuando juegan "son como potrillos pa trotar y rivolcarse" (p. 12). Estos ejemplos están lejos de ser exhaustivos, pero sí son representativos – quizá más que en el Martín Fierro – de los animales que habitan la pampa.

Vayamos incorporando ahora de a poco al escenario y al lenguaje las personae, las máscaras de los actores, sus actos y sus conversaciones.

Pampa, fortín y posta llenan el escenario único de aquellas dos tardes y una noche de 1870 y pico; y naturalmente los tres agonistas de distintas edades y razas, que, al levantarse el telón, aparecen en escena. Veamos sus rasgos y escuchemos su lenguaje. Son textos de Cureses.

Bárbara, una india de cerca de 33 años, espigada, de renegridos cabellos, ojos brillantes, de aspecto bravío y al mismo tiempo cautivante, está recostada contra una estaca a la izquierda del espectador; tiene la mirada perdida en la lejanía, como si buscara

algo, como si quisiera con la intensidad de sus ojos ir más allá del horizonte.

Está a la espera de Jasón, sin dudas, con quien ha vivido o convivido, desde aquel encuentro con Bárbara, como las dos razas y culturas, que un mismo sol, una misma soledad del desierto han reunido en aquella vida de frontera.

En el centro de la escena, casi frente a la puerta del rancho está la Vieja, también india, desgreñada y opulenta en sus muchos años. La Vieja revuelve en una vasija de barro que está colocada sobre unos leños encendidos.

Es cocinera, además de nodriza, consejera, sombra, fiel guardiana del rancho.

Frente a ellos, sentada en el suelo está Huinca, llamada así por ser cristiana, cautiva desde pequeña... 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 toldería no lograron borrar; los cabellos negros enmarcan rebeldes una cara de trazos finos a pesar del color moreno dado por el aire y el sol... Sus ojos son claros y parecen dos relámpagos en la cara bronceada.

Este escenario, único como es única la pampa, no se queda en la piel bronceada; nos llega a los sentidos y al alma; sobre todo cuando el sol ha comenzado a declinar. "Todo está envuelto en una luz extraña y poética, que marca más la soledad y la tristeza", y que conocen sólo quienes la han transitado.

Todavía en el borde del tablado, quiero poner sobre el tapete una cuestión de actualidad, el realismo y la historicidad de este drama, que puede calificarse de drama histórico. Su escenario y sus actores son parte de nuestra historia y geografía. La historiografía clásica no desnuda el acontecer histórico; más bien lo reviste en alguna medida con los recursos del arte y de la retórica. Ello ha permitido recientemente un renacimiento de la novela histórica. La obra Soy Roca de Felix Luna, a la que le cabría mejor el calificativo de historia novelada, nos sirve para un doble paralelo entre Julio César y Julio Roca por un lado, a cargo de Roca y Luna, y entre Roca, Luna y Cureses por otro. Hay fantasías en la equiparación del Río Negro con el Rubicón; y es remota la similitud de la Conquista de las Galias y de la Conquista del Desierto. No obstante Roca y Luna son veraces, mucho más que La Conquista de quince mil leguas (septiembre de 1878) de Estanislao Zeballos, considerada como novela de aventuras. El ejército de Roca en conjunto era equivalente a una sola

legión romana: 6.000 soldados, 7.000 caballos, 800 indios, amigos como los socii de César. Hay todavía una diferencia formal relevante: Roca habla en primera persona, como lo dice el título Soy Roca; César en cambio en tercera persona: él, César. Hay diferencias más sustanciales entre ambos Julios. Julio César, por ejemplo, escribió De bello Gallico en siete libros de larga fama, Julio Roca ningún diario ni memoria alguna, tan solo algunas cartas. La veracidad histórica y geográfica entre Roca, Luna y Cureses es en lo general coincidente. "En lo que después se dio en llamar la Conquista del Desierto – escriben Roca y Luna– nada hubo de épico, ni puedo describir sin faltar a la verdad hazañas guerreras de ninguna clase. [...] No hubo batallas ni hechos sobrecogedores".

En La frontera de Cureses tampoco, fuera del encontronazo en que quedó muy mal herido Jasón Ahumada (p. 16). Los resultados finales que da Roca son: 1.600 indios de pelea muertos o prisioneros (sin distingos), no menos de 10.000 de chusma (un mínimo sin máximo) que se entregaron. Cureses tampoco alude a batallas, aunque se oye sin intermitencias como un trueno lejano el batir de los parches del fortín. Es la evidencia de una conquista militar del desierto. Cureses – ya fue dicho – no trata de tal conquista sino de la vida en la frontera, en la que hay cierto grado de convivencia, incluso con uniformados militares y religiosos, y –eso sí– ciertos choques de pasiones universales, similares a los de la también lejana y bárbara Cólquida.

Roca-Luna continúan: "La importancia de la conquista no fue la aniquilación del salvaje, que ya estaba vencido, sino el hecho de haber adoptado una enérgica actitud de posesión en esta parte de la Argentina que hasta entonces no era nuestra en los hechos". Y hasta emiten juicios exagerados o controvertidos: "En esta expedición hemos descubierto que no había indios".

Dejando de lado la ambigüedad de Roca con respecto a la "aniquilación", "muertos o prisioneros" y obviando la historia revisada o cuestionada, volvamos al teatro, a *La frontera* de Cureses, a sus didascalia, a algunas de sus 38 páginas del Acto I y las 27 del Acto II.

Huinca en el comienzo pide a la Vieja una vez más el relato de la llegada de su madre con un cachorro ("era io") y una hinchazón, que será su hermano, "que el mesmito capitán Jasón apelará Botijo". La madre murió al nacer el hijo. "La Bárbara los crió como si fueran sus propios hijos". Huinca insiste en precisiones ya conocidas. "¿Cómo era ella... la mujer? -¿Tu mama?... ¡Lindaza nomás!... Tenía tu mesmo pelo negro... y tus mesmos ojos claros... -Contame aura cómo... cómo llegó el Jasón al tolderío. -Eso lo sabís vos tan bien como jo... Y basta de cuento... Ahura aden-

trate pa el rancho a ver si duermen los cachorros". (Obsérvense las formas acriolladas de adverbio ahora). La Vieja se impacienta y amenaza con un palo. A la Vieja y a la Bárbara le interesan otros temas. Bárbara sigue mirando a la distancia por su hombre, sin duda también por su tierra y su espejo, el cielo; la Vieja es quizá la que más siente a su pampa, su cielo y sus estrellas y es la que subraya más, desde el inicio, el enfrentamiento entre cristianos y salvajes; lo inculca en la coqueta Huinca, que piensa más en los cabellos, en su padre, su madre. El medallón con los retratos de sus progenitores, que la Vieja le recuerda, pareciera inexplicablemente perdido, al menos olvidado. Luego aparece como regalado por Huinca a Jasón en el momento de su despedida. La Vieja llama a Huinca "flojona como una crestiana" y rememora otros tiempos, "cuando todito el campo era nuestro... cuando no te alcanzaban loj ojos pa mirar a lo lejos... cuando el indio, dueño y señor del campo, melena al aire, se largaba por tuitos los caminos de la pampa sin diresión ni rumbo, y sentías perderse el galope del parejero como si fuera el mesmo corazón de la tierra que golpiara".

Bárbara sigue como una estatua petrificada. Los parches siguen resonando ahora mezclados con la canción indígena de Huinca dentro del rancho. Esta mirada perdida en la distancia sirve para marcar bien la diferencia entre esta Bárbara y la Medea de Eurípides y de Séneca. Estos dos ven sus ojos como llamas, como puñales; como podemos verlos todavía hoy a dos mil años en las pinturas de Medea en el Museo Nacional de Nápoles. La Bárbara de Cureses, Medea americana, destila en sus ojos tristeza, añoranza, amor, miedo, y sólo al final explotan el rencor, el odio, la sed de venganza. La Medea de Eurípides exhibe su plan sediento de sangre desde el inicio del prólogo, la de Séneca en la mitad del drama, cuando Jasón le expresa cómo ama a sus hijos. Sólo entonces se le ocurre planificar sobre este dato su terrible venganza y ya goza anticipadamente: Sic natos amat? Bene est, tenetur, vulneri patuit locus (Medea v. 549-550). (¿Así ama a los hijos?. Está bien, está atrapado, se me abrió la ocasión para la herida).

La Medea de Cureses toma la terrible decisión en los últimos renglones del drama, cuando, desesperada, no encuentra ni un manotazo para salvar a sus hijos. Les proporciona veneno estando dormidos y tras la sonrisa que le ofrecen antes del sueño definitivo a pocos pasos del padre. La escena inicial muestra una Bárbara totalmente distinta, estática, muda, durante el largo coloquio de la Vieja con Huinca. Hay una diferencia sideral entre esta Bárbara y las furias acumuladas de la Medea griega y latina. Por fin la Vieja logra sacarla de su estado de éxtasis.

-¿Qué mirás? -La pampa... el cielo... -¿Son grandes, verdá? -No sé si en ellos cabría tuito esto que siento... -¿Y qué sentís? -...¿O-

ís los parches, Vieja?... Parece que golpiaran adentro en el corazón... en el vientre... Vieja, io soy hembra que tiene fuego en la sangre... -Malo... malo...

La Vieja, hechicera como su ama, anuncia que los caranchos "formaron una corona".

-Los vi. -Mal agüero... No debimos dejar los toldos... Allí eras l' hija el cacique... -Allí ... ia no soy nada. -Y aquí, ¿qué sos? - Tengo dos hijos... míos... y d'él... d'él.

Tras este "tengo" a Bárbara se le suelta la lengua. A pesar de ser hechicera no advertía diferencia entre "tengo" y "tuve". Su uso es inmenso; lo enontramos con los objetos directos más variados e inimaginables:tengo un hijo, miedo, años, altura, medidas, calor, frío, hambre, miserias, carencias. ¡Cuántas clases y grados de tenencias! Pero la bárbara conoce diferencias más sutiles contenidas en sólo dos letras.

Vieja... tengo miedo, me tengo miedo... -Malo... hacé un conjuro... ¿Tenés miedo por tu hombre?... -No sé... Hace cinco lunas se fue pa el lao el norte... Hoy de tardecita vide una polvareda pal lao el Fortín... -¿Pensás que haiga llegao el Capitán? -Puede... no sé... Vide la polvareda... también pal lao e la posta... Dejuro llegó una diligencia. No sé... Mandé al Botijo a que averiguara... -Verás que nada e malo hai de haber pasao y él golverá...

Las dos mujeres indias tocan también el tema de la hechicería. Lo hacen más vívidamente en el Acto II Anambá y Bárbara, que siguen las lecciones del hechicero de la tribu. En esta temática Cureses aventaja al trágico griego, pero queda claramente a la zaga del latino, a quien sigue en estas escenas de magia.

Las mujeres sabimos cómo atar a loj hombres... Tenís tus secretos... Podís leer en el humo y hasta en la mesmita agua... hacer morir dispacio a quien querás..., también de golpe... -Pero no sé hacer retoñar al amor cuando se va...

Esto preocupa ya ahora a Bárbara, después más.

Otro tema exquisitamente femenino es incorporado por Huinca que les ha cantado y los ha adormecido a los cachorros.

Parecen dos palomitas... Son como potrillos pa trotar y rivolcarse (p. 12). ¡Da gusto verlos!... ¡Cha que son lindos! Io quisiera tener uno mío... - Descuidate nomás...

Cuando Huinca alude a los hermosos hijos de Jasón, Bárbara se esfuerza por explicarle que son también de ella: "Jasón me los hizo a mí y io llevé la carga... me dolieron y los nací". Con el irónico "¿te enteraste?" se cierra el largo diálogo de las tres mujeres (p. 8-12).

"Se oye de pronto el galope de un caballo que se acerca". "Ahicito viene el Botijo". "Tiene dieciséis años magníficos". Las novedades desfilan atropelladamente: que llegó un coronel para reemplazar a Ahumada; también una diligencia con "dos frailecitos jóvenes como de juguete..." y dos señoras. Está también la supuesta promesa de una visita de Jasón, no muy segura, y de provisiones, y por consiguiente de fiesta: "cuando el hombre regresa a la casa es preciso que tuito seia alegría"...

La Medea de Eurípides y la de Séneca jamás exhiben alegría semejante. Bárbara está eufórica, descontrolada. No es para menos: Jasón regresó después de cinco lunas. La cocina estará naturalmente a cargo de la Vieja. Les espera a todos en lugar de los preanunciados huevos de ñandú una suculenta comida. La cocinera ya está marchando en la búsqueda de ajicitos, "de esos que pican más que una conciencia sucia" (p. 13).

Huinca es la única que desentona, está sola y con la mirada perdida, como poco antes lo estuvo Bárbara y por el mismo hombre. Surge evidente el interés de Huinca por Jasón. Más que interés es un temor de que el corazón se le salte. Hasta el Botijo se ha dado cuenta y ya está del lado de Bárbara, que "te crió y me crió".

Está ya planteado el conflicto de la frontera, la difícil convivencia de blancos e indígenas, la atracción de la tierra nativa aun por encima de la sangre. "Nosotros, Botijo, seguimos siendo de allá". Botijo, por su parte, reafirma su convicción: "Io sólo pienso en esta tierra que me vio nacer... en esta soledad que nos rodea... y que nos hace suyos como a las piedras del camino..." El gran tema de la frontera ha sido iniciado por Bárbara y la Vieja; ahora lo siguen Huinca y Botijo (p. 15). "¿No te hormiguea otra sangre?". -"Tuita la sangre es igual". Él con sus dieciséis años magníficos está por la hermandad de los hombres, "que el mesmito Jasón lo dice a veces" (p. 15).

A Huinca le resulta evidente "la desigualdad de la tierra, la nacencia y la sangre"... No hay acuerdo entre los hermanos; sí hay verdad balbuceante cuando a la pregunta sobre por qué persiguen a los indios, el varón contesta exclamativamente: "¡Son hombres!"; y hay candidez e inocencia, cuando Botijo inquiere interrogativamente: "¿Y los cachorros?" La hermana se encoge de hombros, y ambigua y tímidamente responde: "Ésos... ésos son de Jasón".

La Vieja y Bárbara mantienen embelesadas este diálogo cargado de naturaleza, de sentimiento, de poesía: "Mirá, Vieja, cómo brillan las estrellas. -Son loj ojos de los muertos. -La noche está lindaza... -Es que tu hombre anda cerca". Ante la objeción de la Vieja ("es peligroso querer tanto a un hombre"), Bárbara contesta exultante: "Es lo más lindo, Vieja, desde dar la vida... hasta matar", y asegura haberlo hecho, mientras recuerda la rebelión contra el cacique Coliqueo y su tribu. "Le di dos hijos más lindazos que el sol cuando se acuesta... y también maté". Le cuesta confesarlo. En cambio en Eurípides y en Séneca Medea confiesa sin escrúpulos y con cierta vanidad el asesinato de su hermano Absirto, la lucha contra su padre Eetes, la muerte de Pelias, el tío de Jasón, los regicidios de Creonte y su hija Glauca (Creúsa), y finalmente la muerte con espada de sus propios hijos.

La dos veces Bárbara, por su sangre y por su nombre, se encontró con el capitán Jasón, que estaba herido, inconsciente, moribundo; lo curó, lo salvó, lo protegió contra todos y se casó con él. "Io me levanté entonces contra tuitos"; y entre ambos dominaron la tribu.

De pronto se oyó un galope cada vez más sonoro y a un ritmo cada vez menor. Todos piensan en el capitán. Los cuatro habitantes del rancho quedan como extasiados escuchando la música de los cascos. Debe de ser el Jasón con el cabo Mardoqueo. Todos menos una van haciendo mutis y desaparecen, quedando sola la Bárbara y en silencio. "Quiero estar sola y llenarle los ojos hasta emborracharlo" (p. 17). Apenas escucha la última recomendación de la Vieja: "Tení cuidao, india, con tanta felicidá en la boca podís atragantarte". Es una de las escenas más dramáticas y mejor logradas. Y no está tomada ni remotamente de Eurípides ni de Séneca. Es él, piensan todos, no puede ser otro. "Ia cruza las piedras negras... ia bordea el pajonal" dice Bárbara. Por dos veces más aparece el simbolismo de las piedras en una misma página 15. La expectativa y el silencio son cristales a punto de estallar. Bárbara "escucha con todo su cuerpo el galope que se hace más efectivo y que finalmente se detiene" (p. 17). Hay todavía unos segundos de pausa. La india no gasta palabra; "se lanza corriendo hacia el primer término lateral izquierdo; al llegar al borde se detiene, como parada por un rayo y retrocede con la mirada fija en el recién llegado, que no es Jasón". Toda la actitud y el mismo cuerpo de Bárbara lo dicen. Ha retrocedido muda y está paralizada. La sorpresa es mayúscula. Es el coronel Ordóñez. La dureza del "A vos te buscaba" fue de piedra. La pausa pareció eterna. Le sucedió una

retórica presentación que recuerda los discursos de Jasón y de Medea en Séneca. La Vieja y Bárbara por lo visto sabían de retórica como la nodriza y la hechicera de Séneca.

La presentación la inicia el recién llegado, a quien nadie esperaba. "Soy el coronel Ordóñez, nuevo comandante del Fortín 'Las Mulitas'... soldado de la conquista del desierto, hombre de la patria". Bárbara no era de quedarse atrás en altanería y en el orgullo de raza y contestó con igual tono: "Io soy la 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 andivina"...

El discurso pronto se hará discusión, como aquella senecana del rey Creonte y Medea, con sentencias, antítesis, controversias y suasorias.

Pasada la primera sorpresa, los argumentos rondarán sobre el tema de la civilización, "de indios acorralados, que se resisten a ser crestianos, a ser gente". El coronel será por momentos el teólogo moralista que lleva la voz cantante sobre Dios, la patria, los deberes, la justicia y el trabajo; y hasta sobre la igualdad y hermandad "bajo un mismo cielo... sin distingo de raza ni de sangre". Ordóñez y Bárbara son parte de un enfrentamieto histórico; siguen enfrentados todavía, ahora los hemisferios sur y norte; y hay todavía fronteras con fortines y postas por un lado, tolderías y tribus por el otro.

Bárbara rebate cada uno de estos temas con palabras que sorprenden a Ordóñez y al lector moderno, por venir de indios incivilizados. Ella "no quiere ser arrancada como yuyo malo, no quiere quebrarse de sol a sol por un puñao de maíz y medio porrón de aguardiente, no quiere justicia con jusil y pólvora"...

"Pero vine por otra cosa", cortó Ordóñez, "por tres puntos de un mismo asunto", que no vamos a detallar sino simplemente intitular: son los 20 años de angustia, de búsqueda de seres queridos. Su esposa Mercedes y su hija Aurora habían caído en poder de los indios; y la anagnórisis o reconocimiento de personas es un tópico común en el teatro grecolatino. El tema de la cautiva, como el de Mercedes y sus hijos, no puede faltar en nuestra dramaturgia, que tiene los ojos puestos en el venerable mundo clásico y los pies firmes en nuestras remotas fronteras, "donde la pampa se torna salvaje como el filo de un cuchillo". No faltan en los cuellos de los niños de Plauto, en Cistelaria y en Rudens, los clásicos y sonoros crepundia, y en el caso de la Huinca de Cureses el medallón con los retratos de los padres, lo que permitirá el reconocimiento para un desenlace feliz.

La Bárbara se enternece y colabora con Ordóñez en su búsqueda: "¿Ud. querrá verlos sindudamente?" Así como Bárbara había sorprendido por su elocuencia frente al coronel, Huinca sorprende ahora con su ternura y poesía en su reencuentro con su padre: "Qué de caricias se me murieron en los dedos... qué de besos se me enfriaron sin asomar a mis labios" (p. 22).

Su nuevo nombre de cristiana la hace estallar en los cuatro gritos de ¡Aurora! Pero la trama de sentimientos familiares se complica; y faltan dos puntos del mismo asunto, que se adivinan y que acrecientan la tragedia: Bárbara y su amor por Jasón.

Para Huinca "esa unión no es güena... se casaron a lo indio... ante una hoguera... frente a un brujo de cara pintada..." El diálogo con el padre se hace mas tenso:

Sí, míreme bien... soy io (mientras sigue girando como un trompo enloquecido). -Aún hay cosas que arreglar... esa mujer. -¿Bárbara? -Sí y Jasón. Tiene dos hijos. -De Jasón. -Es mujer peligrosa... -Mi amor puede más que tuitos sus hechizos... -Ella quiere a Jasón Ahumada. -Io también... Y él me quiere a mí. Él mesmito me lo dijo.

Y le va a explicar el proceso de su enamoramiento al mismísimo padre. Éste sufre un nuevo desgarro, porque apenas recuperada la hija, pronto deberá entregarla al marido; sufre porque Botijo se inclina por la tierra que lo vio nacer y por la mujer que lo crió; y sufre Huinca porque en el fondo de su corazón reconoce cuánto le debe a Bárbara; sufrirá Bárbara porque perderá al marido a quien ama; sufrirán marido y mujer la pérdida de sus hijos, aunque aún no lo saben; sufrirán todos cuando, fuera de escena, se enteren de la muerte de Huinca.

En medio de tanto dramatismo todavía cabe un instante de ironía y humor. La nota la da la Vieja, que invita desde adentro al coronel Ordóñez, creyendo que es Jasón. En compensación de tanta confusión, la Vieja lo asciende de grado: "India... un general te está esperando".

En medio de una situación tan embarazosa producida por la inesperada llegada del coronel, éste le propone a Bárbara: "Podemos hablar a solas", sin la presencia de la Vieja. La respuesta será: "Mi sombra y ella son la mesma cosa". El visitante y la dueña del rancho vuelven muy pronto a la agresividad inicial. Los toques dramáticos se acumulan hasta cerrar el Acto.

El anuncio del casamiento de Huinca y Jasón, y la partida inmediata, destierro

o expulsión, luego mitigada por Jasón con la prórroga de un día, son dos pedradas para una misma lapidación de Bárbara. "Io mismo he decretado tu partida de este lugar, y cuanto antes, y antes de que amanezca. —Que me acompañe Jasón, él me trajo aquí" (p. 27). Es el argumento de Séneca, una versión ajustada de su Medea: Redeo: qui advexit, ferat (v. 197), (me voy, que me lleve quien me trajo). Luego desarrolla su argumentación: Profugere cogis? Redde fugienti ratem / et redde comitem: fugere cur solam iubes? / Non sola veni (Sén. Med. 272-4), (¿Me obligas a huir? Devuelve la nave al que huye y devuélvele su compañero; ¿Por qué me mandas que huya sola? No vine sola). Bárbara alude claramente a la orden del destierro, al amanecer, a la ampliación del plazo de un día, impuestos a su antecesora, la bárbara Medea: Unus parando dabitur exilio dies (Sén. Med. 295).

Las últimas escenas del Acto I nos deparan más sorpresas; se entrecruzan líneas dramáticas inesperadas. Botijo se niega a ir con su padre. Finalmente se marchará con él por razones y presiones de Bárbara nada fáciles de entender. Todo ello tras duelos verbales con filo y punta de cuchillo, primero entre Ordóñez y Bárbara, luego con el rebelde del Botijo, duelos de palabras muy crueles entre padre e hijo. El coronel hubiera preferido -creemos- un enontronazo con indios en campo de batalla.

Bárbara y Huinca entrecruzan también breves ráfagas de fuego a veces un tanto mitigadas por la intervención del coronel. Dice la menor y más débil: "io no tengo la culpa de haberlo querido... io soy una mujer como vos... tan pobre y sin defensa como vos pa el amor..." La despedida de Bárbara al coronel es violenta, tremenda. La pronuncia despacio midiendo sus palabras: "Más le valdría morir ia mesmo que esperar se rompa el río de mi odio". En tanto la Vieja, fiel, valiente, decidida, lo expulsa con reiterados: "Juera, cuervos".

Hay todavía en este desordenado compendio coloquial lugar para una escena entre poética y mágica de Bárbara y su innominada sombra:

Mirá, Vieja, apareció la luna – Está roja – Como mi dolor – Redonda y grande – Asomada a la tierra – Con los ojos hundidos – Como de piedra – Madre de tuito lo malo – Madre de lo hermoso (p. 33).

Una vez más el simbolismo de la piedra en esta suerte de letanía o himno litúrgico a la luna; es más extenso, pero está inconcluso e interrumpido nada menos que por la llegada inadvertida de Jasón, tan inesperada como la anterior de Ordóñez.

El capitán la llama dos veces por su nombre entre tímido y temeroso; pero es

bien recibido por Bárbara, aunque mal por la Vieja con sus reiterados "juera, echalo, india".

Y acto seguido Cureses pone sobre las tablas lo más inesperado, una larga escena amatoria de seducción. No es lo habitual en el teatro griego. Eurípides no presenta a la vista del público la muerte de los niños, Séneca sí los hace morir a espada y coram populo, pero la Bárbara de Cureses, junto a estos desenlaces cruentos, lleva al escenario también enlaces incruentos, seducción amorosa, que incluye los recuerdos del enamoramiento y de la noche de bodas.

En la parte central de esta frontera Cureses hace arder un poema de amor, más que de dolor, odio, ira y venganza, que se acumularán sólo en la catástrofe final. En Bárbara ello debe ser visto como una vivencia espontánea más que un calculado y progresivo intento de recuperación total de su hombre. "El perfume de tu pelo me llenaba la cabeza hasta emborracharme... ¡Y tus ojos! ¡tu boca!..."

Tras estos reclamos casi desesperados de besos, caricias y ternuras vuelven repentinamente el rechazo bien firme de Jasón y la consiguiente expulsión no tan repentina del mismo por Bárbara y la Vieja: "Andate, juera". Bárbara había dicho a Jasón: "El coronel m' echa de esta tierra y vos de la vida" (p. 36). Es una de las antítesis y elipsis que Séneca padre y el hijo enseñan y usan. "Ni nunca naide sufrirá ansí" (p. 32), había dicho la Vieja, condolida de su ama. Es ésta una triple aliteración, como las usadas por el cordobés de bimilenaria vida, a veces cuádruples, como ésta del Coro II: Maiusque mari Medea malum (Medea, mal mayor que el mar).

Los dos militares que decretaron la expulsión de ambas mujeres terminaron expulsados. Claro que la expulsión de un rancho no es equiparable a la expulsión de su patria; pero tampoco son equiparables dos indefensas mujeres a dos aguerridos oficiales del ejército.

Con la segunda expulsión, el acto de seducción amorosa ha quedado frustrado. El intento del capitán de ver a sus hijos también se frustró. Y en forma audaz y amedrentadora

tomó un cuchillo de la mesa y se lo tendió al capitán con ademán imperativo. –Tomá... hundilo en mi pecho, hasta el fondo... Finalmente se lo arrojó a los pies. –¡Cobarde!... Ni pa dar el golpe de gracia ia servís.

Parecía el final de la tragedia. Bastaba que Bárbara empuñara en sus manos el

cuchillo y, en escena o fuera de ella, asesinara a sus hijos. Pero el autor es afecto a las sorpresas.

Faltaba el Acto segundo con su escena de magia, sólo narrada, no presentada a la vista del público. Anambá será aconsejado por el hechicero de la tribu para que su simiente sea fecundada con sangre de cristiano y pueda tener hijos "para prolongar mi vida en otras vidas". Las lecciones complementarias vendrán de Bárbara y de la Vieja, que saben por bárbara y por vieja y por sus presagios y por iniciadas en brujería. Este Acto II intensificará la presencia de Séneca, quien armoniza más que Eurípides con la tradición mágica de los indígenas.

El agregado de este breve Acto le permitirá a Bárbara vengarse de la traición de Huinca; le permitirá a Cureses el desconcertante diálogo entre Bárbara y el Botijo. Permitirá desarrollar una de sus animalizaciones, la larga fábula de la gata que se comió las crías. Permitirá a Botijo llorar sus penas y ternuras en brazos de Bárbara y escucharle esta íntima confesión: "¡Qué corazón tan grande tenís, Botijo! Si hubiera una gota de tu sangre en cada hombre al otro lao e la frontera, seríamos tuitos güenos...".

Este mismo Acto permitirá la intervención, algo reducida y extraña, de Fray Javier y Fray Gaudencio, en una posición un tanto ambigua, por momentos a favor de Jasón "y sus derechos de padre cristiano", o de Bárbara y su dolor. De este dolor, cuando la india literalmente "no puede más", extraerá Fray Gaudencio su última lección senecana y cristiana. "El dolor nos acerca a Dios; bienaventurados los que sufren". Esta doctrina secunda la catarsis de la tragedia, presagia una previsible conciliación y futura convivencia más allá de la frontera.

El cacique Anambá ha dejado ver la barbarie de sus supersticiones, también exhibe su fe en creencias superiores: "Siempre es bueno tener un dios que nos proteja y a quien honrar... el hombre sin dios y sin creencia es como una hoja seca que la castiga el viento". Cuando Bárbara pide en vano para sus hijos un refugio en la tribu de Anambá, Bárbara y la Vieja estiman egoísta su negativa, pero al final alaban su prudencia. Su ansiedad por una fecunda descendencia tiene antecedentes en el diálogo de Egeo, rey de Atenas, con Medea, extenso en Eurípides y totalmente ausente en Séneca.

Concluiremos con textos de Cureses, con el recuerdo de la Aurora muerta por Anambá, con la esperanza de otras auroras apenas insinuadas y con la muerte de los dos cachorros de Bárbara y Jasón. "Ése será el castigo... pa él... pa mí..." Bárbara, siguiendo los preceptos de Horacio, narra a la Vieja espantada esas muertes incruen-

tas, con veneno, y sin exhibicionismo: "ia está... tomaron hasta la última gota... sonrieron... me besaron... y golvieron a dormirse; ¡dormirse pa siempre!".

Cuando aparece el capitán Ahumada, Bárbara se dirige a él trabajosamente: "Capitán Jasón... Ahumada... ahí... están... tus hijos...".

Lo que sigue es un silencio con algunas frases dislocadas, cargadas de simbolismo. Bárbara grita dos veces: "¡Como la gata!". La Vieja gritará tres veces: "¡Los caranchos!". Y se oirá el rugido del Capitán una sola vez y con toda su alma: "¡¡¡Indiaaa !!!".

Caerá el telón -sin deus ex machina, sin carros ni serpientes aladas- para esta obra de Cureses, original y muy meritoria, con escenarios, temas y lenguaje nacionales, sin nombres casi de las tragedias antiguas, pero con la antigua, trágica presencia de Medea, la de Eurípides y de Séneca.