

La recreación de la épica griega antigua en *Argonautas* de Carlos Fundora

*The re-creation of ancient greek epic
in Argonautas by Carlos Fundora*

Aluned Moreno del Cristo

Universidad de La Habana
República de Cuba
alunedmoreno@gmail.com

Resumen:

En el teatro latinoamericano contemporáneo se ha desarrollado una amplia tendencia de reescritura y reinterpretación de los mitos clásicos. En esta tradición se inscribe la obra teatral *Argonautas*, del autor cubano Carlos Fundora, la cual recrea el mito griego del viaje de la nave Argo y sus tripulantes. Este trabajo se propuso como objetivos analizar la relación intertextual que Fundora establece con sus antecedentes literarios, en particular con *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y los poemas homéricos, y señalar algunos elementos paródicos presentes en la pieza del dramaturgo cubano. Los aspectos analizados permitieron concluir que el influjo de Homero y Apolonio de Rodas en la obra cubana se manifiesta sobre todo en la recreación de motivos y personajes de la antigua épica. Además, a través de la visión realista y humorística que ofrece sobre el mito antiguo, Fundora logra divertir al receptor, al tiempo que plantea diversas reflexiones sobre problemáticas actuales.

Palabras clave: teatro cubano, tradición clásica, épica, mito, parodia.

Abstract:

In the contemporary Latin American theater, a vast tendency of rewriting and reinterpretation of classical myths has been developed. Within this tradition, it is the dramatic work *Argonautas*, by the Cuban author Carlos Fundora, which re-

creates the Greek myth of the expedition of the ship Argo and its crew. The purposes of this paper were to analyze the intertextual relation that Fundora establishes with previous literary works, especially with *Argonautica* and Homeric epic, and to point out some of the parodic existent elements in the Cuban playwright's piece. The analyzed aspects led to the conclusion that the influence of Homer and Apollonius Rhodius on the Cuban play is evident, most of all in the re-creation of motives and characters of ancient epic. Also, through the realistic and humorous vision that he offers about the ancient myth, Fundora succeeds in entertaining the reader, at the same time as he expounds thoughts concerning present problems.

Keywords: Cuban theater, classical tradition, epic, myth, parody.

En la vasta tradición existente de reescritura de mitos clásicos en el teatro contemporáneo, en la cual la dramaturgia cubana ocupa un lugar relevante¹, se inscribe la obra teatral *Argonautas* (2013), del escritor cubano Carlos Fundora Hernández (1961–), quien se licenció en Filología por la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, en el año 1984. Este autor es fundador y miembro del grupo humorístico “La Leña”, que ha desarrollado numerosos espectáculos y ha participado en el Festival Internacional de Teatro de La Habana (1995), así como en otros eventos. Fundora ha publicado varias obras (entre ellas *La última obra del bardo inmortal* en 1992; *Plagio, luego existo* en 1995; *Mitos y leyendas de la antigua gracia y Tres comedias en busca del autor* en 2001; *Comedias sin lente* en 2007) y ha sido guionista de reconocidos programas transmitidos por la televisión cubana. Por su trabajo, ha sido premiado con importantes galardones, entre los

¹ En efecto, el empleo de los mitos antiguos en obras teatrales cubanas ha sido muy amplio y prolífico desde el siglo XX. A este respecto, algunos de los ejemplos más relevantes que podemos citar son: *Electra Garrigó* (1941) de Virgilio Piñera; *Medea en el espejo* (1960) de José Triana; *Los siete contra Tebas* (1968) de Antón Arrufat; *Antígona* (1993) de Joel Sáez; *Medea* (1997) de Reinaldo Montero; *Bacantes* (2001) de Raquel Carrió y Flora Lauten; *Ícaros* (2003) de Norge Espinosa; *Jardín de héroes* (2007) de Yerandy Fleites; *Medea sueña Corinto* (2008) de Abelardo Estorino; *Los Atridas* (2009) de Joel Sáez; *Esperando a Odiseo* (2010) de Alberto Pedro Torriente.

que destaca el Premio Nacional de literatura humorística «Aquelarre» 1993 por el conjunto de su obra.

En *Argonautas*, Fundora se propone precisamente recrear el legendario viaje que realizaron Jasón y los demás tripulantes de la nave Argo hacia la Cólquide en busca del vello cino de oro. Este antiguo mito griego fue reelaborado y mencionado, desde la propia Antigüedad, en múltiples obras literarias, entre las cuales se encuentran la *Ilíada*², la *Odisea*³ (en mayor medida), la *Teogonía* de Hesíodo⁴, la *Pítica IV* de Píndaro⁵, la *Medea* de Eurípides⁶ y la *Lide* de Antímaco de Colofón⁷.

² En esta obra se alude brevemente en el canto VII (v. 468) a uno de los descendientes de Jasón: Euneo Jasónida (hijo de Jasón e Hipsípila, reina de Lemnos).

³ En ella se hace referencia a importantes personajes de este mito (como Eetes, Esón y Jasón) y, sobre todo, se alude a la nave Argo (canto XII, v.69).

⁴ Hesíodo presenta un catálogo de las mujeres que fueron amadas por los dioses y tuvieron descendencia de ellos. En este se menciona a Medea, de quien se dice que fue conducida por Jasón a Yolcos y concibió de él a Medeo: “Entonces esta, poseída por Jasón, pastor de pueblos, dio a luz un hijo: Medeo, al que educó en las montañas Quirón, hijo de Filira” (vv. 1000-1002). Cf. Hesíodo (1978). *Obras y fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos, p. 113.

⁵ Es la única obra de la etapa arcaica que trata de un modo más extenso el mito de los Argonautas. En esta oda, dedicada a celebrar la victoria de Arcesilao de Cirene en los Juegos Píticos, Píndaro vincula el tema de los orígenes de Cirene (ciudad que había sido conquistada por un antepasado de Arcesilao, Bato, quien procedía de la isla de Tera), con el célebre mito de los Argonautas. El poeta afirma que el oráculo que ordenó la colonización de Cirene fue una confirmación de otro vaticinio más antiguo (relativo a la ciudad de Tera) que había sido proferido por Medea durante el regreso de la expedición de la nave Argo. En la segunda parte de la oda, Píndaro narra, a manera de un pequeño poema épico, episodios centrales de la leyenda de Jasón y los Argonautas.

⁶ En esta tragedia se toma como motivo principal la reacción violenta de Medea ante el abandono y la traición de Jasón, con lo cual quedan inmortalizadas la índole y la complejidad psicológica de esta heroína griega. Eurípides pone de manifiesto el doble carácter del personaje, que se mueve entre dos posturas extremas, oscilando entre su sentimiento de amor maternal y su irrefrenable deseo de venganza.

⁷ La *Lide*, obra no conservada, data de fines del siglo V a.C. Según se cree por los testimonios que se preservaron, se trataba de una narración elegíaca en la que se reunían historias de amor desdichadas que constituían paralelos de la propia historia

En época helenística, encontramos asimismo *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, erudito y filólogo griego, quien fue uno de los principales exponentes de la poesía de este período, cultivada durante el siglo III a.C. en la ciudad de Alejandría. *Las Argonáuticas* es un poema de aproximadamente unos seis mil versos, constituido por cuatro libros o cantos y escrito en hexámetros dactílicos. Constituye la única obra de la literatura griega antigua que se dedica a abordar de manera más extensa y completa la historia de la expedición de los Argonautas para apoderarse del vellocino de oro⁸.

Es posible afirmar, además, que el tratamiento de esta temática no solo se desarrolló en la literatura griega, sino también en la latina, aunque en menor medida. Encontramos así *Las Argonáuticas* del escritor romano Valerio Flaco, hacia el año 70 d.C. Esta obra, si bien quedó inconclusa, supuso, bajo el influjo de autores como Apolonio de Rodas y Virgilio, un intento de renovación de la épica romana. Asimismo, la *Medea* de Lucio Anneo Séneca consolidó la complejidad de este personaje en el marco de la representación teatral.

Ya en época moderna, tenemos otros ejemplos de obras literarias que han retomado el mito griego de los Argonautas desde una perspectiva novedosa. Es este el caso de la novela *Hércules y yo*, del reconocido escritor y erudito británico Robert Graves (1895–1985), quien dedicó precisamente una parte notable de su obra a la investigación sobre los mitos griegos. En la novela antes mencionada, Graves ofrece una nueva visión sobre la leyenda de los Argonautas, con la cual intenta, sin abandonar los

del poeta con su amada Lide. Ha sido posible conjeturar que el mito de Jasón y Medea era narrado en el primer libro de esta obra de Antímaco.

⁸ Poetas contemporáneos de Apolonio crearon igualmente breves episodios basados en el mito de los Argonautas, como Filitas de Cos, Calímaco de Cirene (en el libro I de sus *Aitíai*) y Teócrito de Siracusa en sus *Idilios* XIII («Hilas») y XXII («Los Dioscuros»).

elementos míticos tradicionales, desentrañar la realidad que tras ellos yacía. De este modo logra crear una obra no solo muy amena, sino también cautivadora.

Por otra parte, es importante destacar, como señalábamos al inicio, que en el teatro contemporáneo, sobre todo a partir de mediados del siglo XX en Latinoamérica, se ha desarrollado una notable tendencia a reescribir los mitos clásicos, presentándolos mediante nuevos enfoques. En el caso del mito de los Argonautas, este se ha visto representado principalmente a través de la figura de Medea, heroína griega que, por la complejidad que la caracteriza, ha dado lugar a numerosas adaptaciones teatrales.

De todos los antecedentes literarios antes presentados, que establecen entre sí múltiples y, en ocasiones, complejas relaciones intertextuales⁹, es posible sostener que Carlos Fundora tiene en cuenta fundamentalmente *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y *Hércules y yo* de Robert Graves, como advertiremos en el transcurso de nuestro trabajo. Así pues, el interés de este estudio es analizar la relación que se establece en *Argonautas*, principalmente con la obra de Apolonio de Rodas y, a su vez, con los modelos homéricos. Igualmente señalaremos dentro del análisis la utilización de algunos recursos paródicos presentes en la pieza que nos ocupa, por ser la parodia un método fundamental empleado por el dramaturgo cubano.

Es posible percatarnos, en efecto, de que Fundora emplea en esta pieza sobre todo la parodia como método para reescribir el mito, porque como bien afirma Arnaldo Pérez, quien ha prologado la edición de la obra, Fundora no solo parodia algunas de las fuentes literarias mencionadas anteriormente, sino que va más

⁹ Sobre el concepto de intertextualidad, cf. Kristeva, Julia (1997). Ver también: Kristeva, J. (1969). *Sémiotique. Recherches pour une sémanalyse*. París: Éditions du Seuil; y «Narration et transformation», en *Semeiotica*, 1 (pp. 422-448).

allá y parodia, más que cualquier obra específica, el mito en general, con un sentido del humor que, en su opinión, alude a referentes que son en buena medida, aunque no solamente, propios del contexto cubano¹⁰. Puede afirmarse así que el autor se sirve de este recurso para dotar a su obra de singularidad dentro de la tradición literaria y el entorno en que se inserta.

Según es definida por Linda Hutcheon en su artículo “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, la parodia es «una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir, con el fin de marcar una transgresión de la *doxa* literaria» (1981: 178). Solo que en este caso hemos de tener en cuenta, como señalábamos antes, que el autor no la emplea únicamente como síntesis bitextual, como una relación entre dos textos, sino que intenta transgredir mediante ella un referente cultural mucho más amplio.

Hutcheon plantea también que el *ethos* “será una respuesta dominante que es deseada y por último realizada por el texto literario. [...] El *ethos* es una reacción buscada, una impresión subjetiva que es motivada, a pesar de todo, por un dato objetivo: el texto” (1981: 180). Esta investigadora sostiene además que:

El *ethos* paródico se debería distinguir como no marcado: no marcado (como en la lingüística) porque es valorable de diversas maneras. De conformidad con el sentido “contra” o “frente a” de *para*, se podría plantear en principio un *ethos* paródico

¹⁰ Esto se aprecia sobre todo desde el punto de vista lingüístico, pues en repetidas ocasiones se subvierte el lenguaje sublime de la épica a través del empleo de términos pertenecientes a un registro muy coloquial dentro de la variedad cubana del español. Véase por ejemplo el siguiente fragmento:

Argos: (*Muy molesto*). ¡¡¡Está bueno ya!!! ¿Qué piensan ustedes que es construir un barco?

Hércules: ¡Oye! ¿quién eres tú para estar cuestionando lo que yo pienso?

Argos: ¡Yo soy el armador del barco!

Hércules: ¡Tú lo que eres un comemierda! (Fundora, 2013: 27)

contestatario, incluso provocador, que estaría completamente de acuerdo con el concepto tradicional del género. Por otro lado, a partir del sentido «al lado de» de *para*, se podría adelantar la posibilidad de un *ethos* respetuoso. (...)

Hay otro medio de marcar el *ethos* paródico: se habla de la parodia con un *ethos* más bien neutro o lúdico, a saber, con grado cero de agresividad, ya sea con el texto engarzado o el texto engarzante (1981: 182–183).

Podemos decir que en la obra que nos ocupa, el *ethos* paródico tiene un carácter neutro o lúdico, ya que a pesar de ser irreverente frente a las normas clásicas del género y transgredir lo canónicamente establecido por el mito, no agrede las fuentes de las que parte, sino que se inserta más bien en la línea abierta por Robert Graves, que pretende, mediante el empleo de lo humorístico, ofrecer una visión realista y desmitificadora precisamente acerca de las leyendas de la Antigüedad.

En *Argonautas*, compuesta de dos actos, Fundora lleva el mito clásico al terreno de la comedia, propio de su labor como humorista, lo cual le confiere cierta singularidad a esta obra, pues los antecedentes teatrales que abordaron anteriormente esta temática no poseen, en su mayoría, este carácter. En la primera parte, titulada “El viaje”, se representa la preparación de la expedición (la elección de la tripulación y la construcción de la Argo) y el viaje de ida hacia la Cólquide, del cual se narra principalmente el episodio de la llegada de los Argonautas a Lemnos. Luego, en una segunda parte titulada “El reino de Eetes”, conocemos lo que sucede ya en la corte del rey de la Cólquide. Presenciamos el encuentro de los Argonautas con Eetes, y de Medea con Jasón. Finalmente, Medea ayuda a Jasón a obtener el vellocino de oro y huye con la tripulación de la Argo hacia Yolcos.

Desde el inicio de *Argonautas* se aprecia la parodia hacia el mito en general, así como a las convenciones literarias de lo

trágico y lo épico. La introducción dada por Orfeo pone de manifiesto el carácter metateatral con el cual se inicia la obra. Mientras que él recita sus parlamentos en honor al regreso glorioso de los Argonautas, los demás personajes se disponen a desarmar la escena pero son interrumpidos continuamente por Orfeo y deben volver rápidamente a sus posiciones, hasta el momento en que este les avisa que ha terminado y pueden pasar a la próxima etapa de la representación. Posteriormente los Argonautas hablan a coro (lo cual se repite en otros momentos de la pieza), en versos que parecen burlarse del elevado lenguaje épico, al intercalar términos de uso popular e incluso obsceno:

«Vengan todos, la aventura comienza,
decididos para que gloria alcancemos.
El valor nos ayuda en esta empresa.
¡Y triunfamos!... ¡O nos jodemos!» (Fundora, 2013: 15)

El tono de comicidad continúa a lo largo de la obra; así, por ejemplo, está presente en el solemne momento en que los heraldos, personajes canónicos de la antigua épica, llegan a anunciar la empresa de la búsqueda del vellocino. Si bien en Homero los heraldos eran personajes respetados e inviolables, en *Argonautas* son burlados a través de sus intervenciones:

Heraldo 2: Sepan que estoy respaldado por los olímpicos. Poseidón, Apolo, Atenea y el mismo Zeus me acompañan. Esas tres grandes deidades... (*Reflexiona mientras cuenta con los dedos discretamente*); ¡Esas... cuatro deidades han dado su aprobación en este empeño!

Heraldo 3: (*Con actitud muy comercial*). ¡Vengan con nosotros! ¡Acompañennos! Este viaje es y será... ¡Su mejor opción! (Fundora, 2013: 16)

De este modo, los heraldos “promocionan” el viaje que ha de hacerse hacia la Cólquide, a manera de propaganda comercial

contemporánea, e incitan a los héroes a que decidan formar parte de él, haciendo alusión no solo a la gloria imperecedera que podrán alcanzar, sino también a las riquezas que podrán obtener en el reino de Eetes. Aunque los dioses son mencionados para avalar la empresa, como personajes imprescindibles dentro de la convención épica, no tienen un papel directo en la acción.

A lo largo de *Argonautas* es posible detectar igualmente un procedimiento de carnavalización¹¹, presente también en otras piezas teatrales latinoamericanas con el objetivo de socavar el canon oficial. Esta carnavalización en la obra se manifiesta a través de la contaminación¹² del texto oficial, en la cual se opta por una estructura literaria establecida canónicamente y se mina con otros textos inscritos en la vida social del público (García, 1997: 24). En el caso de la obra en cuestión se emplean, por ejemplo, materiales audiovisuales, elementos del carnaval, como la carroza que se muestra al inicio de la pieza.

Así, encontramos una escena que se asemeja a los típicos *reality shows* que se transmiten en la actualidad. Una voz en *off* anuncia los nominados a la categoría de Argonautas y los va presentando con el fin de que el público vote por los que prefiera. Este concurso es finalmente interrumpido por la llegada de Hércules, quien selecciona a la tripulación mediante un combate entre los hombres, a la manera “heroica” más tradicional. De este modo, el antiguo recurso del catálogo de las naves (mediante el cual se presentaba a los personajes principales que iban a tener

¹¹ Sobre la definición de lo carnavalesco en la literatura, cf. Bajtín, Mijaíl (1990). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

¹² El empleo de la contaminación literaria se remonta a la comedia latina. Autores como Plauto y Terencio combinaban las tramas de varias comedias griegas y, a partir de este procedimiento, creaban una obra nueva. En el caso de la *contaminatio* moderna, se mezcla, como bien se explica, la estructura literaria con diversos elementos de la cultura popular.

parte en la acción), que ocupaba un lugar importante en la épica homérica y que luego retomó Apolonio de Rodas otorgándole características peculiares¹³, es reemplazado por una técnica moderna, con la cual el autor “contamina” la estructura literaria canónica.

El personaje de Hércules tiene su claro antecedente en el beodo Hércules de Robert Graves y además lleva a su más patente expresión el lenguaje escatológico presente en la pieza, al pronunciar en casi todos sus parlamentos la palabra “mierda”. Es sin embargo un personaje astuto: frente al Hércules más tradicional que solo es capaz de emplear la fuerza bruta, este demuestra ser incluso más inteligente que Jasón. Sin embargo, Hércules continúa siendo, como lo era ya en la obra de Apolonio de Rodas, el que más se ajusta al paradigma heroico tradicional. Jasón, por su parte, no parece tener grandes cualidades y solo es útil para la expedición por su capacidad para seducir a las mujeres. Así, es el único que puede lograr de Medea la ayuda que necesita para tener éxito en su empresa. Esta cualidad del personaje recuerda asimismo al Jasón de *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, quien se destacaba por sus cualidades amatorias, más que guerreras.

La elección de Jasón como líder de la expedición, propuesta por Hércules, es otro punto en común con la epopeya helenística. Los Argonautas pretenden elegir a Hércules como jefe, pero este no acepta y propone a Jasón, lo cual es acatado por los demás. La

¹³ Mientras que Homero da a conocer el número de naves y los nombres de los jefes principales de cada una de las regiones griegas, Apolonio se detiene con mayor énfasis en los rasgos particulares que distinguen a cada uno de los héroes que han acudido al llamado de Jasón, así como en las motivaciones que influenciaron a cada uno de ellos a tomar parte en la expedición. Se aprecia en Apolonio por tanto una mayor centralización en la individualidad heroica. El catálogo de Apolonio tiene además una funcionalidad bien definida dentro de la obra, pues constituye una parte significativa de la acción y se convierte en un prólogo necesario para lo que posteriormente se narrará.

indecisión y falta de recursos que muestra el Esónida desde el primer momento estaba presente también en el personaje de Apolonio. En *Argonautas* Jasón es además presionado por Hércules, quien insiste en que están atrasados para comenzar el viaje y lo instiga constantemente para que dé órdenes de apresurar la construcción de la nave. Así, frente al héroe de carácter un poco más tradicional, reconocido por sus grandes hazañas y su valor, encarnado en este caso por Hércules, se delinea la figura de Jasón, personaje de carácter cada vez menos heroico, definido por sus propios compañeros como “un galán de tragedias griegas”.

Orfeo es otro personaje importante en la obra. Al igual que sucede en la epopeya de Apolonio, este es el encargado de pacificar las querellas entre sus compañeros mediante el poder conciliador de su música. En Orfeo se ve representado el papel del aedo, personaje homérico que, como el propio poeta de la *Ilíada* y la *Odisea*, era un demiurgo que por sus dotes especiales tenía una misión muy específica: inmortalizar mediante sus versos las grandes hazañas del pasado. Sin embargo, en *Argonautas* incluso las intervenciones de Orfeo en calidad de aedo son parodiadas y su entrada en la obra al modo de una celebridad, anunciada por la voz en *off*, tiene una evidente comicidad:

Voz en off: ¡Señoras y señores, ante ustedes La voz de Oro de toda la Hélade! ¡Nada más y nada menos que... ORFEOOOO...! [...]

Ganador del concurso Musas 1230 a.n.e., donde desplazó del primer lugar a la agrupación vocal Las Sirenas. La irrepitible voz de... ORFEOOOO... (Fundora, 2013: 27–28)

Además, la capacidad de Orfeo de apaciguar los ánimos de todos y de crear un ambiente de armonía con su música es parodiada, pues él mismo incurre en la ira, cuando Ifito lo acusa de haber plagiado canciones de otros cantores:

Orfeo: (*Perplejo*). ¿Cómo? ¿Plagiador yo? (*Explotado*). ¡Óyeme bien, pintor de brocha gorda¹⁴! ¡El día que yo pierda el don de la creación, ese día...!

Todos: (*Cantan para calmarlo*). ¡Piensa que pudo ser más duro y cuánto cariño puedes dar...!¹⁵ (Fundora, 2013: 28–29)

El pasaje de Lemnos, por otra parte, que constituye la primera escala en tierra de los Argonautas una vez que han zarpado, es referido como una batalla entre hombres y mujeres. La descripción de este encuentro, hecha por Orfeo, tiene un doble sentido explícito, que alude a la orgía que ocurre entre los Argonautas y las mujeres lemnias. De esta forma, se toma el motivo épico del combate singular entre guerreros y se parodia mediante el *ethos* lúdico presente en la narración de Orfeo.

La escena siguiente también resta todo carácter heroico al viaje: los Argonautas, indiferentes y agotados, no se animan con los discursos épicos con los que Jasón trata de alentarlos. Terminan discutiendo y embriagándose al igual que Hércules, mezclando el vino con zumo de loto, por lo que muchos se olvidan hasta de su propio nombre, como le sucede a Argos y a Butes. Esta es una clara referencia al canto IX la *Odisea*, en el cual Odiseo narra, entre otras aventuras, su llegada al país de los lotófagos, quienes dieron a comer loto a sus compañeros, por lo cual estos se olvidaron del regreso a la patria. En este pasaje es Jasón el único que demuestra mantener la cordura, a pesar de lo cual es desacreditado como líder una vez más. Al final del primer acto llegan a la Cólquide, donde los reciben voces en *off*, características de las terminales modernas a las que arriban los pasajeros.

En el segundo acto se nos presenta a Medea y Eetes. Este se entrevista con los Argonautas y los recibe con una aparente

¹⁴ Se refiere aquí a Ifito.

¹⁵ Los Argonautas le responden cantando el estribillo de su propia canción.

diplomacia, con la condición de que no intenten establecer una negociación relativa al vellocino. Durante este episodio no falta el tono de comicidad y de equívoco:

Idas: ¿Y podremos ver al Velloci...? (*Los Argonautas le tapan la boca*).

Eetes: ¿Cómo?

Idas: (*Nervioso*). ¡Eh...! ¡Decía que ver todo esto es muy bello, si no, no hubiéramos venido hasta acá!

Eetes: Les advierto que pueden hablar, visitar y ver todo lo que quieran, excepto aquello que ustedes saben que me incomoda. (Fundora, 2013: 41)

La premura con la que Eetes pretende dar fin al encuentro muestra sus grandes ansias por deshacerse cuanto antes de los Argonautas. Está presente en este pasaje también el motivo épico de narrar las hazañas del viaje, como en la antigua épica lo habían hecho Odiseo y Jasón¹⁶. En este caso es Hércules el designado para dar parte de los hechos acontecidos durante el viaje, pero el laconismo con el que lo hace contribuye asimismo a marcar el carácter paródico de la obra:

Hércules: ¿Qué le puedo decir, rey Eetes? En nuestra primera escala compartimos con las mujeres de la isla de Lemnos, después estuvimos en las bodas del rey Cízico, Orfeo dio varios recitales...

Eetes: (*Irónico*). ¡Humm! ¡Música, fiestas, mujeres! ¡Cuántos peligros! ¡Lo que se dice un viaje en crucero!

Hércules: ¡No, no, ilustre rey! La cosa no ha sido tan sencilla. ¡También hemos tenido algunas batallas! ¡Pero no tengo mucho

¹⁶ En la *Odisea*, Odiseo cuenta una parte de sus aventuras en la corte de los feacios, tal como lo hiciera un aedo. Por su parte, Jasón relata en la corte de Lico, rey de los mariandinos (*Las Argonáuticas*, Libro II), los sucesos de su periplo, aunque lo hace de una manera más abreviada.

ánimo para hablar de eso! Todavía me estoy recuperando... (Fundora, 2013: 42)

Posteriormente, para dar por concluida la visita, Eetes convida a los Argonautas a participar en competencias deportivas, al inaugurar los Primeros Juegos Colcienses. En la antigua épica aparecía igualmente este motivo en ocasiones especiales, por ejemplo en la *Ilíada*, en el canto XXIII, referido a los juegos fúnebres en honor a Patroclo, y en el canto VIII de la *Odisea*, en la corte de Alcínoo, rey de los feacios, quien, luego de ofrecer un banquete para agasajar a Odiseo como huésped, exhorta a celebrar juegos deportivos. En el caso de *Argonautas*, sin embargo, se introducen además elementos modernos, pues no todos los deportes mencionados eran los practicados propiamente por los griegos, sino que también se añaden disciplinas de otras procedencias, como el kárate. Asimismo, en la inauguración de los juegos aparecen aspectos del ambiente circense y del mundo del espectáculo en general:

Entran los súbditos de Eetes con gran algarabía, y llenos de estandartes y cintas de colores.

Parpadean las luces y se oscurece la escena. Fanfarria. Entra corriendo un atleta colciense con una antorcha en la mano que entrega a otro, dando lugar a una carrera de relevo que termina cuando uno de los corredores lleva la antorcha a su boca y se traga el fuego. Con una tenue iluminación el comecandela se acerca al pebetero, lo sopla y este se enciende. Aplausos e iluminación intensa. (Fundora, 2013: 43)

Durante la celebración de estos juegos se conocen Jasón y Medea. El encuentro entre ambos recuerda la entrevista de *Las Argonáuticas* (que a su vez es similar a la de Odiseo y Nausícaa en el canto VI de la *Odisea*), en la que Jasón se presenta ante Medea en todo su esplendor y al mismo tiempo se siente atraído por ella. El paralelo que se establece entre la historia de Teseo y Ariadna y

la de Jasón y Medea es también un elemento presente en la epopeya helenística. Sin embargo, en la pieza cubana el encuentro entre los jóvenes es parodiado mediante un lenguaje plagado de frases hechas, que remeda los típicos encuentros entre los enamorados. El amor idealizado presente en el encuentro de *Las Argonáuticas* se ve desmitificado aquí por la prontitud con la que Jasón y Medea consuman su unión.

Una vez que Jasón le revela a Medea el motivo real de su viaje hacia la Cólquide, intenta convencerla para que lo ayude a apoderarse del vellocino y ella, aunque en un inicio se niega, finalmente accede. El personaje de Medea en *Argonautas* dista del de Apolonio de Rodas, pues mientras que en la epopeya helenística Medea se presentaba primeramente como una joven un tanto ingenua, que se encontraba en el dilema de ayudar a Jasón o cumplir con su deber familiar, y que aún no había llegado a convertirse del todo en esa mujer, terrible y poderosísima por sus artes mágicas, que luego nos presenta Eurípides en su tragedia, la Medea de la pieza cubana ya se muestra desde el comienzo como una joven calculadora y astuta.

Después de que Medea acepta ayudar a Jasón a obtener el vellocino, ambos se dirigen hacia el templo en el que este se encontraba guardado. La serpiente que custodia el templo se llama Prometeo¹⁷ y es adormecida por Medea con una canción de cuna,

¹⁷ Es el mismo nombre que le da Robert Graves a la serpiente en *Hércules y yo*. Graves nos dice que cuando Friso arribó a la Cólquide consagró el vellocino en el santuario de una enorme serpiente oracular, en la que residía el espíritu de Prometeo, un antiguo héroe cretense que había sido el primero en descubrir y explicar a los hombres cómo hacer fuego. En *Los mitos griegos* Graves además alude a que Medea, para ayudar a Jasón a vencer las pruebas que le fueron impuestas por Eetes, le ofreció “una loción hecha con el zumo de color de sangre de azafranes de doble tallo caucasianos, que le protegería contra el aliento ígneo de los toros; esta flor poderosa nació por primera vez de la sangre del atormentado Prometeo” (cf. Graves, Robert (1985). *Los mitos griegos*, tomo II. Madrid: Alianza Editorial).

para que Jasón pueda llevarse el vellón dorado. De hecho, esta escena guarda semejanza con el pasaje del robo del vellocino de Graves, aunque en Fundora tiene un carácter mucho más burlesco. El personaje de Prometeo está encarnado en una serpiente pitón y, según las palabras del propio autor, puede realizarse utilizando las técnicas del marote o el esperpento (está concebido al estilo de los tradicionales dragones chinos). El hecho de identificar a la sierpe guardiana del vellocino con el célebre titán protector de la humanidad, que sufrió el castigo de Zeus por llevar el fuego a los hombres, desobedeciendo el mandato divino, parece constituir una vez más en la pieza del escritor cubano una desmitificación paródica de las leyendas antiguas. El sentido hilarante se hace explícito en esta escena: en lugar de la figura heroica tradicional de Prometeo, mostrada como la de un salvador e incluso, como vieron muchos autores desde la propia Antigüedad, como un símbolo de rebeldía frente a un poder tiránico superior, se nos presenta a un simple monstruo manipulado por Medea de forma pueril.

Así, finalmente Jasón logra su cometido, aunque no de una manera heroica, pues ni siquiera tiene que someterse a las pruebas de Eetes (arar los campos con los toros que exhalaban fuego y luego combatir con los guerreros nacidos de la tierra), como sí lo debió hacer el Jasón de Apolonio. Al mismo tiempo que Jasón y Medea se apoderan del vellocino, los Argonautas continúan participando en las competiciones deportivas, de modo que la victoria de estos en los juegos es simultánea al momento en que Jasón toma el vellón dorado. De esta manera, al haber cumplido su misión, los Argonautas parten llevando consigo a Medea.

Al término de la obra, Eetes envía a sus soldados tras los Argonautas, pero en un inquietante e inesperado monólogo final expone que el vellocino no tiene valor ninguno, por lo que los griegos han sido engañados. El vellocino se revela como una

quimera, algo que solo existe en la fantasía de los hombres, y la huida de Medea aparece como un plan maquinado por ella y Eetes para extender su dominio hacia Yolcos. Así, como dice Jasón, irónicamente sin saberlo, en uno de sus parlamentos, “los hombres que vinieron por lana, salieron trasquilados”, lo cual introduce un cambio significativo en el sentido original del mito, pues ahora, en lugar de Eetes, son los Argonautas quienes han sido burlados. Al mismo tiempo, con esta frase se abre la posibilidad de hacer múltiples lecturas con respecto al contexto actual.

El motivo del viaje y de la búsqueda del vellocino se revela en última instancia como un mero y vano espejismo. Al igual que los Argonautas, muchas veces los hombres se afanan en empresas ilusorias, salen en busca de los “vellocinos dorados”, de las promesas de mayores oportunidades, riquezas o éxitos, pero en ocasiones también sus esperanzas terminan siendo defraudadas y su anhelo de cumplir un propósito vital “heroico” queda destruido. Es de este modo como el dramaturgo cubano, al parodiar la leyenda antigua, nos parodia un tanto a todos, al tiempo que alerta sobre la falsedad de las apariencias y la futilidad de las pretensiones humanas.

En este sentido, esta pieza de Fundora revela su propia peculiaridad en el ámbito teatral cubano. A diferencia de otras obras de este autor, como *Edipo Gay*¹⁸, en la que el propósito es hacer una mera parodia de los *reality shows*, tan al uso en la industria del entretenimiento contemporánea, los recursos paródicos en *Argonautas* son empleados con el fin más amplio de propiciar determinadas reflexiones, sobre todo al final, con el planteamiento de que aquello que tanto anhelaban los Argonautas no era más que una vana ilusión, por lo que la motivación heroica de su viaje queda burlada y anulada. Por otro lado, en una obra

¹⁸ Cf. Fundora, Carlos (2006). *Edipo gay*. En *Comedias sin lente*. La Habana: Ediciones Alarcos.

como la *Medea*¹⁹ de Reinaldo Montero, se utilizan recursos similares para reelaborar el mito antiguo, pero en este caso no con un objetivo principalmente lúdico. En esta pieza, Medea, sin llegar a dar muerte a sus hijos, escapa con ellos hacia Atenas, en busca de una existencia anónima y feliz. En palabras de Elina Miranda:

Montero carnavaaliza la tragedia y su Medea no sólo puede reivindicarse de la muerte de sus hijos, sino emprender de nuevo el camino, al marcar su separación de la imagen mítica y de la tradición literaria, abierta a nuevas perspectivas, pues como se asienta en el texto de la obra «los puertos revelan la necesidad de asimilación y cambio. (2006: 182).

De este modo, puede sostenerse que la influencia de *Las Argonáuticas*, única obra griega de la Antigüedad que abordó de manera extensa el mito de Jasón y los Argonautas, es patente en la pieza teatral cubana, pues es claro que Fundora tiene en cuenta los personajes y escenas de Apolonio al crear los suyos. También el influjo de Homero, aunque implícito y presente sobre todo a través de su relación con el poema helenístico, es importante en *Argonautas*, y se manifiesta en la recreación de motivos (como el del catálogo heroico, el de las competiciones deportivas, etcétera) y personajes de la antigua épica (por ejemplo, los heraldos y aedos). Fundora toma estos elementos y, a través de la parodia lúdica que realiza durante toda la obra, los transforma para recrear el mito y ofrecer su propia visión sobre él.

Así pues, es posible observar que el dramaturgo cubano, mediante la parodia y los recursos de carnavaalización y contaminación que emplea, realiza su propia elaboración y reinterpretación de los antiguos episodios míticos, la cual, igualmente bajo el influjo de la visión de Robert Graves, ofrece una mirada realista y humorística sobre el mito y los personajes

¹⁹ Cf. Montero, Reinaldo (1997). *Medea*. La Habana: Ediciones Unión.

que de él forman parte. Su objetivo es indudablemente el de divertir al espectador o lector, pero al mismo tiempo se acerca a aspectos de nuestro presente y con ello plantea reflexiones sobre problemáticas concernientes a la realidad actual. Es así como el autor cubano logra insertarse por derecho propio en la tendencia de preservación de la tradición clásica existente en el teatro contemporáneo.

Bibliografía:

- Apolonio de Rodas (2003). *Las Argonáuticas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Fundora, C. (2013). *Argonautas*. La Habana: Ediciones Alarcos.
- García, W. (1997). Sabotaje textual/teatral contra el modelo canónico: *Antígona–Humor* de Franklin Domínguez. En *Latin American Theatre Review* (pp. 15–29).
- Graves, R. (1989). *Hércules y yo*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Homero (1970). *Odisea* (traducción de Luis Segalá y Estalella). La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Homero (1979). *Ilíada* (traducción de Luis Segalá y Estalella). La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Hutcheon, L. (1981). Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. En *Poétique* 45. 173–193.
- Hutcheon, L. (1993). La política de la parodia posmoderna (traducción de Desiderio Navarro). En *Criterios*, La Habana (pp. 187–203).
- Kristeva, J. (1969). Narration et transformation. *Semiotica*, 1. 422–448.
- Kristeva, J. (1969). *Sémiotique. Recherches pour une sémanalyse*. París: Éditions du Seuil.
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (selección y traducción de Desiderio Navarro) (pp. 1–24). La Habana: Colección Criterios, UNEAC, Casa de las Américas.
- Miranda, E. (2006). Medea y su palinodia. En *Calzar el coturno americano: mito, tragedia griega y teatro cubano* (pp. 165–185). La Habana: Ediciones Alarcos.