

**Reescritura y autorreflexión en *Jasón ha perdido el tiempo*.
(Farsa trágica para eruditos a la violeta)
de Arturo Berenguer Carisomo**

*Carlos Hernán Sosa**

Resumen

Este trabajo analiza la reescritura del mito de los argonautas, en la obra *Jasón ha perdido el tiempo*. (*Farsa trágica para eruditos a la violeta*) (1989), del dramaturgo argentino Arturo Berenguer Carisomo. En la pieza, la recuperación del mito elige la farsa, la ironía y el humor, como claves dramáticas antilusionistas y de ruptura genérica, para redefinir nuevos sentidos en la representación de las historias asociadas al ciclo mítico de los argonautas, la caracterización de los protagonistas y el accionar de las divinidades olímpicas. Además, y en sintonía con estos evidentes vínculos intertextuales, la obra propone -desde la metateatralidad expresada por la *mise en abyme*- una autorreflexión burlesca, en clave argentina, sobre las circunstancias intervinientes en la propia puesta teatral.

Palabras clave: mito clásico, argonautas, reescritura, metateatralidad, teatro argentino.

**Rewriting and Self-reflection in *Jason has lost time*.
(*Tragic farce for Pseudo-Intellectuals*)
of Arturo Berenguer Carisomo**

Abstract

This paper analyzes the rewriting of the myth of the Argonauts, in the work *Jason has lost time*. (*Tragic farce for Pseudo-Intellectuals*) (1989), by the Argentine playwright Arturo Carisomo Berenguer. In the piece, the recovery of the myth chooses the farce, irony and humor, as dramatic, anti-illusion keys and of generic break up, to redefine new directions in the representation of the stories associated with the mythical cycle of the Argonauts, the characterization of the protagonists and actions of the Olympian deities. In addition, and in line with these obvious intertextual links, the work proposes -from the metatheatricality expressed by the *mise en abyme* - a mocking self-reflection in Argentine key on the circumstances involved in the play performance.

Keywords: classical myth, Argonauts, rewrite, metatheatricality, argentine theater.

* Profesor Adjunto de Literatura Argentina. Sede Regional Tartagal. U.N.Sa.

“ORFEO: No, no, no me atrevo a vaticinar; corramos una cortina de bronce. ¡Cualquiera sabe lo que va a sucederle a Jasón!”.

Arturo Berenguer Carisomo, *Jasón ha perdido el tiempo*. (*Farsa trágica para eruditos a la violeta*).

Despojados del valor paradigmático, el carácter ejemplar y explicativo, y las alternativas simbólicas que cubrían a nivel social¹ en algunas sociedades, los mitos arcaicos o clásicos han sido refundados durante el siglo XX, por intereses de menor trascendencia social, donde aparecen subordinados a las urgencias coyunturales de las manifestaciones artísticas de Occidente. Redefinidos sus alcances, con una evidente merma en las densidades inherentes que cubrían a nivel de los imaginarios y de las prácticas socioculturales, los ciclos míticos se han reacondicionado como reservorios de historias disponibles, atiborrados por una galería de ricos caracteres, con una seducción incuestionable que los vuelve especialmente aptos para los procesos de reescritura y las resignificaciones literarias.²

En este artículo intentamos revisar el modo en que, desde esta perspectiva renovada, el teatro se apropia del mundo mítico y contribuye, especialmente, en la revisión del mito de los argonautas,³ mediante un nuevo tratamiento focalizado en la reescritura y las posibilidades metateatrales de la representación dramática. Con este fin, elegimos para analizar la obra *Jasón ha perdido el tiempo*. (*Farsa trágica para eruditos a la violeta*), del dramaturgo argentino Arturo Berenguer Carisomo. En esta pieza, la reescritura privilegia la farsa, la ironía y el humor, como claves dramáticas antiilusionistas y de ruptura genérica, para redefinir nuevos sentidos en la representación de las historias asociadas al ciclo mítico de los argonautas, la caracterización de los protagonistas y el accionar de las divinidades olímpicas. Además, y en sintonía con estos evidentes vínculos intertextuales, la obra propone -desde la metateatralidad expresada por la *mise en abyme*- una autorreflexión burlesca, en clave argentina, sobre las circunstancias intervinientes en la propia puesta teatral.

.II.

Arturo Berenguer Carisomo (1906-1998) desarrolló una tarea relevante como estudioso del teatro argentino, principalmente durante las décadas de 1940 y 1950, donde contribuyó a la renovación y el afianzamiento de la profesionalización del crítico teatral y,

¹ Para un análisis de estas características distintivas del mito seguimos la propuesta de estudio de Carlos García Gual (1995).

² En su estudio dedicado a Medea, María Elisa Sala (2000) reconoce estas variaciones en el tratamiento del mito. Por otra parte, y aunque focalice en otro personaje mitológico, el trabajo de George Steiner (2009) resulta modélico para entender las derivaciones significativas de la mitología grecolatina en la cultura occidental. Asimismo, una panorámica importante sobre las resignificaciones que la literatura occidental hizo de la mitología clásica puede consultarse en el provechoso estudio de Luis Díez del Corral (1974).

³ De las obras dramáticas europeas que recuperaron el mito de los argonautas, ceñidas especialmente a la figura de Medea, pueden citarse: *Medea*, última pieza de la trilogía *Das goldene Vlies* (1821), de Franz Grillparzer; *Médée* (1946), de Jean Anouilh; *Lunga notte di Medea* (1949), de Alvaro Corrado; y *Medea* (1958) -traducción y reescritura de la obra de Eurípides- de Alfonso Sastre; entre muchas otras.

de manera complementaria, como docente de letras en el ámbito universitario. Tal como propone Osvaldo Pellettieri (2000), la figura de Berenguer Carisomo -junto a otros nombres sobresalientes como Luis Ordaz, Ernesto Morales y Raúl H. Castagnino- se destaca por sus aportes sustanciales en materia de crítica teatral, sobre todo por la impronta “historicista” que distingue sus trabajos.

En esta línea de empeño panorámico, una de sus obras más recordadas es *Las ideas estéticas en el teatro argentino* (1947),⁴ donde reorganiza la historia del teatro porteño desde sus inicios y hasta las primeras décadas del siglo XX, tomando como variables las “tendencias estéticas”; en clara filiación con las perspectivas analíticas de algunos precursores, como Marcelino Menéndez Pelayo, y posicionamientos cercanos de críticos contemporáneos como Ricardo Rojas, estudioso con quien también tiene correlatos metodológicos e ideológicos, al momento de analizar el proceso de constitución y desarrollo del teatro nacional.

De manera paralela a su producción crítica, el autor fue elaborando varias piezas teatrales: *La noche quieta* (1941), *La piel de la manzana* (1949), *Hay que salvar la primavera* (1954), *Los héroes deben estar muertos* (1957), *Cenicienta calza el 34* (1959), *Hotel de ilusos* (1974),⁵ *Vuelve la Bella Durmiente* (1977) y la que, pensamos, fue su última obra édita: *Jasón ha perdido el tiempo. (Farsa trágica para eruditos a la violeta)* (1989).

Los títulos de estas obras ya anticipan dos rasgos imbricados que, evidentemente, marcan ciertas constantes en la producción dramática del autor, y que están presentes también en la pieza que nos ocupa en esta oportunidad. Por un lado, es destacable la incorporación del humor y la ironía, como recursos que se intensifican en la formalidad de la farsa, un género recurrente en la producción del autor; y, por otro, la recuperación intertextual,⁶ que constituye una estrategia de escritura insoslayable ya desde sus primeras obras. De esta manera, la inaugural *La noche quieta* abreva en las estilizadas

⁴ Dentro de la prolífica obra de Arturo Berenguer Carisomo, debe destacarse la producción de textos destinados al público escolar y de divulgación, por ejemplo: *Historia de la literatura española; Cómo se analiza un texto literario; Historia de la literatura argentina y americana; Literatura argentina; Literatura española, argentina e hispanoamericana*. Asimismo, merecen recordarse sus libros dedicados a la producción de autores y obras puntuales: *Las máscaras de Federico García Lorca; Conrado Nalé Roxlo; Eça de Queirós. (Ensayo de una interpretación estética); Rubén Darío y la poesía argentina; La prosa de Bécquer; La estilística de la soledad en el Martín Fierro*, etc.

⁵ Martín Rodríguez (2003), en su panorámica sobre el teatro porteño de comienzos de la década del 1970, adscribe esta pieza a la tendencia general tradicionalista, que empapó las obras representadas en el Teatro Nacional San Martín durante este período, a tono con el “discurso arcaizante característico de la derecha peronista” (Rodríguez, 2003: 496).

⁶ Nos orienta en este punto el texto, ya clásico, de Gérard Genette (1989), donde se analizan las diferentes alternativas que intervienen en el proceso de intertextualidad literaria. Tomamos en cuenta también los más recientes aportes de Silvia N. Barei (1991) sobre el mismo tema y, sobre todo, el trabajo de Graciela Balestrino y Marcela Sosa (1997), dedicado específicamente a la reescritura en el ámbito de la producción dramática argentina e hispanoamericana.

⁷ En su “Advertencia del autor”, Berenguer Carisomo (1943: 5) reconoce las deudas con García Lorca, a quien estudiaba en los momentos en que escribió *La noche quieta*; en tanto que, indirectamente, señala a la *Biblia* y al *Fausto*, de Goethe, como los hipotextos de *La piel de la manzana*.

⁸ Para un estudio puntual de esta pieza, consultar el artículo que le dedica Ana María Llurba (2005).

experimentaciones filo populares del teatro español de Federico García Lorca,⁷ mientras que *La piel de la manzana* es una reescritura puntual del mito fáustico cuyo título invoca, además, una referencia directa al texto bíblico.⁸

.III.

En *Jasón ha perdido el tiempo. (Farsa trágica para eruditos a la violeta)*, el autor prácticamente impone una lectura para el texto y su reapropiación del mito griego; ya que, en su erudita “Introducción”, enfatiza las orientaciones significativas desde la reescritura. Con este fin, se analizan no sólo las derivaciones del mito de los argonautas -y especialmente las figuras de Jasón y Medea-⁹ en la literatura occidental -desde Homero y Hesíodo, pasando por Herodoto, Apolonio de Rodas, Virgilio y Séneca, hasta Cervantes y Fénelon- (Berenguer Carisomo, 1989: 9-14); sino que se hace una disección de cada circunstancia y de cada personaje, con una explícita intención de mostrar la trayectoria de reapropiaciones hechas -sobre el tema y sus protagonistas- para develar los hilos de esta nueva “cocina” de la reescritura que propone la pieza. Es decir que desde el comienzo, y aún antes de entrar en el terreno de la representación propiamente dicha, se exhiben gestos autorreferenciales, que en buena medida anticipan las opciones metateatrales que se acentuarán a lo largo de la pieza.

En principio, y de manera esquemática, podemos reconocer en la obra dos secciones bien diferenciadas -el “Prólogo” y los cuatro actos-, que organizan dos niveles de representación con protagonistas y coordenadas espaciotemporales diferentes. En el “Prólogo”, una serie de personajes (el historiador, el autor, el crítico, el industrial, la intelectual, el empresario y dos adolescente -una de ellos estudiante de arte escénico-) discuten sobre la posible puesta en escena de una pieza -aquella que efectivamente abarcará los siguientes cuatro actos-. Retomando a Georges Forestier (1996), podemos advertir entre ambos niveles de representación un encuadre de tipo monolítico, puesto que la pieza incluida tiene autonomía frente a la que la enmarca, al punto que termina por ocupar casi toda la obra y ya no se retornará a la secuencia inicial, tal como establece el crítico francés:

Dans toutes les pièces á structure prologale -c'est-à-dire qui reposent sur une juxtaposition plutôt que sur une véritable enchâssement-, la pièce intérieure est, en raison de son autonomie, *monolithique*. L'action n'est jamais interrompue par un retour au spectacle principal. (Forestier, 1995: 91)

En este sentido y como testimonio innegable de la presencia de lo metateatral, los personajes de la pieza encuadrante pasan, en el final del “Prólogo”, a ser los fugaces espectadores de aquello que ocurre en la pieza encuadrada, pasan a ser personajes observados -por el lector / espectador- que, a su vez, observan la pieza gracias al juego de reduplicación que nos propone la *mise en abyme*.

⁹ Con el fin de confrontar las versiones existentes sobre el mito de los argonautas, pueden revisarse las correspondientes entradas lexicográficas dedicadas a Jasón, Medea y Argonautas en el diccionario de Pierre Grimal (1997). Por otra parte, algunos estudios sobre las reescrituras del mito clásico en la literatura argentina contemporánea pueden consultarse en: Osvaldo Pellettieri (1997) y Nilda María Flawiá de Fernández y Mirta Estela Assis de Rojo (2010).

Los temas discutidos por los personajes del “Prólogo” abordan aspectos y problemáticas comunes a los inicios de cualquier proyecto teatral: el género, los caracteres, los decorados, el presupuesto, etc. Es por ello que cobra cabal importancia el empleo de la *mise en abyme* en este inicio de la pieza, pues tal como es caracterizada por Lucien Dällenbach (1991), esta estrategia funciona como “todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa” (Dällenbach, 1991: 49).¹⁰

En cuanto a los personajes, cada uno conforma un verdadero estereotipo de su profesión: la pedantería egocéntrica distingue al crítico, quien sólo se expresa con tecnicismos propios para cenáculo de iniciados como: “La conceptualización se subjetiviza en la psiquis de cada emotividad aprehensora” (Berenguer Carisomo, 1989: 47); el historiador de teatro descuella por su ignorancia supina en materia de teatro; la guarangería y el interés pecuniario animalizan al industrial; la tilinguería *snoob* destaca a la intelectual; la experiencia moviliza a un viejo y bruto empresario español, quien dirime las calidades dramáticas sólo si se adaptan al hecho de que “lo que la gente quiere es divertirse, ¿estamos?, y lo que le gusta es que el galán, en el segundo acto, se quede en escena como Dios lo echó al mundo. Esta es una obra, ¿sabe?” (Berenguer Carisomo, 1989: 51).

En medio de todo este barullo inaugural, el autor, con el manuscrito en la mano, intenta presentar su obra. Censurado, menospreciado, insultado, este personaje realiza la primera apelación directa al espectador: “Si aquí no quieren oírme se las leo a Vds. Espero sean más dóciles y educados que estos entendidos. Silencio por favor” (Berenguer Carisomo, 1989: 54). Con este guiño antiilusionista se produce la transición a la farsa de cuatro actos, que como espectadores -y cómplices mudos ante la incompreensión del autor- nos introduce en el segundo nivel de representación, donde *vemos* en acción lo que *escuchamos* de la lectura que nos ofrece el mismo autor.

.IV.

Como resulta previsible, a medida que avance la acción encontraremos un juego de contaminaciones de sentidos pues, tal como establece Georges Forestier (1996), el carácter indiscutiblemente ficcional -que siempre tiene la pieza encuadrada- trasmina su artificiosidad a la obra en su totalidad. En el caso de esta producción, las marcas contextuales que, gracias al registro y algunas precisiones cronotópicas precisas, nos permiten anclar la acción del “Prólogo” en Buenos Aires a mediados del siglo XX, no pueden menos que exhibir también los ardidés de la simulación, y por ello estas discusiones empapadas con una tónica de aparente contemporaneidad, donde pueden reconocerse lugares comunes referidos a los circuitos teatrales y académicos especializados en el tema, pierden relevancia al momento de ensayar lecturas cifradas o alegóricas que aludan al contexto de producción de la pieza.

¹⁰ Según Lucien Dällenbach (1991), en su caracterización general de esta estrategia compositiva, existen tres especies o figuras esenciales que se articulan en torno al complejo concepto de *mise en abyme*. Vale aclarar que, pesar de la distinción, a menudo, cuesta discriminar con exactitud estos tres modos de estructuración especular: “La *reduplicación simple* (fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye), la *reduplicación hasta el infinito* (fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye, y que a su vez incluye un fragmento que tiene una relación de similitud...., y así sucesivamente) y la *reduplicación apriorística* (fragmento en que se supone que esté incluida la obra que lo incluye)” (Dällenbach, 1991: 48-49. Subrayado en el original).

Estas prevenciones iniciales, que subrayan el carácter lúdico y eminentemente ficticio de la representación, funcionan como reguladores de las significaciones que la pieza encuadrada elige explorar con la inminente recuperación mítica del ciclo de los argonautas. A estas particularidades debe añadirse el aporte sustancial del género de la farsa, que el personaje del autor defendía ya en el diálogo de sordos con sus interlocutores y que la ridiculización de la escena misma confirmaba. Con respecto a este género, Patrice Pavis (2003) señala algunos matices que son representativos de lo que nos propone esta obra:

La etimología de la palabra farsa -la sustancia condimentada que sirve para rellenar (*farcir* en francés y catalán, *infarcire* en italiano) una vianda- indica el carácter de cuerpo extraño de este tipo de alimento espiritual dentro del arte dramático. En efecto, originariamente se intercalaban en los misterios medievales momentos de relajación y de risa: la farsa era concebida como aquello que confiere picante al alimento cultural y serio de la alta literatura, y lo completa. (Pavis, 2003: 204-205)

En este sentido, la tónica burlesca -picante- de la farsa se sobreimprime en los cuatro actos, que esquemáticamente representan: la preparación de la expedición de Jasón, el encuentro con Medea, el retorno decadente a Tesalia y, por último, la catástrofe final -materializada en el filicidio-, en la cual tiene lugar el único elemento propiamente trágico de la pieza, en cierta medida inevitable, pues se impone como uno de los puntos culminantes del relato mítico.

Durante el transcurso de toda la obra hay permanentes marcas autorreferenciales de orden genérico, que van motorizando y poniendo en discusión desde la propia escritura una reflexión sobre la pertenencia genérica del texto dramático y su puesta en escena. Así, iniciándose la pieza, la acotación escénica que precede al ingreso de los esclavos en la primera escena aclara en actitud admonitoria: “De pronto cesa el ruido y un grupo de esclavos -siete u ocho- sale por la rampa del navío, naturalmente seguidos por su cómitre, y hacen mutis por ambos laterales. Nada de *melodrama*” (Berenguer Carisomo, 1989: 57. El subrayado es nuestro).¹¹

Mientras avanzan las secuencias, a menudo son los propios parlamentos de los personaje los que van señalando aspectos genéricos, que invitan a la lectura irónica, paródica o al menos desconfiada sobre el género al que pertenecería la propia obra que como espectadores / lectores estamos disfrutando:

ANFIÓN: Ahora mismo. Vamos a palacio; a palacio he dicho no a la caballeriza, ¿está claro? Diré a los otros que hemos conseguido liberarlos y comenzará la *comedia*. (Berenguer Carisomo, 1989: 160. El subrayado es nuestro)

PALAS: ¡Claro que sí! A la furia; pero ya nada la calmará. Ahora empieza la verdadera *tragedia*. (Berenguer Carisomo, 1989: 162. El subrayado es nuestro)

¹¹ Otro empleo de las acotaciones escénicas donde se brinda información de carácter genérico aparece ya casi al final de la obra, cuando se marca una de las salidas de Medea del escenario, tras haber cometido los asesinatos: “(Mutis por lateral lo más en *tragedia griega* posible con el puñal en alto)” (Berenguer Carisomo, 1989: 187. El subrayado es nuestro).

GLAUCO: No puede negarse; la cosa urge y la idea no fue nuestra; fue ella [Palas] quien nos llamó. Es el momento; la *farsa* no puede seguir y el oro de Pelias se acaba. (Berenguer Carisomo, 1989: 166. El subrayado es nuestro)

ORFEO: Gracias. (*Al público*). Son unos *farsantes* tan admirables que hasta parecen sinceros. (Berenguer Carisomo, 1989: 179. El subrayado es nuestro)

Por otra parte, señalando también un rasgo genérico, de la estructura del drama clásico se conserva todavía la participación del coro, papel que representa Orfeo, como un cínico y ególatra comentarista de lo que ocurre. Justamente, en su primera intervención, el personaje nos aclara:

ORFEO (*Al auditorio*): ¿Me reconocéis? Soy Orfeo, el músico divino, el marido de Eurídice; pobre muchacha, en el infierno estará todavía porque yo volví la cabeza; aquí en confianza, la verdad es que no sé si fue un acto involuntario o, como ahora dicen, un impulso de mi subconsciente artístico, pero no he venido para hablarlos de mis intimidades matrimoniales; según el autor de esta antiquísima tragedia represento al coro, y mi deber es comentar lo que pasa. Debería dar consejos a Jasón, mas, ¿para qué?; es un caudillo convencido de su misión y, por lo mismo, dueño de la verdad absoluta; envanecido y tonto, claro, ¿cuándo un tonto no se creyó dueño de la verdad?; dicen que va en busca de un carnero con lana de oro para reconquistar el trono que perdió su padre; no lo creáis; va en tren de conquista, Occidente contra Oriente; quiere ver si pasa a la historia dando un poco más de tierra a esta pobre Grecia hecha retazos. (...) No creo que llegue a nada; ya habéis visto quiénes lo acompañan: traidores, resentidos, pederastas, libertinos, la flor de la juventud heroica. (Berenguer Carisomo, 1989: 67-68)

Estas intervenciones de Orfeo contribuyen, a su vez, en la exhibición de los aspectos metateatrales de la pieza. En una de ellas, por ejemplo, mientras dice su parlamento se realiza el reacomodamiento del escenario, en un evidente gesto antiilusionista que el texto dramático refuerza:

ORFEO (*Como siempre, al público*): Vds. lo han oído, ¿qué queda de Jasón? Nada, absolutamente nada; ya lo verán. Ahora, ¿me permiten? Un pequeño truco absolutamente necesario. Detalle más o menos es lo que suele hacerse en los teatros de mi tierra. (*Los maquinistas ejecutan lo que las palabras de Orfeo van indicando*). Un telón o cortinas, es igual, por foro y los laterales con perspectiva de mar. Supongamos, amigos, que estamos a bordo del navío, del Argos; los argonautas, en cubierta, celebran asamblea. A mí no me incumbe; ésta es otra música. (*Mutis por la izquierda*) (Berenguer Carisomo, 1989: 118. Subrayado en el original)

.V.

Como puede apreciarse, el condimento grosero, bufonesco y risible de la farsa se sostiene a lo largo de *Jasón ha perdido el tiempo*. (*Farsa trágica para eruditos a la violeta*). Además, la presencia de protagonistas tan egregios -dioses, héroes y miembros de la realeza-, captados desde una lente chabacana que los visualiza como simples mundanos, aprisionados en las mezquindades de sus pequeñeces cotidianas, termina por contribuir a una percepción caricaturesca de los personajes, alejada del tono elevado y grandilocuente. Ya en una de las primeras acotaciones escénicas, aparece este sesgo burlesco que señalamos:

(Entran por lateral izquierda Calais, ya fue dicho, una especie de *hippie* premicénico con clámide de escamas doradas, alas en los tobillos y una larga cabellera teñida de oro rojizo; Anfión, príncipe de Palermo, con aire desganado y aburrido de aristócrata en vacaciones y los Dióscuros: Cástor y Pólux, dos imberbes con facha de afeminados que vienen enlazados por la cintura. Los siguen Lita y Clío, dos ramerillas áticas adolescentes. Vienen en tren de jarana y se cortan al toparse con Jasón). (Berenguer Carisomo, 1989: 65. Subrayado en el original)

En otra de las didascalias también puede observarse el mismo gesto mordaz que, en este caso, reactualiza el mito de manera novedosa, al establecer relaciones intertextuales con la tradición literaria de Occidente que lo aproximan más cronológicamente al contexto de emergencia de la obra:

(Por lateral izquierda entran los previstos por Equión. Tifis trae en la mano unos pergaminos enrollados como las hojas de acanto; Argos con una clámide tapizada de ojos y Lince con su aire astuto y penetrante de Sherlock Holmes anticipado). (Berenguer Carisomo, 1989: 69)

En igual sentido, como actualizaciones anacrónicas que persiguen lo risible, pueden leerse las irónicas palabras del adivino Idmon:

IDMON: ¡Silencio!, la idea llega, el poder delfico me invade... Jasón, la sibila me lo dice: no te fies de animales hembras, y Tesalia dominará al mundo por mil años. (*Transición*). Ya está.

LINCE: ¿Eso es todo?

IDMON: Por el Olimpo, jovencito, ¿te parece poco?; con un cuarto de piel de serpiente he visto un milenio, ¿qué quieres? ¿qué te dé la fecha de la segunda guerra mundial?

MOPSO: No has dicho nada concreto.

IDMON: He dicho lo que tenía que decir; yo no invento como hacen los de ahora, los técnicos. (Berenguer Carisomo, 1989: 70)

Otro de los aspectos más interesantes, donde lo farsesco se articula con la reescritura, puede señalarse en la caracterización de los propios personajes. En el caso de Jasón, por ejemplo, uno de los personajes lo describirá -con fina ironía- como un sujeto que “entra en la categoría de un marido burgués con ilusiones políticas” (Berenguer Carisomo, 1989: 161); avanzados sus conflictos con Medea, la situación y las acciones comienzan incluso a perfilarse como los componentes desdichados de un drama burgués decimonónico: “Están como dos estropeados burgueses agrios y aburridos en permanente gresca matrimonial” (Berenguer Carisomo, 1989: 166).

Sobre los dioses olímpicos se sobreimprimen los defectos y las manías que también los acercan a la representación hiperbólica: Afrodita se desempeña como una ninfomana medio impúdica, de escasa mollera, a quien sólo le preocupa peinarse; Atenea es una solterona menopáusica, amargada y puritana; Hefestos es retratado como un cornudo simpático, querible, que se gana el afecto del espectador desde su primera intervención. Al momento de componer a este personaje, se distingue una filiación con el grotesco criollo argentino, que sugiere tras la figura del dios herrero la silueta del inmigrante italiano, toscó

e ingenuo, trabajador y familiar, que habla en cocoliche. Veamos, por ejemplo, un parlamento con Atenea al momento de sorprenderlo con la intención de incendiar la nave Argos; en este verdadero diálogo de entrecasa y entre hermanos, se despliegan las pequeñas miserias de la familia -otra deuda temática costumbrista con el grotesco criollo- desde el tamiz de la humorada:

PALAS: Hefestos, viejo cornudo, ¿adónde vas?

HEFESTOS: *(Se detiene y lo envuelve una luz rojiza)*: ¡Eh! ¿qui é?

PALAS: Yo, tu hermana.

HEFESTOS: ¡Ateneíta! ¿tú? ¿qui fai qui?

PALAS: ¡Qué voy a hacer!, lo de siempre; detener a tiempo una de tus gansadas.

HEFESTOS: Ma, ¿qué gansada? E il mio lavoro: il fuoco.

PALAS: Pero, viejo idiota, ¿qué te va a ti en destruir el navío?

(...)

PALAS: ¿Pero, cuándo vas a ser hombre, Hefestos?; no sabes más que prender el horno y pegar en el yunque.

HEFESTOS: ¿Y... qué tiene? é il mio ufficio.

PALAS: Y con eso te conformas, y te cargan encima cuanta miseria tiene nuestra familia.

HEFESTOS: ¡Eh!... ¡qué va a hacer!

PALAS: ¡Qué va a hacer! Ponerse alguna vez los calzones, hermano; primero te endosan por mujer a Afrodita...

HEFESTOS: ¡Ah! non mi parla di questa, Ateneíta, ¡per la memoria del nono Saturno!, non mi parla. (Berenguer Carisomo, 1989: 81)

En otro enfrentamiento entre Palas, Hefestos y Afrodita, se recrea este clima casero de la discusión familiar,¹² en el que los conflictos olímpicos se degradan a una pelea de cocina, y donde vuelve a usufructuarse las posibilidades de intertextualidad con el grotesco criollo:

PALAS: ¡Silencio, grajos! Zeus tonante está en uno de sus peores momentos de iracundia; no le he visto así hace siglos.

AFRODITA: Mira, cuñada, ya nos tienes fritos con tus idas y venidas; te lo dije y te lo repito: tienes la culpa de todo; desde que en mala hora naciste de la cabeza del viejo no has hecho otra cosa que calentársela con chismes; con razón tienes tanto éxito entre los retóricos.

PALAS: El señor del rayo me ha pedido cuentas del fracaso de Argos.

¹² La tónica de que particulariza esta reunión es señalada explícitamente por Hefestos, cuando le aclara a Orfeo: "Resta, Orfeito, siamo tuti in buona compagna; c'è una ordine di papà Zeus. Riunioni de famiglia" (Berenguer Carisomo, 1989: 174).

AFRODITA: Por ahí lo tienes a su comandante; ya te lo devolví.

PALAS: Hecho una piltrafa. ¡Zeus quiere deslindar responsabilidades! ¡Está furibundo e impaciente!

AFRODITA: Y tú para calmarlo, como buena zorra, habrás culpado...

PALAS: A ti y a tu marido.

HEFESTOS: ¡A me! Sei una porcacciona, sorella. ¿Cosa é fato io?

PALAS: ¡Avergüénzate de una vez, avariento cornudo! Distes armas al enemigo.

HEFESTOS: Ma ¡qué nemico! ¿dove stà? Il re Aeté c'è un re come qualche altro; egli, en sua terra; noi, en la nostra; questo é tutti. (Berenguer Carisomo, 1989: 175-176)

Por otra parte, y con el mismo propósito cómico, el primer encuentro entre Medea y Jasón se construye como una escena típicamente melodramática, como evidente parodia del género folletinesco. La acotación escénica introduce a nuestra protagonista como una vampiresa cinematográfica: “Medea es todavía, y en esta farsa, una insinuante mujer oriental de ojos enormes, acariciadora sensualidad y, en el fondo, de un atractivo invencible y siniestro” (Berenguer Carisomo, 1989: 102). Así, los amantes, “envueltos por un halo nácar y rosado” (Berenguer Carisomo, 1989: 103), participan de un embobamiento amoroso, bajo la protección de Afrodita quien avala -oculta y gratificada con plenitud- la escena. Además, reforzando el guiño paródico, las didascalías acentúan la exageración y el amaneramiento de las actuaciones de los mismos personajes, lo que sobreimprime artificialidad en toda la secuencia:

Es noche en el imponente palacio del rey Aetés. Comienza a oírse la música anunciada por Orfeo, mientras desde el foro al centro de la escena avanza Jasón; al mismo tiempo, por la lateral derecha entra Medea. Se miran un instante y concluyen por arrojarse uno en brazos del otro con un beso apasionado y teatral. (Berenguer Carisomo, 1989: 115-116)

Otro de los aspectos del mito de los argonautas, que de manera más insistente recupera esta obra de Berenguer Carisomo (1989), es la lectura ya tradicional que interpreta, a partir del fracaso del matrimonio de Medea y Jasón, el enfrentamiento irresuelto entre Occidente y Oriente. Desde esta exégesis, la oposición e imposibilidad de generar articulaciones entre ambas matrices culturales, de manera genuina y duradera, alcanzaría su apogeo traumático en el asesinato de los hijos de la unión nefasta -entre ambos representantes culturales- a manos de la propia madre. La muerte de los hijos condensa matices simbólicos plenos donde se anula toda alternativa de conciliación posible, subrayando así una forma de percepción condenatoria del otro cultural -estigmatizado como el *homo barbarus*-, que no puede ser redimido dentro del horizonte del pensamiento griego y que el mito, desde su valor ejemplar y modélico, vehiculiza de manera subyacente.

La caracterización de Medea, que se ofrece en esta pieza, recarga las tintas sobre las aporías de este aspecto cultural paradigmático. Por eso, los occidentales la visualizan desde un caleidoscopio donde van superponiéndose las imágenes construidas por la mirada occidental. Estos filones de la visión foránea la exotizan permanentemente, la perciben:

“desmelenada y con cara de trágico espanto” (Berenguer Carisomo, 1989: 126), como “una semisalvaje, una bruja, una fratricida” (Berenguer Carisomo, 1989: 137), “como una posesa” (Berenguer Carisomo, 1989: 155), como “una neurótica” (Berenguer Carisomo, 1989: 157). Incluso la propia Medea parece no poder abstraerse de esta exégesis apriorística y condenatoria y, a veces, ella misma se autoconstruye como un ser irracional: “¡Voy a estallar como una furia!” (Berenguer Carisomo, 1989: 150), exclama en un pasaje; y también Jasón la reconoce como tal, cuando la define: “¡con un ataque de *hybris*! ¡Loca!...” (Berenguer Carisomo, 1989: 151).

Al mismo tiempo, y gracias a un discernimiento contrario de la protagonista, desde la visión de la “bárbara”, se desnudan estas limitaciones del griego para “entender” al otro cultural. En una disputa con Jasón, frente a requerimientos donde el personaje busca “traducir” acciones de la Cólquide, incomprensibles para él, a la lógica vigente en Tesalia, Medea abandonará la querrela con suspiros que cifran ese forcejeo cultural irreconciliable: “¡Oh, cuánto prejuicio occidental!” (Berenguer Carisomo, 1989: 117). Más adelante, también en actitud crítica, donde no se elude tampoco el leve matiz punzante que la anacronía facilita, ironizará la reina: “¡Occidental lujurioso! ¡Del mundo capitalista tenías que ser!” (Berenguer Carisomo, 1989: 151).¹³

.VI.

Si se analizan en su conjunto el itinerario de los personajes y la resolución de los conflictos de la obra de Berenguer Carisomo, cuesta pensar en una recuperación del mito griego que trascienda los límites del juego lúdico escriturario, tal como lo demuestran varios de los ejemplos que hasta aquí hemos presentado. Las variables de opciones interpretativas, que el mito de los argonautas y sus figuras señeras -Jasón y Medea- han inspirado desde diversas perspectivas de estudio, según el minucioso rastreo que ha realizado María Elisa Sala (2000: 45-59) avanzando por un amplio arco de lecturas que bascula entre lo filosófico y lo antropológico, no parecen sostener ninguno de los carriles dramáticos de nuestra pieza.

Por otra parte, si pensamos en una nueva alternativa interpretativa, resulta notorio que el autor, consciente de las posibilidades de traslación de lecturas del mito hacia el presente de la composición dramática, aclarase en el epígrafe que la obra “fue íntegramente escrita a lo largo del año 1967. Nunca está de más...” (Berenguer Carisomo, 1989: 7), con la pretensión de que no se avanzara en ese tipo de especulaciones. Este deseo autoral, que parte de la convicción sobre las potencialidades significativas de la pieza, en realidad indirectamente está poniendo el acento en la elasticidad de sentidos que validan una posible lectura cifrada sobre algunos momentos de la historia argentina. Efectivamente, y para no ser incautos, ciertas sutiles alusiones del texto sobre los valores democráticos del

¹³ En otra intervención aún más brusca, ya en pleno padecimiento de su *hybris*, Medea volverá a atacar a Jasón empleando esta apelación anacrónica: “¡Me vas a oír estiércol capitalista, porque yo soy la reina! ¡Y te arrancaré los ojos si no me atiendes!” (Berenguer Carisomo, 1989: 154). Esta ironía “capitalista” también vuelve a aparecer cuando Glauco interpreta con sarcasmo que: “Tesalia es un reino subdesarrollado” (Berenguer Carisomo, 1989: 161).

mundo griego pueden, a pesar de los pruritos del dramaturgo, permitir ensayar algunas hipótesis que insertan esta obra en la conflictiva contemporaneidad nacional de fines de la década de 1960, cuando se iniciaba en Argentina la dictadura de Juan Carlos Onganía.

En este sentido, es factible espigar algunos aspectos que desde el punto de vista ideológico discuten -aunque quizás sólo tangencialmente- sobre cuestiones de orden político, por supuesto siempre desde la tónica sarcástica que prima en la pieza. Así, un personaje como Deucalión puede adscribirse como representante de una perspectiva ideológica conservadora, en cuyo accionar se plasma un posicionamiento político reaccionario: “Bueno, bueno, calma. No es el momento. Una discusión entre nosotros sería fatal; demos el ejemplo que para algo somos la flor y nata de Tesalia: dioses, hijos de dioses, reyes; tenemos que defender la tradición” (Berenguer Carisomo, 1989: 59); mientras que, por otra parte, la actitud de Pelias quien esgrime sus razones para sostener, a cualquier precio, una revolución, desnuda las zonas menos democráticas e intransigentes de un proyecto político que, paradójicamente, se autoproclama como más inclusivo:

Usurpación, infamia, qué modo de confundir las cosas, ¿desde cuándo se llama así una revolución triunfante apoyada por el pueblo?, caramba, y ni siquiera le he tocado un pelo de barba, ¿qué quieren? ¿qué lo deje suelto? ¿para que conspire y estorbe la marcha de la revolución? ¿sus postulados?. (Berenguer Carisomo, 1989: 75)

Pero con seguridad es en el enfrentamiento explícito entre Jasón y Aetés, y las posiciones políticas de gobierno que ambos alegóricamente presuponen -la democracia y la tiranía, respectivamente-, donde una nueva veta tensiona la relación entre Occidente y Oriente mientras se habilitan las factibles lecturas refractadas hacia la contemporaneidad. De este modo, Aetés, cómodo en el papel del “bárbaro oriental” que disfruta del poder, le endilga sin remilgos a Jasón: “Tu padre fue un tonto y Pelias un aprovechador; mala política; de todo eso tiene la culpa eso que por allí llamáis la democracia” (Berenguer Carisomo, 1989: 99). El agraviado Jasón, por su parte, como digno representante de ideales contrarios, verbaliza la disputa sobre la legalidad -y la legitimidad- de los regímenes de gobierno: “¡Héroes de Tesalia! Llegó el día elegido, y aunque mi decisión está tomada he querido reuniros para no olvidar los principios de nuestra inviolable democracia. No olvidéis que se juega la suerte de Occidente” (Berenguer Carisomo, 1989: 118).

Y, nuevamente, será la voz de Medea, es decir aquella que tuvo los más *íntimos* contactos con el otro cultural, quien irrumpe como la más autorizada para exponer los cuestionamientos al mundo “civilizado”. Frente a la insidiosa acusación de Glauco: “En nuestro tradicional concepto griego seguís siendo unos salvajes” (Berenguer Carisomo, 1989: 169), la reina exclamará en una actitud que desenmascara la supremacía del lugar de enunciación del representante de Occidente, con una breve pero contundente intervención donde no cuesta encontrar veladas alusiones críticas al poder que esta hegemonía global ha ejercido -y sigue ejerciendo- en el mundo actual a través del imperio de la guerra: “Os aseguro que vuestra retórica me divierte. Extraño Occidente, mata y busca excusas” (Berenguer Carisomo, 1989: 169).

Es decir que, como se advierte en nuestros breves comentarios, de manera lateralizada es posible señalar en el texto una discusión potencial sobre la validez de los

regímenes políticos y sus medios de imposición pues, en el tratamiento que privilegia la pieza, el enfrentamiento entre Occidente y Oriente se materializa ante todo en las opciones de organización sociopolítica que los distinguen, delineándose así una controversia significativa -en el nivel subliminar de una interpretación seria- que la trama farsesca de la obra no logra solapar.

A pesar de estas interpretaciones ciertamente viables, es indiscutible que la nutrida batería de estrategias discursivas metateatrales, que superpone varios niveles de representación -el de las dos piezas engarzadas, el de dioses y mortales, el de los disfraces, las mentiras y los embustes mediante los cuales los personajes siguen mintiendo en escena-, en general privilegia el empleo de formas combinadas de especularidad -en términos de Lucien Dällenbach (1991)-, con una riqueza de recursos que apuestan desde la escritura misma por los sentidos autorreflexivos e intertextuales.

En definitiva, la obstinación por recuperar las posibilidades del decir, que detentan los mitos clásicos, certifica en esta pieza la validez que siguen teniendo para el hombre actual, como cantera de significaciones que lo auxilian al momento de intentar comprender las contingencias sociohistóricas. Las palabras de Deucalión, en las que se entraña una de las tantas bromas autorreflexiva de la pieza: “Las costumbres cambian y ya no estamos en los rudos tiempos de los cíclopes; nos hemos afeminado mucho” (Berenguer Carisomo, 1989: 123), condensa esta posibilidad de “reciclar” sentidos que aún capitalizan los mitos clásicos. Una vigencia que, en el caso de la obra que nos ocupa, parece elegir la complicidad de la distensión al momento de formular -en clave teatral- una suerte de aliciente risueño para la vida, objetivo no menor que aparece tramado desde una magistral lectura de la tradición cultural grecolatina, en la que incluso es posible -y a despecho del propio autor- alcanzar una reflexión que nos ayuda a interpretar nuestro presente.

Bibliografía

- Balestrino, Graciela y Sosa, Marcela** (1997) *El bisel del espejo. La reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano*, Salta, Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta / Centro Salteño de Investigaciones de la Cultura Árabe.
- Barei, Silvia N.** (1991) “De la escritura y sus fronteras: estudio sobre la intertextualidad”, en *De la escritura y sus fronteras*, Córdoba, Alción, pp. 412-419.
- Berenguer Carisomo, Arturo** (1943) *Teatro de cámara I*, Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina.
- (1989) *Jasón ha perdido el tiempo. (Farsa trágica para eruditos a la violeta)*, Buenos Aires, Ediciones Filofalsia.
- Dällenbach, Lucien** (1991) *El relato especular*, Madrid, Visor.
- Díez del Corral, Luis** (1974) *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos.
- Flawiá de Fernández, Nilda María y Assis de Rojo, Mirta Estela** (2008) *Ayres de familia. Cercana lejanía de la cultura clásica en el Río de la Plata*, San Miguel de Tucumán, Instituto Interdisciplinario de Literatura Argentina y Comparada, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

- (2010) “Medea: pasión y desenfreno. Variaciones modernas de un tema clásico”, en Flawiá de Fernández, Nilda María (Comp.), *Argentina en su literatura*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 61-80.
- Forestier, Georges** (1996) *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, 2ª ed. Augmentée, Genève, Droz.
- García Gual, Carlos** (1995) *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza Editorial.
- Genette, Gérard** (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Grimal, Pierre** (1997) *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós.
- Llurba, Ana María** (2005) “La piel de la manzana o el triunfo de la mujer. Una aproximación al teatro de Arturo Berenguer Carisomo”, en *Gamma*, n° 40, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador, pp. 35-39.
- Pavis, Patrice** (2003) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós.
- Pellettieri, Osvaldo** (Edit.) (1997) *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna.
- (2000) “Las historias del teatro argentino”, en *Aletria. Revista de Estudios de Literatura*, n° 7, Minas Gerais, *Universidade Federal de Minas Gerais*, pp. 224-232.
- Rodríguez, Martín** (2003) “El teatro oficial”, en Pellettieri, Osvaldo (Dir.): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Vol. IV “La segunda modernidad (1949-1976)”, Buenos Aires, Galerna, pp. 492-501.
- Sala, María Elisa** (2000) *Medea de Séneca. La condición humana de una Heroína Mítica*, San Miguel de Tucumán, Ediciones Magna.
- Steiner, George** (2009) *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Madrid, Gedisa.