

*Myrtia* nº 23, 2008, pp. 427-447

**ARGONAUTAS 2000. INTERPRETACIÓN DE UN MITO PARA EL SIGLO XXI**

DIANA M. DE PACO SERRANO  
Universidad de Murcia\*

**Resumen:** En este trabajo nos proponemos describir el modo de recrear el mito antiguo de la expedición de los Argonautas en una producción teatral del siglo XXI: *Argonautas 2000*, que examina el papel del guía, Jasón, e investiga posibles significados de tal expedición en el mundo contemporáneo.

**Summary:** The purpose of this article is to describe the way in recreating the ancient myth of the Argonautic expedition in one theatre production of the 21<sup>st</sup> century: *Argonautas 2000*, which approach as an examination of the role of the leadership, Jason, and as a research of possible meanings of such a expedition in the contemporary word.

**Palabras clave:** Argonautas, Apolonio Rodio, Darko Lukic, teatro contemporáneo, tradición clásica.

**Keywords:** Argonauts, Apollonius Rhodius, Darko Lukic, Contemporary Theatre, Classical Tradition.

**Fecha de recepción:** 13 / 6 / 2008.

Del mito de los Argonautas y la expedición a la Cólquide, los autores dramáticos han otorgado el protagonismo, por lo general, a los capítulos del encuentro y la relación entre Jasón y Medea y, sobre todo, al conflicto entre ambos tras regresar a Grecia y llegar a Corinto. En la dramaturgia de las últimas décadas, en la mayoría de las recreaciones de estos personajes, el perfil femenino, el de Medea, se delinea con nuevos rasgos positivos o se subrayan y acentúan características que ya apuntaba la eurípidea en la obra a la que da nombre que es, junto a la de Séneca, la fuente principal de la que se nutren de modo directo o

---

\* **Dirección para correspondencia:** Diana M. de Paco Serrano. Dpto. Filología Clásica, Facultad de Letras, Universidad de Murcia. [didepaco@um.es](mailto:didepaco@um.es). Este trabajo es resultado del Proyecto de Investigación “Homero: texto y tradición” (05675/PHCS/07), financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento científico de Excelencia de la Fundación Séneca, Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia.

indirecto los autores dramáticos actuales. En el teatro contemporáneo las razones de Medea se reivindican con fuerza<sup>1</sup>, en la línea de apología de las heroínas clásicas que alzan sus voces para reclamar la libertad y los derechos del γένος γυναικῶν, por contraste y por herencia de la tragedia clásica, a partir de esta interpretación, los nuevos Jasones no salen muy bien parados<sup>2</sup>.

Pese a que ésta ha sido la línea general de recreación del mito de Jasón y Medea, existen algunas propuestas dramáticas que rompen con la tónica habitual, como ocurre con la pieza que nos ocupa: *Argonautas 2000*<sup>3</sup> (2000), creación colectiva sobre un texto del dramaturgo croata Darko Lukic<sup>4</sup>.

Darko Lukic (1962)<sup>5</sup> escribió en 1998 una primera obra titulada *Medea* (*Medeja*), publicada en el año 2000<sup>6</sup>, pieza que comparte muchos puntos en

<sup>1</sup> Cf. M. Arriaga Flórez en De Martino, 2006, pp. 11-21.

<sup>2</sup> Un repertorio que, pese a no ser exhaustivo, recoge muchos de los títulos literarios y cinematográficos dedicados a *Medea* y a los Argonautas en M. Rubino - C. Degregori, 2000, p. 227. Para el estudio del mito de *Medea* a lo largo de la tradición resultan fundamentales los dos volúmenes editados por A. López y A. Pociña, 2002 (El segundo, dedicado a la pervivencia después de Roma, ofrece también un rico elenco de trabajos nacionales e internacionales, desde la literatura del siglo de oro con Lope de Vega, Calderón o Rojas Zorrilla, hasta la actualidad), así como el volumen editado por De Martino, 2006.

<sup>3</sup> Publicada en *Primer Acto*, 2000b, pp. 47-91.

<sup>4</sup> Las dramatizaciones que retoman temas de la epopeya, en el teatro contemporáneo, normalmente se centran en un segmento del mito en el que se desarrolla un conflicto determinado, sin intención de realizar un recorrido diacrónico a lo largo de la narración épica en escena. No obstante, el motivo del viaje y sus interpretaciones, representado por la épica homérica la mayoría de las veces, ha sido también objeto de atención de los dramaturgos en la actualidad. Un ejemplo de ello, además de la obra que nos ocupa, son algunas de las últimas recreaciones de la *Odisea*. Así la versión de Félix Grande, *Ítaca* (2006), en la que surgen los capítulos homéricos para acompañar la Odisea gitana durante la Guerra Mundial. En ella, el jefe de estación se convierte en aedo y relata a los deportados las aventuras del héroe *polýtropos*.

<sup>5</sup> Profesor en la Akademija Dramske Umjetnosti (Academia de Arte dramático) en la Universidad de Zagreb, se dedica al teatro tanto desde un punto de vista teórico como en la práctica del mismo. Traductor, crítico teatral, novelista, guionista y dramaturgo, ha sido director artístico del Drama Nacional Theatre Sarajevo (1990-1993). Entre sus trabajos no dramáticos destacan *The War Trauma Drama*, Zagreb, 2008; las obras de ficción *The Escape from Future*, Zagreb, 2008; *Nights of the Full Moon*, Sarajevo, 1990. Además cuenta con una gran cantidad de artículos dedicados al teatro en Croacia, Bosnia Herzegovina, Serbia y Montenegro. Sus más de veinte obra teatrales han sido representadas en escenarios internacionales y traducidas a varios idiomas: *Dream of Sarajevo* (1991; 2006), *Orest-The Task* (1994); *Merry Christmass Mr. Bookman!* (1995);

común con la obra que ahora tratamos. En ella, recreaba la llegada de Jasón y los Argonautas a la Cólquide y el encuentro con la maga. Se trata, como reza el subtítulo, de un viaje de la Cólquide a Sarajevo, “Cómo Medea ha soñado con Jasón y Jasón ha soñado con el Vello de oro en un viaje de la Cólquide a Sarajevo” (p. 191). El motor de la pieza es el sueño de Medea en el que toma conciencia de que ha de marcharse de su tierra con un extraño: “es el momento en el que alguien viene de algún lugar y te atrapa”, “viene y te lleva con él” (p. 191). Este motivo estará presente también en *Argonautas 2000*, al aparecer la heroína en la última parte de la pieza. El viaje resulta el *leit motiv* de ambas piezas; en *Medeja* a través de la travesía de regreso a Sarajevo desde la Cólquide se produce la identificación del mito y de la realidad: los Balcanes y el conflicto bélico se hace patente en el texto, en las palabras de Jasón: “Para mí tuvo lugar el fin del mundo... allí... en los Balcanes. Demasiado tarde... Los dioses han matado en la Cólquide con el engaño. Allí matan siempre con el engaño, a traición, como los bandidos callejeros. Allí también los reyes se transforman en bandidos callejeros para sobrevivir, e incluso así, los matan [...] Allí donde los reyes son bandidos callejeros –y a pesar de ello son asesinados reyes y reinos- los dioses no piden nada. No es culpa de ellos. Te matas tu solo.”

En esta pieza Medea es la protagonista inocente condenada por los Argonautas: “es una extranjera./Una bárbara/ Una mujer. /Debíamos haberla dejado en la Cólquide,/ matarla/ No es siquiera una reina/ Concubina/ Puta” (p. 204) y ellos mismos son los que asesinan a los hijos de ésta, quien arroja la responsabilidad a Eurípides –quien es posible que fuera el introductor de este motivo<sup>7</sup> -, a la ficción literaria que transformó la historia para convertirla en

*Regnum Novum* (1997), *The vampiros* (2003, 2004, 2008); *The importance of Being Positive* (1998, 1999, 2000, 2001, 2004, 2006); *Hope* (2005, 2006, 2007); *Satyricon 2004* (2004) etc. (Mantenemos los títulos en inglés tal y como el autor nos los ha proporcionado).

<sup>6</sup> *Medea. Argonauti –Giornale di Bordo 2000 a. C. – 2000 d. C.*, en M. Rubino - C. Degregori, 2000, pp. 191-222. Publicado en Croacia en *Knjzevna revija*, 2003. Inspirada en la tragedia griega es su obra *Orestes-The Task*, 1995, estrenada en Istrian National Theater Pula, en Croacia en 1994-95 y en el Teatr Polsky Szczecin, en Polonia en 1996-97 bajo la dirección de Ewa Grabowska.

<sup>7</sup> La muerte de los hijos de Medea fue atribuida tanto a los Corintos, cuanto a los parientes de Creonte y, finalmente, a la propia Medea. El teatro introduce el motivo de la muerte de los hijos a manos de su propia madre, en la *Medea* de Eurípides aparece por primera vez, aunque podría haber existido ya este motivo en la obra perdida de Neofrón, anterior a la eurípidea, según algunos investigadores. Otros, sin embargo, barajan la hipótesis de que Neofrón planteara la idea del infanticidio pero que éste no tuviera lugar en la pieza, no atreviéndose a modificar el argumento tradicional, así F.M. del Rincón Sánchez, 2007, p. 442.

culpable: “No he matado a mis hijos/pero sería capaz. Si esto pudiera devolvérmelo otra vez. [...] No he matado a mis hijos/ Ha sido Eurípides... vendido... Ha sido él el que ha mentido diciendo que yo los había matado. [...] ¡Abrid sus tumbas! ¡Abrid las tumbas de mis siete hijos y de mis siete hijas! Allí encontraréis las huellas de las manos asesinas de los soldados... Su venganza contra la reina bárbara” (p. 221).

Sin duda, en esta pieza el perfil de la heroína está construido con una solidez y una complejidad psicológica de la que carece en la obra que a continuación tratamos, por lo que la lectura de esta primera *Medeja*, antesala del “Diario de a bordo” de *Argonautas 2000*, ofrece una nueva perspectiva al texto inspirado en la epopeya helenística de Apolonio.

En *Argonautas 2000*, el motivo del viaje, la travesía por las aguas del Mediterráneo y del mar mítico se convierte en protagonista de la pieza. En este caso no se trata del viaje de retorno, como en *Medeja*, sino del viaje de ida, de los Argonautas hacia la Cólquide. El viaje por el mar que une a los pueblos y reúne sus distintas culturas en la idea de que, como afirma P. Matvejevic, “no existe una única cultura mediterránea, sino que hay un Mediterráneo con muchas culturas”<sup>8</sup>. En este mar se encuentra el mito y la realidad hodierna y a través de él se establece la relación entre los Balcanes y la Cólquide, el Mar Negro y el mar Mediterráneo<sup>9</sup>.

*Argonautas 2000*<sup>10</sup> está basada en el relato épico de Apolonio<sup>11</sup>, tal y como sostienen sus creadores, pero resulta innegable la influencia de la obra de Heiner Müller *Ribera despojada/ Medea Material/ Paisaje con Argonautas*<sup>12</sup>, al

---

<sup>8</sup> P. Matvejevic, 2007, p. 333.

<sup>9</sup> Cf. P. Matvejevic, 2008.

<sup>10</sup> La primera versión de *Argonautas 2000* se representó en Sibiu (Rumanía) y en Dubrovnik (Croacia) en junio de 2000. Una segunda versión, algo cambiada, se estrenó en Furiani, Córcega, en octubre de 2000.

<sup>11</sup> El estudio y análisis de *Argonáuticas* de Apolonio Rodio formó parte de las tareas que intérpretes, dramaturgos y directores realizaron para entender el mito y asimilar el significado que pretendían transmitir, tal y como se detalla en el “Diario de a bordo” en el que se da cuenta del proceso que llevó a la realización del montaje (*Primer Acto*, 2000b, pp. 33 ss.).

<sup>12</sup> Existen dos obras de Müller dedicadas a Medea *Medeaspiel* (1974) y *Verkommenes über Medeamaterial Landschaft mit Argonautem* (1982) (*Ribera despojada, Medea material y paisaje con Argonautas*). La huella de Müller en el texto queda patente sobre todo con relación a las partes de su pieza *Ribera despojada y paisaje con Argonautas*. Destaca tanto en el autor alemán como en la obra estudiada la idea de colonización y conquista que transmite la pieza. La influencia de este autor en la dramaturgia de Lukic se deja ver también en una de su última creación realizada junto a Tomas Pandur en 2007,

menos en la idea general que sustenta todo el espectáculo y en parte de su estética, heredada del autor alemán quien presenta, mediante la historia mítica, una reflexión sobre la historia de Europa saqueada por las guerras y la devastación en el siglo XX<sup>13</sup>. Los encargados de la pieza interpretan la historia de Jasón a través de las *Argonáuticas* como un mito de conquista, nacionalismo y colonización, aislando, por lo tanto, el aspecto negativo centrado en el mitema del “colonizador” que puede extraerse de la lectura de la travesía de Jasón y sus compañeros a lo largo de su andadura en la literatura grecolatina y posterior<sup>14</sup>. En este sentido ya Heiner Müller contemplaba el mito de Medea desde una perspectiva semejante, referida a la historia europea que inicia con la colonización y que adelanta una conclusión destinada a convertir el mito en historia: “El final indica el umbral en el que el mito se transforma en historia: Jasón es asesinado por su nave... La historia europea inicia con la colonización... El vehículo de la colonización, golpeando mortalmente al colonizador anticipa su propio fin. He aquí la amenaza del propio fin que debemos afrontar, el final del crecimiento”<sup>15</sup>.

Para los nuevos creadores, que inciden en esta línea interpretativa, el mito antiguo de los Argonautas significa “el nacionalismo, el desprecio sistemático de cuantos no eran griegos, la autocomplacencia del líder, la violencia como método de afirmación, la identificación del descubrimiento con la conquista, el uso de los sentimientos ajenos (Medea) en beneficio propio”<sup>16</sup>; a partir de ello inciden en el valor del viaje de los Argonautas como “viaje a lo desconocido”, viaje simbólico. El director del montaje, Pedro Álvarez Ossorio, destaca estos aspectos<sup>17</sup>:

Nuestro vellocino de oro ha sido el propio viaje. [...] No queremos nuevos Jasones, que nos embauquen con cantos de

---

*Barroco*, estrenada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid y basada en *Las amistades peligrosas* de Chardelos de Laclous (1782) y en *Quartett* de Heiner Müller (1980).

<sup>13</sup> Heiner Müller, como otros escritores de la RDA, utiliza el mito, a partir de los años 60, no como modo de distanciamiento, sino como manera de abrir un debate entre la utopía comunista y el socialismo real y, a su vez, Müller encuentra a través del mito la posibilidad de conferir a la reflexión sobre los problemas de la construcción del socialismo una dimensión universal, más allá de los límites de la RDA, como subraya P. Gallo, en F. De Martino, 2006, p. 284.

<sup>14</sup> Cf. A. Moreau, 1994; D. Susanetti, 2005, pp. 213-237; J. Clauss James – S. I. Johnston, 1997.

<sup>15</sup> Entrevista a Heiner Müller, *Hamletmachine and Other Texts for the Stage*, citado por M. McDonald, 1999, p.147.

<sup>16</sup> J. Monleón, 2000b, p. 8.

<sup>17</sup> J. Monleón, 2000a, p. 7.

sirena y nos lleven a morir por su poder y por su hacienda. Si Argo necesita de personas que lo guíen, que sean guías que vivan entre nosotros y no se limiten a sonreírnos desde los renovados palacios del Olimpo.

Guías que no condenen a quienes no piensan como ellos o se niegan a servirles. Guías que no utilicen a los dioses o busquen en la historia oscuros episodios para que nos odiemos los unos a los otros.

Nosotros no somos los viejos Argonautas.

Eso hemos aprendido en el viaje. Ése es nuestro vellocino de oro.

Con él haremos nuevos viajes, hasta que un día, desde la cubierta de los navíos poderosos, se asombren de los innumerables Argo que cruzan en paz por los océanos de la tierra.

A lo largo de la tradición clásica, como afirma C. García Gual, el viaje de los Argonautas fue perdiendo los elementos del cuento popular y sus carácter fabuloso “para hacerse más concreto en su itinerario geográfico y en su representación humana”<sup>18</sup>. Tal y como apunta M. Valverde<sup>19</sup>, la significación del mito, al margen de los elementos folclóricos, ha sido objeto de muchas interpretaciones: una leyenda con una base religiosa; una metáfora de naturaleza agraria; un mito solar; y en su forma conocida, añade, parecen haberse fundido dos argumentos distintos: “la historia de un grupo de marineros intrépidos que en la primera nave se aventuraron a través de peligrosas rutas y pueblos extraños hacia las regiones del oro y el ámbar; y la historia de Jasón, el príncipe que marchó a un país lejano en busca de un tesoro”<sup>20</sup>. De la aventura la versión más completa es la de Apolonio aunque la travesía de los Argonautas fue objeto de interés de otros muchos autores: ya aparece mencionada en la épica homérica<sup>21</sup> y Hesíodo la relata de modo más extenso<sup>22</sup>. Píndaro le dedica la *Pítica IV* en honor de Arcesilao de Cirene, relacionando el mito con la colonización de la ciudad<sup>23</sup>. Los trágicos también se ocuparon del tema de los Argonautas pero conservamos, tan solo, la *Medea* de Eurípides que determinará la tradición posterior en la

---

<sup>18</sup> C. García Gual, 1996, p. 159.

<sup>19</sup> M. Valverde, 1996, p. 23.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Il.* VII 467-471, XXI 40-41, XXIII 745-747; *Od.* XII 69-72; X 135-139.

<sup>22</sup> *Th.* 956-962 y 992-1002.

<sup>23</sup> Cf. C. García Gual, 1996, 139-146.

literatura dramática, pues la mayoría de las recreaciones, como ya hemos apuntado, partirán del episodio de la pareja tras haber regresado a Corinto<sup>24</sup>.

De toda esta tradición y de sus significados, como hemos adelantado, la fuente antigua fundamental de *Argonautas 2000* es la obra de Apolonio. Ahora, sin embargo, el significado del viaje de los Argonautas no se reconstruye a partir de la visión del itinerario de aventuras, sino del contenido semántico del viaje en sí<sup>25</sup> interpretado como alegoría del trayecto vital de la sociedad contemporánea y de su actitud ante lo desconocido, “el otro” que se vislumbra como presa para la conquista. De este modo, se reinterpreta el mito de los Argonautas tomando como punto de partida el texto del autor griego, despojándolo del sentido religioso del mismo y enfrentándose a la utilización de lo divino como manera de evadir las responsabilidades humanas. No son los oráculos los que impulsan a la injusticia, nos dice el texto contemporáneo, sino el ser humano ávido de poder que sucumbe bajo las consecuencias de sus actos egocéntricos. Por ello, la aventura de Jasón impulsada sólo por la ambición desmedida de éste se reconstruye en un espectáculo que reivindica precisamente la paz, la unidad entre los pueblos, la defensa de los Derechos Humanos<sup>26</sup> y la concordia fundamentada en la diversidad de razas, lenguas y culturas.

El autor del texto, Darko Lukic – en colaboración con José Monleón, Katarina Papaikovou, Pedro Álvarez Ossorio y Jean Luc Palliés-, afirma entender esta leyenda dramatizada, no como la nueva lectura de un famoso mito, sino como “metáfora de la historia de la civilización occidental, que repite el círculo de descubrimiento y conquista de nuevos pueblos y territorios, ajena siempre a cualquier propósito de conocimiento del otro”. Tras haber vivido en primera persona los conflictos de los Balcanes que azotaron desde el inicio de los años 90 la zona de la ex Yugoslavia, dejando tras de sí cientos de miles de víctimas mortales, millones de exiliados y ciudades arrasadas, Lukic busca en la escena del siglo XXI con estos nuevos Argonautas un espacio de colaboración y solidaridad, de amistad y consolidación de los valores humanos “de todos los que habitamos el mediterráneo” y el recurso al mito, una vez más, en situación de

---

<sup>24</sup> Esquilo tendría una obra de título *Fineo* y una tetralogía sobre los acontecimientos en *Lemnos*; de Sófocles son varios los títulos que remiten a este mito: *Frixo*, *Las Lemnias*, *Fineo* etc., y Eurípides habría creado también *Hipsípila*, *Frixo* y *Peliades*. Para la trayectoria del mito cf. M. Valverde, 1996, pp. 26-28; C. García Gual, 1996, 111-170.

<sup>25</sup> J. Monleón, 2000a, p. 8.

<sup>26</sup> En esta línea del teatro a través del mito utilizado para la defensa de los Derechos Humanos se encuentra también la obra *La noche de Casandra*, otro proyecto multicultural en el que intervinieron junto a los actores, siete autores y tres directores procedentes de cinco países diferentes. Publicada en *Primer Acto*, 2001, pp. 46-65.

crisis y ante el deseo de ofrecer a debate los comportamientos humanos y las posturas sociales y políticas, se presenta como medio idóneo no para el distanciamiento sino para la reflexión sobre la violencia, la situación del inmigrado, de aquellos cuyos pueblos son invadidos y para la denuncia activa del abuso de poder de los invasores, bajo el paradigma de la historia de los Argonautas:

Durante mi infancia, mis años de guerra en Bosnia y Croacia y los viajes por todo el mundo, he observado que el juego se repite: viajamos, conquistamos y, sobre todo, destruimos. Esta destrucción se centra en las DIFERENCIAS. En nuestra civilización luchamos contra todo lo diferente y contra todos los que son distintos a nosotros... Por eso, en la búsqueda del Vellocoino de Oro –sea cual sea el significado que cada uno quiera darle- hay tantos malentendidos, conflictos y guerras<sup>27</sup>.

Ya años antes de la creación de *Argonautas 2000*, en los meses previos al final del conflicto, Lukic concedía una entrevista en *Primer Acto*<sup>28</sup> en la que explicaba el panorama teatral antes y tras la guerra de Bosnia (1992-1995). El autor insistía en la necesidad de tener en cuenta además de la situación de la capital, la de las pequeñas poblaciones que necesitaban dejar de ser las olvidadas y participar de la presencia internacional: “porque no se puede imaginar cuánto significaría esto para la gente de esos lugares, refugiados, inválidos, niños enfermos y hambrientos de arte y humanismo, de amistad y apoyo [...] es esa para mí la verdadera ayuda del teatro: Artística, Humana. Honesta. Valiente. Amistosa. Y empleo todo mi esfuerzo en que estas cuestiones les queden claras a mis colegas europeos”. Además, insistía en la necesidad de contar con aquellos artistas procedentes de los lugares azotados por el conflicto: “He visto obras dedicadas a Sarajevo que no tenían nada que ver con nuestra realidad [...] hay un modo real de ayuda, modesto pero concreto: mira a tu alrededor. ¿Hay cerca de ti algún artista de Sarajevo? Si es así, dale una oportunidad de mostrar lo que sabe hacer”. En los años de los conflictos de los Balcanes la actividad cultural seguía floreciendo y los artistas buscaban sin descanso conseguir a través del teatro<sup>29</sup> “hablar, traducir sus angustias, sus miedos, las desgracias, que ya forman parte de

---

<sup>27</sup> D. Lukic, 2000b, p. 17.

<sup>28</sup> 1995, p. 28-29.

<sup>29</sup> Cf. a este respecto M. Rubino y C. de Gregori, 2000, pp. 125 ss., quienes dedican una parte de su estudio a los escritores balcánicos editando, además, los textos: *Medea* '95 de Leo Katunaric y la ya citada *Medea* del autor que nos ocupa.

nuestro mundo, y de hacer partícipes a los otros”<sup>30</sup>. Para poder llevar a cabo esta labor, una vez finalizada la guerra, en colaboración con otros países, Lukic proponía coproducciones, trabajos que rompieran la barrera étnica y que incluyeran a aquellos cuya profesión también había sido malograda por el conflicto y con esta filosofía compartida por el Instituto Internacional de Teatro del Mediterráneo emprendió la dramaturgia de *Argonautas* que se estrenaría cinco años más tarde.

A partir de la vivencia de la tragedia bélica no resultaba difícil extraer una serie de elementos comunes a todas las tragedias humanas de este calibre para crear una pieza que no hable en particular de un conflicto en concreto sino de todos los que tienen y han tenido lugar, denunciando la injusticia cometida durante los mismos a través del mito, un procedimiento que no era ajeno a la creación de los dramaturgos griegos –buen ejemplo de ello son las obras del ciclo troyano eurípideo – y al que no ha renunciado el teatro a lo largo de los siglos hasta la actualidad. Precisamente, en el año 1995, la Comunidad de Madrid propuso un programa bosnio para el Festival de Otoño, *Bosnia en Madrid*, que seguía las ideas propuestas por Lukic referidas a la integración de actores y profesionales de Bosnia en Europa. De este modo, se ofreció a los miembros del *Teatro de Cámara 55* de Sarajevo elegir una pieza a través de la cual denunciar el desastre de la guerra y sus consecuencias. Gradimir Goer y Vladimir Jokanovic, encargados de la selección, sorprendieron a la organización al escoger la pieza de Giraudoux, *la guerra de Troya no tendrá lugar*, compuesta en 1935, en el período de entreguerras. Este montaje, argumentaron ambos colaboradores, había servido para que muchos habitantes de Sarajevo reflexionaran sobre su propia guerra, sin necesidad de hablarle directamente de su drama. Por lo tanto, el mito, desde sus primeras manifestaciones hasta el mundo contemporáneo, ha servido y sirve de instrumento de denuncia política, de invitación a la actuación y de reflexión sobre la violencia y los desastres de la guerra, según una línea que, en el siglo XX, ha tenido como principal representante a Heiner Müller con obras inspiradas en héroes griegos como los ya mencionados Jasón y Medea, Filoctetes, Prometeo o Heracles<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Fragmento de la entrevista a Ljubisa Georgievski en *Rijeka*, citada en M. Rubino y C. de Gregori, 2000, p. 127.

<sup>31</sup> Cf. P. Gallo, en F. De Martino, 2006, pp. 283-302. En una entrevista a Müller (D. Méreuze, 1987) éste afirmaba con relación a su teatro de tema mítico: “Es evidente que el teatro relacionado con la Antigüedad tienen una resonancia mayor, porque tiene su fundamento en una cultura que funciona como una especie de esperanto. Se trata de una temática que todo el mundo conoce y por consecuencia una actualidad que ha sido cargada de mitos tiene más aceptación por parte del público. Volvemos a encontrar este

A través de este filtro la tradición llega también al proyecto de los Argonautas en el que participaron profesionales del teatro de ocho países diferentes. Los actores proceden de Croacia, Bosnia, España, Francia, Grecia, Italia, Marruecos, Portugal y Rumania:

*Argonautas 2000* quiso, a su manera, desde el teatro, y en los términos que tenía a su alcance, abordar el problema, partiendo de la base de que están mucho más cerca quienes, hablando lenguas distintas, comparten una conciencia crítica afín en torno al presente y al deseable futuro de la humanidad, que quienes, hablando una misma lengua, se sitúan en sistemas de pensamiento dispares e incluso antagónicos<sup>32</sup>.

Al dramatizar un texto épico el autor tiene la intención de recrear el espíritu originario de la tragedia griega, a través de un grupo coral y un corifeo que da voz a un representante capaz de guiar al resto de los Argonautas en su travesía. Frente a los tradicionales ocupantes de la nave Argo, todos héroes griegos, los nuevos son hombres venidos de todas partes lo que les ofrece la posibilidad de enfrentarse al otro, del que no conocen ni siquiera la lengua pero al que les une una misión común. La música, los movimientos rítmicos y la danza sirven de ejes sobre los que levantar esta pieza cuya organización parte de un marco dramático de “teatro dentro del teatro”. La obra está dividida en dos partes de ocho y doce escenas respectivamente. Cada una de ellas acompañada de un título que resume el núcleo argumental que desarrolla:

#### PARTE I

- I. La llegada
- II. Los primeros desencuentros
- III. Las despedidas
- IV. El viaje
- V. La guerra
- VI. Las consecuencias de la guerra: el muro de las lamentaciones.
- VII. Las dudas
- VIII. La rabia

#### PARTE II

- I. La isla

---

proceso en muchos creadores, empezando, por ejemplo, por Picasso, que se inspiró en los grandes temas mitológicos”.

<sup>32</sup> J. Monleón, 2000b, p. 41.

- II. El grupo se divide
- III. Los discursos
- IV. El rechazo
- V. La crisis
- VI. Prometeo
- VII. La barricada
- VIII. La Cólquide
- IX. 1ª Medea: la joven amante
- X. 2ª Medea: la mujer
- XI. 3ª Medea: el mito
- XII. Conclusión

En todas las escenas se reconoce el texto de Apolonio, en ocasiones de modo directo –incluso reproduciendo su traducción– y, en otras, a través de alusiones al relato del poeta griego. Aparecen también elementos estructurales y temáticos rescatados directamente de los versos épicos, pese a que en determinados momentos la pieza se aleje conscientemente del modelo, como ocurre en aquellas partes metateatrales donde los actores vuelven a ser intérpretes de personajes, abandonando la ilusión escénica por unos momentos, dejando de ser afanosos aventureros en busca de nuevos horizontes y convirtiéndose en reales desconocidos venidos de todas partes. Así sucede en la primera escena: Mientras que en el poema de Apolonio el Canto I se abre con un proemio con invocación a Febo y el catálogo de los Argonautas a partir del verso 23<sup>33</sup>, la pieza actual en un escenario desnudo y en semioscuridad, va presentando a los futuros Argonautas que, en un acto metateatral, explican la razón que les ha llevado sobre las tablas, que no es otra sino la de protagonizar el proyecto *Argonautas 2000*. Tras esta escena introductoria que incluye las presentaciones de cada uno de ellos, la indicación de su nacionalidad y el fin que mueve esta pieza con relación a la interpretación moderna del mito tradicional: “¿Por qué no cambiamos el viejo sentido del mito trasformándolo en un mito de solidaridad?” (p. 55), se toma la decisión de que cada uno hable su propia lengua. Tras ello se distribuyen los papeles: Orfeo el actor corso; Polifemo el griego; Heracles el bosnio, Hilas el español 2 y Mops el español 1; el actor francés se identifica como Pelias: “la historia comienza con Pelías”<sup>34</sup>, recuerda, quien dispone que se emprenda una expedición para apoderarse del vello de oro. A partir de esta distribución de papeles, la pieza recupera los elementos temáticos y estructurales de las

---

<sup>33</sup> Para la estructura de la obra de Apolonio cf. M. Valverde, 1996, 32-35.

<sup>34</sup> Cf. A. R. 5 ss.

*Argonáuticas*, como la invocación a la divinidad, el catálogo de los héroes o la despedida de las madres:

ORFEO (Cors.)<sup>35</sup>: (*Canta.*) Tras invocarte al comienzo, Febo, rememoremos las hazañas de los héroes de antiguo linaje, los que más allá de la entrada al mar Negro, en busca del Vellocino de Oro impulsaron su nave, la bien ceñida Argo [...] Muchos fueron los que se embarcaron en la nave construida por Argos bajo las instrucciones de Atenea. El fuerte Heracles, cuyo firme corazón no pudo desatender la llamada del Esónida ... (pp. 57-59).

Escena tras escena, hasta arribar a la tierra del vellocino, se recuperan los versos del poeta helenístico, mezclados con los momentos de reflexión sobre el hecho dramático que se está representando. La elección entre los actores, a instancia de Pelias, de un “Jasón” que sea el jefe del grupo recuerda, sin duda, la búsqueda de un guía en la expedición de los Argonautas (I 350 ss.). Como en el poema épico, Hércules rehúsa el ofrecimiento que recaerá finalmente en Jasón. La escena tercera de la primera parte representa un lamento coral de las madres de los integrantes del viaje y retoma los versos de *Argonáuticas* (I 247 ss.). El coro se divide en dos semicoros, uno de ellos encarna al grupo de las madres y el otro al de los héroes. El encuentro entre Jasón y su madre adapta con libertad los versos del poema épico (279 ss.). La madre del nuevo Jasón no tiene duda de los motivos que han llevado a Pelias a enviar a su hijo a esta aventura:

CORO 2: (*Como las madres.*) Hubiera preferido morir el día que tu tío pronunció esa horrible exigencia. Deberías saber que Pelías te manda buscar el Vellocino de Oro solamente porque está seguro de que no volverás de este viaje. Renuncia a él, hijo mío, y ahórrate a ti mismo y a los más grandes hombres de Minos esos horribles sufrimientos.

CORO 1: Ni las lágrimas de todas las madres podrán disminuir estos sufrimientos, porque los héroes no pertenecen a sus padres sino a los dioses. Mira a estos reyes, héroes, de descendencia divina, acuérdate del oráculo y de la voluntad de los dioses, ¿podría frenarse todo esto por la voluntad de una madre? (p. 61)

---

<sup>35</sup> La edición de *Primer Acto* está traducida al español en su totalidad, pero señala junto a cada uno de los personajes su procedencia, de modo que el lector pueda hacerse una idea del cambio lingüístico que tenía lugar dependiendo de cada una de las intervenciones.

El final de la escena reproduce la traducción de los versos de Apolonio (I 365 ss.), recuperando el episodio en que preparan la nave y, construyendo un “surco bajo la proa hacia el mar”<sup>36</sup>, la empujan para que se deslice. En varios lugares de la obra aparecen reproducida la traducción, más o menos abreviada, de los textos griegos. Se trata sobre todo de momentos descriptivos, en los que se ubica la acción o se introduce algún nuevo elemento, así la llegada a Lemnos o el encuentro con Prometeo. En ocasiones incluso en la acotación se señala la autoría del texto y un actor recita, a modo de narrador, los versos traducidos de Apolonio:

ESP 1: Al amanecer surgió ante los navegantes el monte Atos, de Tracia, con su altísima cumbre de sombra, que dista de Lemnos el camino que recorrería una nave rápida en media jornada. Les había soplado durante el día y al atardecer un viento muy favorable, y estaban desplegadas las velas de la nave. Y luego, cuando cesó el viento al tiempo que los rayos del sol, a fuerza de remos llegaron a Lemnos, la pedregosa isla de los Sintes. Donde toda la población masculina había perecido a la vez, cruelmente, el año anterior bajo la acción revolucionaria de las mujeres<sup>37</sup>. (p.73)

Pese a que se toman diferentes elementos míticos determinantes y significativos en la estructura del poema como el rapto de Hilas, el abandono de Heracles, el encuentro con Medea etc., el género dramático y la intencionalidad de la nueva pieza obliga a segmentar el mito y sintetizar la expresión épica en cortos parlamentos o alusiones a hechos cuya mención resulta necesaria para el desarrollo de la acción. Muchos de los episodios del poema épico han sido eliminados y en alguna ocasión se funden varios momentos para remodelar una nueva historia a partir de los datos que ofrece la obra de Apolonio, como ocurre con la aparición de Prometeo, reconversión de Hércules tras haber sido abandonado por Jasón en Lemnos. El itinerario de los antiguos héroes queda reducido a un esquema básico en el que las acciones se encadenan con rapidez para llegar al conflicto final que no es otro que el de Jasón consigo mismo, tras haberse enfrentado a todos sus compañeros:

JASÓN (Port.): [...] Quería reinar sobre el mundo y no sobre un país que podía atravesar a caballo. Pero cuando he comprendido que no podía conquistar las estrellas me he perdido... Para mí

---

<sup>36</sup> I 375 ss.

<sup>37</sup> I 600 ss.

este es el fin del mundo. ¡No quiero seguir haciendo de Jasón! (p. 85).

Los personajes en esta obra están caracterizados por rasgos que provienen de la interpretación de los perfiles tradicionales y que los definen desde el principio sin producirse una evolución psicológica notable en ellos. El único cuyo carácter sufre una peripecia emocional es Jasón, al reconocer que sus ideales de conquista y el mito del héroe elegido por la divinidad en el que ha sustentado su aventura se vienen abajo. El Jasón de Apolonio, subraya García Gual, queda subordinado a sus aventuras eróticas y se construye como un personaje de “dudosa categoría épica”, siendo degradado por la tradición literaria pues, añade, “la intervención de Eumelo, la tragedia de Eurípides, el afán de ahondar en la psicología, el romanticismo de la épica tardía, el gusto alejandrino por las escenas sentimentales y eróticas [...] Demasiado arropado por el apoyo femenino, héroe dubitativo y melancólico, Jasón cometió la imprudencia de no abandonar en seguida a Medea”<sup>38</sup>, y éste es el Jasón que la historia literaria ha recuperado a través de un filtro mítico que desde época antigua ha configurado el perfil del nuevo Esónida, al que se le han añadido, en el caso que nos ocupa, los elementos paradigmáticos del representante ambicioso de la conquista irracional de territorios, promotor de la división entre razas y de la lucha armada, figura permanentemente presente en los conflictos bélicos de los siglos XX y XXI. Este Jasón no abandona a Medea, sino que es ella la que lo rechaza al no reconocer en este nuevo hombre el protagonista de sus sueños míticos: “No hemos soñado el mismo Jasón durante todo este tiempo”. Por lo tanto el esquema mítico se transforma, y se cierra en el momento del retorno. Ni Yolco, ni Corinto esperan en esta ocasión a la pareja.

Tanto el personaje de Jasón como el de Medea se desdoblan en tres perfiles<sup>39</sup>, pero mientras que los tres Jasones (portugués, francés y croata) aparecen al mismo tiempo en escena y no presentan diferencias entre ellos señalando sólo con este trío las múltiples representaciones existentes de un prototípico Jasón en el mundo actual, las tres Medeas hacen acto de presencia en escenas consecutivas (las tres últimas) y cada una ofrece un plano significativo de la maga de la Cólquide: En primer lugar la “Medea joven amante” que espera a Jasón en la orilla, consciente de que éste habrá de llegar antes o después:

---

<sup>38</sup> García Gual, 1996, 169-170.

<sup>39</sup> Una Medea desdoblada en cuatro aparece en la obra de la compañía Atalaya *Medea la extranjera* (2004), donde la maga de la Cólquide se identifica con los cuatro elementos: tierra, aire, agua y fuego. El texto de Ricardo Iniesta surge a partir de la versión de las obras de Eurípides, Séneca, Müller y otros autores contemporáneos, un modo de adaptación a través de la tradición que ya utilizara en su espectáculo *Elektra* (1998).

“conozco tu nombre desde siempre. Sabía que vendrías. Te esperaba” (p. 83), pues participa de una “conciencia mítica” que atribuye a los personajes recreados la capacidad de recordar que existieron o de presuponer su futura historia y, en ocasiones, de rememorar con intención o sin ella su destino. Esta conciencia es aún mayor en tanto en cuanto Medea está dotada de las cualidades mágicas que le otorga el ser sacerdotisa de la diosa Hécate. Esta primera Medea, representada por la actriz marroquí, sufrirá la violencia del conquistador y no le acompañará en su viaje de regreso. De la serie de pruebas que Eetes (Ajet en la versión) le puso a Jasón y de la ayuda que Medea le ofrece no se detalla nada en el texto, aunque la colaboración se menciona y se presupone. El único dato será la muerte y descuartizamiento del hermano de Medea en la penúltima escena<sup>40</sup>. La segunda, “Medea mujer”, se niega a acompañarle, a traicionar a su padre definitivamente y a abandonar su tierra: “tienes demasiada prisa, Jasón. Y yo no puedo. No quiero seguirte”; sólo la tercera, “Medea: el mito”, que representa el perfil simbólico transmitido por la tradición, responderá con sus acciones al modelo dictado por la heroína griega: “Ha llegado el momento... Adiós, mi patria... Mi más querido hermano, sólo un beso... (*Abraza a su hermano.*). Adiós hermano. (*Lo besa. Ha decidido sacrificarlo para que Jasón consiga sus fines y lo vuelve hacia él, que le clava una espada.*)” (p. 89)<sup>41</sup>, pero finalmente no se irá tampoco con él, pues pese a su respuesta acorde con el mito, este personaje hace reflexionar a Jasón sobre su actuación y su aventura, de modo que llegue a comprender que todo su viaje en busca del vellocino no ha sido otra cosa sino una toma de conciencia personal, un viaje interior para descubrir qué es en realidad el vellocino y a qué conduce el periplo que lleva a su conquista: La anagnórisis del conquistador que se derrumba al contemplar su final, tal y como describe la acotación: *Todos salen siguiendo a Medea. Jasón se reafirma orgulloso en su victoria, despreciando a los otros hasta descubrir en su soledad que ha sido abandonado. La creciente inseguridad lleva temerosamente al actor que interpreta a Jasón a llorar y pedir perdón por su comportamiento. Todos vuelven y se hacen fuertes en el escenario.* (p. 91)

La búsqueda de un vellocino inexistente es el modo de denuncia del comportamiento violento de los hombres que actúan bajo el auspicio de su poder, amparándose en unas potencias que no exigen realmente el tributo que los hombres quieren rendirles. Los oráculos divinos y las órdenes de los Olímpicos son, en la nueva versión, meros pretextos interpuestos para justificar las acciones cruentas: “Los dioses no te han ordenado nada. Sólo has tenido un mal sueño

---

<sup>40</sup> El pasaje de Apsirto en la obra de Apolonio comienza en el canto IV 338 ss.

<sup>41</sup> El episodio del hermano de Medea sacrificado por ésta es un motivo presente en la obra de Müller (*Medea Material*) con el insistente reproche de Medea: “Me debes un hermano, Jasón”.

porque tus ansias de reinar sobre el mundo no te dejaban dormir” (p. 89). Este sueño de Jasón, creado por su mente, se convierte en un οὔλος ὄνειρος, una visión onírica perniciosa como la que Zeus le envía a Agamenón en el canto II de la *Ilíada* (v. 8 ss.) para que convoque a los Aqueos y los induzca a lanzarse contra Troya. Un sueño de ambición y conquista que, desprovisto de la imagen de Néstor, nubla la mente de los hombres que creen estar dotados de un cierto poder por ser “elegidos de los dioses”. El vellocino es un fantasma, un εἶδωλον que engaña la mente de los hombres como la bella Helena que describe Eurípides en las murallas troyanas<sup>42</sup>.

Personajes como Hércules, Mopso o Prometeo en esta pieza representan el poder de la razón y la reflexión frente a la acción violenta indiscriminada. Prometeo aparece como símbolo de rebelión frente al más fuerte para conseguir la justicia y la libertad, Hércules encarna el perfil de la fidelidad al ser humano y la “simpatía”, la solidaridad en el sufrimiento compartido y Mopso –quien cobra en ambas piezas un gran protagonismo- tal vez por su tradicional capacidad adivinatoria, simboliza el lado sensato del ser humano que con el λογισμός puede llegar a calibrar las consecuencias futuras de los actos presentes y, por lo tanto, detener a tiempo aquellos que vayan a conllevar nefastas consecuencias.

Durante toda la pieza se busca la representación del viaje como un rito, un símbolo, una imagen cuya semántica va más allá de alcanzar la meta y conseguir el regreso. Se trata de la concepción del viaje como reconocimiento, ἀναγνώρισις, por ello para estos nuevos Argonautas no hay νόστος, se trata de un viaje sin retorno, en el que sólo les queda la posibilidad de continuar con el fin de conseguir hacer que otros Jasones descubran la inconsistencia de sus vellocinos. La repetición del viaje simbólico representado a través del mito como memoria de la experiencia de otros y de uno mismo actualizada en el presente de la escena permitirá tal vez al ser humano corregir los errores ya cometidos una vez, parece concluir la pieza, aunque la esperanza con la que se cierra el drama no es absoluta y cobra fuerza con gran dificultad pues el desencanto empaña el escenario desde el principio hasta el fin, aunque pese a él, la travesía por la paz ha de continuar:

ACTOR: No sabemos si los hechos ocurrieron así. Frente a los problemas misteriosos y lejanos jamás nada se puede asegurar. [...] Al final de todos los conocimientos y de todos los nuevos desconocimientos a los Argonautas del 2000 nos queda la memoria de este viaje, como refugio seguro, y como un signo de querer aprender a vivir en la diferencia.

---

<sup>42</sup> E. *Hel.* vv. 30-40.

¡Adiós, Jasón, Jasones! Cuando volvamos a encontrarnos en la historia, ambos llevaremos nombres diferentes y no nos conoceremos. Pero hoy, con este viaje y juntos, los Argonautas del 2000 hemos conseguido hacer real aquello que inicialmente podía parecer una utopía, nuestro viaje continúa. (p. 91)

El texto de Apolonio, por lo tanto, se recupera en este drama para realizar no sólo una reflexión sobre la violencia, sino una llamada al compromiso. El autor conoce bien las *Argonáuticas*, se sirve de ellas, abandonando la narración en pro de la mimesis que rescata un presente continuo sobre la escena. Escoge ciertos momentos para levantar sobre ellos una obra en la que la tropa de héroes griegos se convierta en un grupo de personajes del mundo y la tierra panaquea (πόθι τόσσον ὄμιλον ἠρώων γαίης παναχαΐδος ἔκτοθι βάλλει; I 243) se transforme en la totalidad del cosmos.

El cambio del género mixto que representa la épica al género mimético lleva consigo una serie de transformaciones y adaptaciones al nuevo modelo dramático en el que la síntesis y la concisión juegan un papel importante. El lenguaje no es coloquial, ni tampoco resulta recargado, la expresión le confiere a los Argonautas un carácter atemporal, de ayer y de hoy, en aquellas partes en las que el juego metateatral queda a un lado. Las exigencias del género y la actualidad de la pieza empujan a la simplificación estilística. No se encuentran largos parlamentos, ni reflexiones, la acción se ejecuta a través de rápidas intervenciones dialógicas. El dinamismo de los tiempos sólo queda retardado en algunos momentos en los que el subtexto de Apolonio sale a la luz, normalmente para realizar descripciones espacio - temporales o en los tres monólogos discursivos de los tres Jasones. A través de la repetición de sintagmas por parte de diferentes actores, la inclusión de la música y de la danza y la aparición de intervenciones corales algunas partes del texto se ven dotadas de un carácter poético que refleja la intención de recuperar en escena el carácter ritual y arcaico de las partes líricas del drama y, en definitiva, de volver los ojos a los orígenes del género en Grecia:

*La rabia de los actores repite una nueva letanía en varios idiomas donde cada uno y colectivamente van expresando su impotencia ante la conciencia del crimen.*

ESP 3: Siempre ocurre así.

CORO: Siempre ocurre así.

ESP 3: Siempre ocurre así.

CORO: Siempre ocurre así.

ESP 3: Siempre ocurre así.

CORO: Siempre ocurre así.  
 ESP 3: No sabíamos quienes eran.  
 CORO: Siempre ocurre así.  
 ESP 3: Es más fácil pensar que lo desconocido es enemigo.  
 CORO: Siempre ocurre así.  
 ESP 3: Ahora navegamos protegidos.  
 CORO: Siempre ocurre así.  
 ESP 3: Hemos matado a los amigos para poder navegar protegidos.  
 CORO: Siempre ocurre así.  
 ESP 3: Siempre debes estar dispuesto para la defensa.  
 CORO: Siempre ocurre así.  
 ESP 3: Siempre debes estar preparado para ser el primero en atacar.  
 CORO: Siempre ocurre así.  
 ESP 3: Esa es la vida que se nos ha dado.  
 CORO: Siempre ocurre así.  
 ESP 3: Esa vida podemos vivirla o perderla.  
 CORO: Siempre ocurre así.  
 ESP 3: Hemos tenido que matar a nuestros amigos para poder navegar protegidos. (p. 71)

El valor de la experiencia dramática de *Argonautas 2000* no se termina en el texto del autor, ni se reduce al momento de la representación sino que forma parte de una práctica intensa y duradera en el tiempo que ha unido a integrantes de muchos países en la reflexión mítica sobre el presente. La pluralidad de lenguas que *a priori* parecía una barrera para llevar a cabo esta creación sirvió a los participantes en el proyecto para superar un obstáculo y enfrentarse a Babel, “romper la identificación entre confusión y pluralidad de lenguas, que no deja de ser una de las oscuras raíces de la xenofobia” (p. 49). El recurso a los mitos y al género dramático era idóneo pues ambos conectados representan un lenguaje universal que completa la expresión verbal y trasciende las limitaciones del idioma. En cada una de las ciudades en las que el montaje fue representado se realizó una exposición y una serie de debates que permitían que el público comprendiera el proyecto que se estaba llevando a cabo y se integrara en él. No se trataba, por lo tanto, de ofrecer un evento dramático aislado, sino de un fenómeno teatral que hiciera partícipes de un microcosmos simbólico a espectadores, actores, creadores y espacio dramático en una experiencia que podría ser cercana en algunos aspectos a la que tenía lugar en el espectáculo dramático ateniense. Por estas características el proyecto que da como resultado *Argonautas 2000* despierta un gran interés en lo que se refiere a su dimensión

antropológica y social. Javier Villán resumía en *Primer Acto*<sup>43</sup> el acierto de la propuesta:

La aventura del viaje en *Argonautas 2000* es una confrontación con la tiranía y la ambición de poder; y con la conducta antisocial que genera el miedo a lo desconocido. [...] Ese es el espíritu integrador de los adaptadores del mito, Darko Lukic y José Monleón: la diversidad no puede ser fuente de jerarquías, sumisiones y tiranías; la diversidad constata sólo diferencias de culturas. El pensamiento, pues, de este bello espectáculo, es la negación del poder opresor y la abolición del miedo a lo desconocido: la defensa de la diferencia como fundamento de la libertad. [...] Todos esto serían datos sólo para una sociología política del miedo si el soporte de su manifestación no tuviera la hermosa contextura que tiene este espectáculo.

El crítico Anatolij Kudrjavcev, tras el estreno en Dubrovnik, en el teatro Marin Drzic, el 3 de junio de 2000, publicaba lleno de admiración una elogiosa crítica en el diario *Slobodna Dalmacija*<sup>44</sup> :

[...] Como si el objetivo de este grupo internacional fuera la creación de una fraternidad que deja de lado todos los prejuicios de una forzada nacionalización y admite como única norma la humanidad. El lenguaje, por consiguiente, borra todas las fronteras, y nos muestra la unión entre los seres humanos, anulando buen parte de las razones de tantos enfrentamientos inútiles. El mito pierde su significación originaria a favor de la cordura. Se disculpa ante el presente y el futuro, y confiesa el antiguo pecado apoyándose en la mejor herencia de la sabiduría mediterránea. Todo ello concebido y realizado como una gran celebración de la concordia que cura las locuras y los odios. Y cuando los actores, cada uno en su idioma, se hacen finalmente comprensibles, nos señalan el camino justo para eliminar las barreras a las que nos ha condenado la historia.

En las últimas décadas la expresión dramática sigue encontrando nuevos caminos e itinerarios alternativos que se unen a la oferta creativa de corte más tradicional a través de obras colectivas, proyectos internacionales de creación conjunta y de la búsqueda de nuevos lenguajes de expresión dramática

---

<sup>43</sup> 2000b, p. 10.

<sup>44</sup> Citada en *Primer Acto*, 2000a, pp. 13-14.

combinando los recursos más arcaicos con las más modernas propuestas, lo cual no sólo no impide, sino que facilita que los mitos clásicos sigan siendo materia preferente para estas creaciones contemporáneas, demostrando así, una vez más, su dinamismo y su capacidad infinita de transmitir con éxito el mensaje teatral en la escena contemporánea. En el caso de *Argonautas 2000* la mitología griega se interpreta desde un punto de vista comprometido, buscando un teatro político, en el sentido más puro, un teatro de y para la *polis* que mueva las conciencias y reivindique los derechos de los ciudadanos. Con el telón de fondo de las experiencias bélicas del mundo contemporáneo y, en concreto, con la herida de la guerra de Bosnia todavía profundamente abierta, Darko Lukic y el equipo que viajó en la nave de los Argonautas del siglo XXI presentan un itinerario no lineal, circular, tan simbólico como el mito y adaptable del mismo modo, un viaje que se ha de guardar en la memoria, concluye la pieza, “como refugio seguro, y como un signo de querer aprender a vivir en la diferencia”, haciendo real “aquello que inicialmente podía parecer una utopía” (p. 91).

**BIBLIOGRAFÍA:**

- M. Arriaga Flórez, 2006, “Dalla parte di lei: lecture al femminile di Medea”. en F. De Martino, pp. 11-21.
- J. Clauss – S.I. Johnston (eds.), 1997, *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princenton.
- F. De Martino (a cura di), 2006, *Medea: teatro e comunicazione*, Bari.
- F. M. Del Rincón Sánchez, 2007, *Trágicos menores del siglo V a. C. (De Téspis a Neofrón)*: Estudio Filológico y literario, Madrid.
- M. Didier, 1987, “Entrevista a Heiner Müller”, *El Público*, 42, 1987.
- P. Gallo, 2006, “Asyl Berlin. La dimensión del trágico in *Medeamaterial* di Heiner Müller e *Berlinturcomedia* di Franco Sepe”, en F. De Martino, pp. 283-302.
- C. García Gual, 1996, *Mitos, viajes y héroes*, Madrid.
- A. López – A. Pociña (eds.), 2002, *MEDEAS. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada.
- D. Lukic, et alii, 2000, *Argonautas 2000, Primer Acto V* 286, 47-94.
- M. McDonald, 1999, *Sole antico luce moderna* (Francesca Albini trad. it.), Bari.
- P. Matvejevic, P., 2007, “El Mediterráneo y Europa”, *Quaderns de la Mediterrànea* 10, pp. 331-336.
- P. Matvejevic, 2008 (=1987), (Luisa Fernanda Garrido Ramos y Tihomir Pistelek, trad. esp. ) *Breviario Mediterráneo*, Barcelona.
- J. Monleón, 2000a, “Argonautas 2000 o el rechazo de un mito”, *Primer Acto III* 284, pp. 6-14.
- J. Monleón, 2000b, “Argonautas, lenguas y Derechos Humanos”, *Primer Acto V* 286, pp. 41-46.
- Moreau, 1994, *Le mythe de Jason et Médée*, Paris.
- H. Müller, 1989, *Ribera despojada-Medea material-Paisaje con Argonautas, Primer Acto IV* 226, pp. 98-107.
- R. Rehm, 2003, *Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World*, London.
- M. Rubino – Ch. Degregori, 2000, *Medea contemporanea*, Genova.
- D. Susannetti, 2005, *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Roma.
- M. Valverde Sánchez (introd., trad. y notas), 1996, *Apolonio de Rodas. Argonáuticas*, Madrid.