



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

*GREEK Y EDIPO REY: LA RECEPCIÓN CONTEMPORÁNEA DE UN
CLÁSICO*

Tesis para optar al Grado de Magister en Literatura

XIMENA FAÚNDEZ VIVEROS

Profesora Guía
Brenda López Saiz

SANTIAGO DE CHILE

2018

Agradecimientos

Por medio de estas líneas quiero agradecer a todas las personas que hicieron posible esta investigación y que de alguna manera estuvieron conmigo en momentos alegres y tristes. A mi familia, por educarme con amor y ayudarme a amar los libros. Especialmente agradezco a mamá, por el apoyo incondicional en este y todos los proyectos que hasta la fecha se me han ocurrido, por ser la principal promotora de mis sueños y un cable a tierra siempre que lo necesito.

Doy las gracias a Barbara por leerme, escucharme, ayudarme y ser la mejor amiga que he podido conocer.

También estoy agradecida de mi profesora guía, Brenda López, quien significó el soporte académico para desarrollar esta tarea, por su enorme dedicación, paciencia y también porque ha sido un apoyo personal desde hace varios años.

Finalmente, doy las gracias a mis niños, porque siempre tuvieron la palabra perfecta para animarme a terminar este proyecto.

“Why, then, 'tis none to you; for there is nothing
either good or bad, but thinking makes it so: to me
it [Denmark] is a prison.”¹
(William Shakespeare, *Hamlet*, II, 2)

¹ “Porque no lo es para vosotros, pues nada hay bueno ni malo si el pensamiento no lo hace tal. Para mí [Dinamarca] es una cárcel.”

Contenidos

Resumen	5
Introducción	6
Capítulo 1: Componentes del mundo dramático en <i>Greek</i>	15
1.1 Recepción del argumento	15
1.2 Tiempo y espacio	20
1.3 El motivo de la peste	24
1.4 Los personajes	39
1.5 El habla de los personajes	67
Capítulo 2: Lo femenino en <i>Greek</i>: La peste como imagen de la sociedad patriarcal .	95
2.1 La Esfinge y la versión sobre la existencia de un matriarcado	96
2.2 El amor a la madre y la superación de la represión	112
Conclusiones	131
Bibliografía	136

Resumen

La investigación analiza la obra dramática *Greek* (estrenada y publicada en 1980) escrita por Steven Berkoff a partir de su vinculación con *Edipo Rey*, la tragedia de Sófocles. El objetivo de este informe es comprender los elementos del contexto de recepción presentes en *Greek* que inciden en su construcción. Se aborda qué aspectos de la tragedia clásica se mantienen en la obra contemporánea y de qué manera son transformados, qué concepciones culturales y dramáticas subyacen a esta nueva versión analizando el contexto sociopolítico contemporáneo que la obra integra en el acontecer dramático (los años 80 en Inglaterra), las tendencias teatrales y dramáticas con que se vincula Berkoff y las concepciones culturales que, a nuestro juicio, operan en la reelaboración de *Edipo Rey*, esto es, la visión psicoanalítica de Edipo y la visión de los mitos griegos postulada por Robert Graves.

Berkoff retoma de *Edipo Rey* los acontecimientos principales del argumento, representando sucesos que en la tragedia solo son rememorados, resignifica el motivo de la peste, transformándola en una característica constitutiva del mundo de *Greek*, escenifica personajes que la tragedia solo menciona (fundamentalmente la esfinge), y da centralidad a la relación incestuosa del protagonista con su madre. Esta última es transformada en una relación amorosa sexual, revisada desde las connotaciones psicoanalíticas hechas a la historia de Edipo y desde la crítica que Berkoff hace a la cultura patriarcal occidental.

Introducción

*Greek*² es una obra dramática escrita por Steven Berkoff, estrenada en 1980 en el Half Moon Theatre de Londres. Además, se publicó su edición impresa el mismo año. Esta obra retoma algunos personajes y situaciones presentados en *Edipo Rey* de Sófocles, la tragedia clásica, y los traspone al siglo XX, transformándolos en habitantes del Londres contemporáneo.

Para desarrollar el análisis y la interpretación de *Greek* se vuelve necesario entonces considerar su sustrato más evidente: la tragedia griega *Edipo Rey*. El argumento de *Greek* se desarrolla como una sucesión de acciones y eventos que en la tragedia de Sófocles son, en su mayor parte, rememorados, transponiendo sus personajes, espacio y temporalidad al Londres contemporáneo. Eddy, el protagonista, y sus padres adoptivos viven en un mundo miserable y violento. Producto del vaticinio que predice que matará a su padre y tendrá una relación amorosa con su madre, Eddy decide irse de casa y, en este viaje que emprende, entra a un restorán, discute con el dueño, lo mata y se “enamora” de su esposa. Diez años después Eddy es el dueño de una cadena de restoranes y su situación económica es floreciente, pero se anuncia la existencia de una esfinge, y Eddy decide combatirla. Es victorioso y celebrando su triunfo, el protagonista descubre que no es hijo de quienes creía y que ha cometido

² Durante toda la investigación se utilizará el título de la obra en inglés (*Greek*) para evitar el problema de traducción que presenta en español. Si bien la traducción publicada por editorial Losada y hecha por Rafael Spregelburd (2005) titula la obra *A la griega*, la palabra en inglés puede interpretarse también como *Griego* y *Griegos*.

parricidio e incesto. Finalmente, en lugar de culparse, Eddy admite el amor que tiene por su madre-Esposa, enorgulleciéndose de las acciones cometidas.

Berkoff, al mismo tiempo que conserva algunos aspectos de la tragedia, introduce importantes modificaciones en el mito de Edipo, tal como lo conocemos a través de la versión de Sófocles, a partir de concepciones, problemas y tendencias dramáticas propias de su contexto contemporáneo. Considerando las continuidades y las modificaciones es que, en este trabajo, proponemos estudiar la vinculación entre *Greek* y la tragedia de Sófocles desde la perspectiva de la recepción. La teoría de la recepción (o estética de la recepción) corresponde a un movimiento de estudios literarios desarrollado en los años sesenta y setenta en Alemania. Varios investigadores de la escuela de Constanza, entre los más conocidos Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, plantearon la necesidad de considerar, al interior de una obra literaria, la figura del lector, que en la teorías formalistas había quedado desplazado a un papel secundario. Además, se vuelve necesario el lector en tanto ente real, que condiciona el fenómeno artístico completo. La estética de la recepción propuesta por Hans Robert Jauss, en términos generales, sugiere que una obra literaria es un hecho dinámico, que se da en un espacio social y temporal y, por tanto, es necesariamente recibida por el lector de manera activa, ya que este la aborda a partir de sus lecturas y vivencias previas. La recepción supone que el lector y la obra tienen una relación dialógica y consecuentemente, un texto literario nunca va a tener una interpretación única ni objetiva. El lector se mueve en un horizonte de expectativas objetivo –dado por el mundo que conoce y las lecturas que ha hecho–. Este horizonte puede corresponderse o no con el del lector inscrito en la obra y determinado por concepciones propias de su contexto de producción. A partir de la correspondencia o no a ese lector “ideal”, dada por la distancia espacial, temporal, cultural y social con la obra

literaria, se propone el concepto de “distancia crítica”. Entendiendo esto es que una obra recibida, puede volver a ser escrita a partir de algún aspecto puntual, constituyendo una recepción creativa.

Lo cierto es que la estética de la recepción abrió a los estudios literarios un campo de vasto análisis y que hasta hoy en día continúa vigente. Lorna Hardwick, dialogando directamente con los postulados de la teoría de la recepción y, en particular, respecto a la recepción de textos clásicos, propone el concepto de *apropiación* para hablar de la recepción activa que se hace de los textos antiguos o clásicos –desarrollando obras que tengan como base el texto clásico–, cuyo objetivo es sancionar ideas o prácticas posteriores (cfr. 8). Para Hardwick, las apropiaciones, producto de la enorme distancia espacial, temporal y cultural con el original, permiten que se genere la suficiente distancia crítica entre la historia clásica representada (en una obra contemporánea) y el público. De este modo la obra tiene un impacto diferente al que tenía su original y al mismo tiempo se vuelve posible objeto de recepciones creativas que la toman como base de nuevas obras.

Ahora bien, la recepción de *Edipo Rey* tiene una larga trayectoria. Solo en el siglo XX encontramos variadas obras que reelaboran la historia o algún aspecto de dicha tragedia. Por mencionar algunas: *Ödipus und die Sphinx* de Hugo von Hoffmannsthal (1906), *La machine infernale* (1934) y *Oedipe-Roi* (1937) ambas de Jean Cocteau, y *Oedipe* de George Enescu (1937), además de la famosa versión fílmica de Pier Paolo Pasolini titulada *Edipo Rey* (1967). Lo cierto es que desde Aristóteles³, *Edipo Rey* se considera un referente obligado

³ Aristóteles menciona *Edipo rey* como uno de los modelos de tragedia por su estructura, construcción del protagonista y desarrollo del argumento. En el apartado 11, titulado “Sobre la peripecia, la agnición y el lance patético”, Aristóteles explica la peripecia y la agnición usando como ejemplo *Edipo Rey*. Luego, el personaje de Edipo es mencionado en el apartado “Qué se debe buscar y qué evitar al construir la fábula”, explicando qué tipo de personaje debe protagonizar la tragedia. Más tarde, en el apartado 15 titulado “Las cuatro cualidades de

para estudiar el teatro y, consecuentemente, es una obra que se vuelve inmensamente productiva para su recepción y reescritura. A eso es necesario sumar que en el siglo XX el mito y la obra de Sófocles adquieren una presencia constante a partir de las ideas de Sigmund Freud, quien usa la historia de Edipo para formular el complejo de Edipo, base a su vez de su teoría psicoanalítica.

Por otra parte, en el caso de la obra que nos ocupa, se hace interesante trabajar *Greek* gracias a que su autor, Steven Berkoff, ha desarrollado una vasta carrera a nivel dramático⁴ y desde esa vinculación a distintas corrientes dramáticas y teatrales es que Berkoff ha producido una obra que se caracteriza por una gran complejidad tanto en los planos dramático y teatral, como por los contenidos que aborda. El autor piensa que el teatro debe remecer, generar emociones fuertes que permitan develar la interioridad y el inconsciente del sujeto y anular el efecto de ilusión⁵, ideas que se conectan en parte con los postulados de Antonin Artaud sobre la función social del teatro⁶ y con la corriente teatral llamada *In yer face*⁷, de la

los caracteres”, Aristóteles vuelve a mencionar a Edipo para explicar la racionalidad que debe estructurar la tragedia.

⁴ Leslie Steven Berks, más conocido como Steven Berkoff, tiene una importante carrera a nivel cinematográfico, y es famoso por su interpretación de personajes malvados en películas como *Octopussy* (1983), *Rambo II* (1985), *The Tourist* (2010) y en series como *The Borgias* (2011-2012). Lo cierto es que su faceta actoral en producciones famosas de Hollywood funciona de modo complementario a su trabajo teatral y dramático en los pequeños escenarios. Incluso, como el mismo Berkoff plantea en una entrevista de 1984, el cine y Hollywood significan una plataforma de publicidad que levanta su trabajo dramático en otras áreas y que le permite hacerse conocido para mostrar lo que realmente le importa hacer en teatro.

⁵ La importancia que Berkoff atribuye al teatro es explicada en una conferencia que dio en 2011 titulada “Save Classics” (<https://www.youtube.com/watch?v=mXBDcHCnz-Y>). Si bien estas ideas son explicadas con detalle en dicha grabación, se encuentran presentes en una entrevista de 1984 (<https://www.youtube.com/watch?v=4y5JogtS8Ek&t=579s>).

⁶ En el libro *Tales from an Actor's life*, texto autobiográfico de Steven Berkoff, el autor plantea sobre sí mismo que “so the young director spoke and spoke inspired dreams of glory, dynamic excitement, linguistic pyrotechnics a la Antonin Artaud, whose very name coruscated through excitable brains and this new cast went home thoroughly happy, (...)” (1998, 72).

⁷ Dicho teatro, de corte más bien experimental, surgió en Inglaterra en la década de 1990 y su objeto es conmocionar a los espectadores con el lenguaje explícito, la elocuencia de las imágenes y la incomodidad que genera en el espectador lo que ve en escena. Características que las obras de *In yer face* comparten son la violencia y brutalidad gratuitas, marcada carga sexual y lenguaje obsceno y soez; en definitiva la degradación humana llevada al extremo (Díez y López, 2010, 14).

cual fue parte. *In yer face* surgió en la década de 1990, y si bien no puede ser utilizada como marco de análisis a *Greek* por ser posterior a dicha obra, deriva directamente de los postulados de Antonin Artaud sobre el teatro: es un arte que debe movilizar aquello que está en el receptor a un nivel inconsciente, pero que de manera consciente no es capaz de ver. Dicha corriente está caracterizada por conmocionar a los espectadores a partir de de la representación explícita de violencia a nivel físico, verbal y sexual, con el objetivo de criticar la sociedad inglesa contemporánea. Paralelamente, Berkoff es uno de los exponentes más famosos de teatro físico⁸, que pone el acento en los movimientos corporales por sobre otros aspectos como el maquillaje o la escenografía.

En el caso particular de *Greek*, que consiste en una recepción creativa, Steven Berkoff se confronta con un texto como *Edipo Rey* desde su propia batería de vivencias y lecturas – además de las corrientes dramáticas y teatrales a las que adscribe–, generando una nueva obra que retoma ciertos aspectos de la obra griega y los resignifica desde el contexto contemporáneo de recepción. Usando como base el drama de Edipo, el autor puede pronunciarse sobre ciertos problemas de su contexto, generando una distancia crítica en sus espectadores tanto gracias al conocimiento previo de la historia, como a la constatación de las alteraciones introducidas en esta. Así, el receptor al que apunta la obra de Berkoff se plantea frente a lo que ve (cfr. Hardwick 8-9) y, a partir de lo puesto en escena, puede ver críticamente su realidad.

⁸ Este teatro tiene como foco el extrañamiento del receptor, pues no existen elementos cosméticos que proyecten sobre el escenario una ilusión: no se busca representar una realidad, sino solo generar un momento de reflexión crítica. La relación entre el espectador y el actor es abierta, por lo que el receptor puede, activamente, participar de la puesta en escena.

Entendiendo que *Greek* es una recepción de *Edipo Rey* construida a partir de una enorme distancia crítica es necesario revisar ambas obras. Además, nuestra posición en la cadena de lectura de *Greek* es dialógica y tenemos la distancia crítica necesaria para analizar la obra –dada por la distancia espacial de la Inglaterra en que fue escrita y por los casi cuarenta años de historia que la obra tiene– y por ello surge la necesidad de hacer un estudio comparado entre *Greek* y *Edipo Rey*, con el objetivo de comprender tanto los elementos del contexto que entran en juego en esta recepción de la obra griega, como los nuevos significados que son planteados a través de su re-elaboración. En consecuencia, este estudio debe, en primer lugar, reconocer qué aspectos se mantienen en la obra contemporánea y cuáles y de qué manera son transformados. En segundo lugar, debemos comprender qué concepciones culturales y dramáticas subyacen a esta nueva versión (a partir de los elementos de continuidad y cambio). Para ello, se vuelve central considerar a) el contexto sociopolítico contemporáneo que la obra integra en el acontecer dramático: los años 80 en Inglaterra; b) las tendencias teatrales y dramáticas con que se vincula Berkoff; c) las concepciones culturales que a nuestro juicio operan en la reelaboración de *Edipo Rey*, esto es, la visión psicoanalítica de Edipo y la concepción de los mitos griegos postulada por Robert Graves. A partir de estas últimas, analizaremos cómo la obra desarrolla una crítica a la sociedad inglesa-occidental, dimensión clave en la obra de Berkoff, que a la vez, diferencia su obra de otras recepciones de *Edipo Rey*.

Como hemos dicho, las tendencias teatrales y dramáticas a las que se vincula Berkoff son atingentes al análisis de *Greek* por cuanto permiten entender algunos aspectos relevantes que inciden en la recepción. Al servicio de ese análisis utilizaremos fundamentalmente las propuestas teóricas de Anne Übersfeld y de Pierre Ryngaert en torno a los discursos

dramáticos. En particular el análisis que aquí proponemos de este texto de Berkoff, entiende la obra dramática como una gran propuesta discursiva mediante la cual el autor plantea sus ideas, noción propuesta por Anne Übersfeld. Los textos literarios existen a partir del lenguaje verbal, y las obras dramático-teatrales no son la excepción. El drama y el teatro dependen del discurso que los construye: el espacio, los personajes, los acontecimientos y los diálogos obedecen a una arquitectura verbal que el autor ha imaginado y luego ha escrito. En el caso de una obra dramática, además de los factores que normalmente gravitan en una obra literaria –personajes, ambiente, acontecimientos–, se conjugan una serie de características definitorias que tienen que ver con la puesta en escena. Una de esas es, precisamente, que mediante la multiplicidad de afirmaciones y diálogos, el autor elaborará una gran propuesta discursiva. Los personajes pueden hablar y expresar opiniones increíblemente contrarias, pero en el conjunto organizado de la obra completa, las ideas que el dramaturgo propone, emergen. Como plantea Anne Übersfeld en *Diálogo teatral*,

Bajtín observa que el texto producido por el autor debe ser considerado como un solo enunciado, por analizar en su totalidad. De alguna manera, el dramaturgo es responsable de la totalidad del texto dramático, puesto que es él quien lo escribe, pero no de un enunciado particular producido por un personaje; al personaje le es confiada la responsabilidad de todos los enunciados que llevan, en adelante, su nombre (55).

Todo lo dicho por los personajes, y la forma en que estos hablen y se posicionen en el mundo, configurará lo que suceda en el escenario y constituirá *el enunciado*, centro en el cual nosotros los espectadores tendremos que focalizar las posibles interpretaciones de la obra. Sin embargo, cada personaje tendrá un discurso que podrá distar del enunciado –aun cuando contribuya a su elaboración– y ser analizado de manera individual. Además, *el*

enunciado estará afecto también a las relaciones que la obra pueda tener con otras que le antecedan o le sean coetáneas.

El contexto sociopolítico en que *Greek* se inserta es complejo y forma parte del gran enunciado que la obra propone. Gran Bretaña está atravesando una severa crisis política en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial: ha perdido la mayoría de sus colonias, ya no es la potencia que era hace dos siglos y todas las esperanzas de reivindicar el poderío que en otro tiempo los británicos tuvieron están puestas en el gobierno de Margaret Thatcher, quien asumió la presidencia en 1979, un año antes del estreno de la obra. Con estos elementos Berkoff trabaja, situando a los personajes en un mundo que pone en escena los peores vicios de la sociedad británica. Al mismo tiempo *Greek*, al reelaborar una obra fundacional del teatro griego y de la tradición occidental, se confronta también con aspectos de esa tradición.

La hipótesis que organiza la presente investigación plantea que la obra *Greek* de Steven Berkoff es una recepción de *Edipo Rey* de Sófocles, cuyo objetivo es discutir con la cultura occidental inglesa entendida como una cultura patriarcal. Esta última es presentada como un mundo fundado en la dominación y la represión individual y social, en el que imperan la violencia física, verbal y simbólica, las cuales son confrontadas a partir de una reconfiguración de la historia y el argumento de *Edipo Rey*, en la que enfatiza y reelabora las figuras femeninas y la relación entre Edipo y su madre, a través de mecanismos dramáticos contemporáneos. Al mismo tiempo, la reconfiguración de la tragedia de Sófocles propone una concepción dramática que establece una filiación con el drama antiguo a partir de una función común: remecer al espectador a través de la representación y generación de emociones intensas.

La estructura de esta investigación, a la luz de todas las consideraciones que hemos hecho, es de dos capítulos. En el primero de ellos, titulado “Componentes del mundo dramático en *Greek*”, presentaremos las continuidades y transformaciones que Berkoff opera sobre el argumento de *Edipo Rey*, y cómo estas inciden sobre la construcción del mundo dramático. Analizaremos la construcción que Berkoff hace de sus personajes y, en especial, del protagonista Eddy en tanto eje articulador de la obra. El último apartado del capítulo aborda cómo los discursos construyen los enunciados de la obra a la luz de las propuestas de Ubersfeld y Ryngaert. El segundo capítulo, titulado “Lo femenino en Greek: La peste como imagen de la sociedad patriarcal” analiza la crítica a la situación de Inglaterra en la segunda mitad del siglo XX y la forma en la que la obra aborda el complejo de Edipo y la tradición occidental clásica. La estructura de la investigación, en dos grandes capítulos responde, fundamentalmente, a un análisis detallado que intenta mostrar cuáles son las razones que Berkoff tiene para elaborar una apropiación de *Edipo Rey* y las críticas que, por medio de dicha recepción, se presentan a lo largo de todo *Greek*.

Capítulo 1: Componentes del mundo dramático en *Greek*

En una obra dramática el mundo se construye a partir de diversos elementos: los personajes, sus discursos y sus líneas de acción, el ambiente, las características del mundo, etc. El universo de signos permite la elaboración de un mundo virtual que, desde sus inicios en la tragedia griega, se exhibe como una representación de la realidad fáctica. *Greek* elabora un mundo complejo a partir de la reescritura del argumento de *Edipo Rey*. Retoma algunos acontecimientos de la secuencia de acción y el motivo de la peste como elemento constitutivo del espacio de la tragedia y los complementa con referencias a la realidad que vive. Desde allí construye la historia del personaje de Eddy. Nos corresponde comparar *Greek* con *Edipo Rey*, buscando determinar qué continuidades presenta y que modificaciones hace a una de las tragedias más famosas de la historia occidental.

1.1 Recepción del argumento

El conjunto de acciones que se desarrolla en *Edipo Rey* de Sófocles –lo que Manfred Pfister denomina *action sequence*⁹– corresponde a la búsqueda progresiva del asesino de Layo, que Edipo desarrolla para expulsarlo de la *polis* y así restablecer la paz y el equilibrio de la ciudad. La obra inicia con un grupo de ancianos pidiendo al rey que solucione los problemas que acarrea la peste (infertilidad, muerte, hambre, etc.) y Edipo responde diciendo

⁹ Estoy considerando el concepto *action sequence* a partir de la terminología de Manfred Pfister en *The Theory and Analysis of Drama* (1988). Pfister entiende la *action sequence* como la suma de todas las acciones que desarrollan los personajes (201).

que ha enviado a su cuñado Creonte a Delfos para encontrar una solución. Creonte llega a Tebas con el remedio a la peste propuesto por el oráculo: los males acabarán cuando sea castigado con muerte o expulsión de la ciudad el asesino del rey anterior, Layo. Edipo maldice al criminal y comienza a indagar para encontrarlo. En esa búsqueda termina por descubrir que él es el culpable –del asesinato y por tanto de la peste– y que ha cumplido el oráculo que auguraba parricidio e incesto hace varios años. Edipo se arranca los ojos para no ver los crímenes cometidos y las consecuencias de estos y se exilia de la ciudad.

El clímax de *Edipo Rey* se produce de manera magistral: la arquitectura de la tragedia completa posibilita que los acontecimientos vayan aumentando la tensión progresivamente hasta el momento en que Edipo descubre la verdad. Esta tensión se produce a partir de diversos mecanismos, entre los que destaca la lógica causa efecto. Cada suceso acerca a Edipo a la verdad y la acción ascendente alcanza su punto culminante cuando el protagonista entiende que ese hombre que mató hace años por insultarlo en un cruce de caminos es su padre, que se ha casado con su madre y que ha engendrado cuatro niños con ella a los que no sabe si debe considerar hermanos o hijos. Además, sus crímenes lo convierten en el causante del mal que asola a la ciudad, esa peste que no da tregua a la *polis* provocando enfermedad y muerte. De allí en adelante veremos el castigo que Edipo se ha infligido –se ciega a sí mismo para no contemplar las consecuencias de lo hecho–, conocemos el destino de Yocasta, de esos pobres niños y de la ciudad de Tebas completa.

De modo paralelo, dado que retoma los sucesos centrales de la tragedia, *Greek* construye su argumento de modo distinto. Nos presenta la vida de Eddy con sus padres y cómo descubre, en una feria, la predicción del parricidio e incesto. Eddy se va de su casa para evitar el presagio y porque, hace tiempo, quería escapar de ese lugar. En su recorrido por la

ciudad llega a un café, entabla una pelea con su dueño y lo asesina. Luego enamora a la esposa del dueño muerto, se encarga del café y pasados diez años vence a la Esfinge. Para celebrar esa victoria invita a sus padres a comer, momento en que ellos se comportan de modo extraño. Ante las insistentes preguntas de Eddy, los padres explican que él no es su hijo y que lo encontraron en el estallido de una bomba. Así vincula la historia que ellos cuentan (sobre cómo lo encontraron) con la que ha narrado diez años antes su esposa sobre cómo perdió a su bebé. Se da cuenta de que ha cometido incesto y ante la verdad, Eddy decide que no le importa y que quiere seguir la vida en matrimonio con su madre biológica.

A partir de esta breve exposición del argumento de ambas obras, es posible constatar que *Greek* incluye acontecimientos del mito cuya fuente es la tragedia¹⁰. El mismo Berkoff declara su filiación en el prólogo a la obra diciendo que “*A la griega* llegó a mí a través de Sófocles, (...)” (89)¹¹. Los sucesos que Berkoff conserva de *Edipo Rey* son varios. En primer lugar, la salida de la casa paterna que el protagonista debe desarrollar por el vaticinio. Tanto Edipo como Eddy huyen de la casa de sus padres –Corintos y Tufnell Park respectivamente– debido a la predicción. En segundo lugar, el protagonista reacciona a una agresión asesinando a un hombre. Sintiendo insultado, el personaje ataca a quien, más tarde sabe, es su padre biológico. En tercer lugar, ambos personajes comienzan una relación marital con su madre, sin saberlo. Este matrimonio les otorga una posición de poder que de otro modo no ostentarían. En cuarto lugar, en ambos casos observamos que luego de diez años se produce

¹⁰ A raíz del enorme impacto ejercido por la formulación freudiana del complejo de Edipo, hay obras contemporáneas que reelaboran la historia de Edipo retomando apenas los elementos del mito centrales en dicha formulación, sin exhibir una vinculación más precisa con los sucesos referidos en la tragedia. Ejemplo de ello es la obra *Edipo asesor* de Benjamin Galemiri, montada y publicada en Santiago, Chile en 2001.

¹¹ A partir de aquí, todas las citas de la obra se harán en el original consignando acto y escena porque se está utilizando una versión para *ebook* que no considera número de página. A pie de página se citará la traducción publicada en la versión de Editorial Losada, de autoría de Rafael Spregelburd (2005).

la revelación final sobre su propia historia, donde descubren que los acontecimientos predichos han sucedido por su propio accionar.

Revisemos las principales diferencias que Berkoff introduce en la construcción del argumento de *Edipo Rey* al elaborar *Greek*. En *Edipo Rey* tenemos una clara línea de acción que, en el presente dramático, se va desarrollando a través de la remembranza. Mientras Edipo busca al asesino de Layo comienza a descubrir, en retrospectiva, lo sucedido en su pasado. En cambio, en *Greek* podemos distinguir modalidades temporales distintas en cada acto: el primero es fundamentalmente narrativo, donde Eddy cuenta lo que sucedió hace diez años. Entre la primera y la cuarta escena, el protagonista narra, en pretérito, a la audiencia los acontecimientos que posibilitaron la salida del hogar paterno y la llegada al barrio donde se encontrará, obviamente sin saberlo, con sus verdaderos padres. En esa representación escénica, Eddy narrador asume el rol de Eddy pasado y el rol del adivino, estrategia que a su vez hace evidente la condición teatral de lo representado¹². El segundo acto, por otro lado, se contruye por medio de las acciones que los personajes desarrollan. Desde la quinta escena del primer acto y durante todo el segundo, la narración se acaba y se establece un presente dramático cuya sucesión es lineal y cronológica, en que cada uno de los acontecimientos se produce por efecto de un suceso anterior. Estas distintas modalidades temporales, entonces, implican diferentes modos y niveles de presentación: un modo narrativo y un modo representativo. Sin embargo, ello no contribuye a generar tensión dramática pues Eddy nunca busca conocer ninguna verdad... sencillamente todo sucede a su alrededor: mientras Edipo conoce la verdad sobre su origen producto de la búsqueda del asesino de Layo, Eddy sabe quienes son sus padres por casualidad. Eso provoca que *Greek* no presente una estructura

¹² Esto es importante porque al exhibir la condición teatral se quiebra la ilusión mimética y el receptor se hace consciente de que observa una obra de teatro.

dramática ascendente, como sí sucedía en *Edipo Rey*, donde cada acontecimiento o acción acercaba a Edipo a la verdad, pero sin revelarse completamente. Como veremos en las siguientes páginas, la arquitectura de *Greek* elabora un mundo donde la construcción de los personajes y sus diálogos no pueden generar un clímax a la manera tradicional porque el efecto de extrañamiento es mayor que la ilusión generada.

Una de las alteraciones que Berkoff hace a *Edipo Rey* es el orden en que se desarrollan los acontecimientos, a partir de qué suceso inicia la *action sequence*. En *Edipo Rey* la peste en la ciudad desencadena que Edipo –quien ya había gobernado con éxito por diez años– inicie la búsqueda de la cura, investigación que por la información que entrega el oráculo, termina siendo una indagación sobre quién es el asesino. De este modo los acontecimientos de la obra se desarrollan a partir del motivo de la peste. En el caso de *Greek*, el presente dramático también está situado luego de diez años del correcto desempeño de Eddy como dueño y administrador del café. Sin embargo, la obra inicia de un modo narrativo que, en retrospectiva, primero revisa cómo el protagonista llegó a convertirse en un exitoso comerciante. Una vez hecha esa revisión Eddy vence a la Esfinge, razón por la cual sus padres son invitados a celebrar y es cuando Eddy descubre la verdad sobre el origen. Con ello los acontecimientos se inician a partir del éxito económico de Eddy hacia el pasado y proyectándose en el presente dramático.

Con todas estas modificaciones al argumento de *Edipo Rey*, *Greek* reestructura la tragedia griega de Sófocles y le otorga una serie de significaciones, las que analizaremos en los siguientes capítulos.

1.2 Tiempo y espacio

El desarrollo diferente de las acciones también implica una transformación de la dimensión espacio-temporal. En lo que refiere al espacio y tiempo que habitan los personajes de ambas obras, *Greek* sustituye Tebas por el Londres contemporáneo. Espacio y tiempo, siendo elementos constitutivos de la obra y que permiten las acciones de los personajes, no pueden ser ignorados porque entregan un marco contextual a las líneas de acción y contribuyen a localizar los acontecimientos en un lugar significativo para el receptor. De la mítica ciudad de Tebas Berkoff retoma la peste, elemento central que caracteriza dicho espacio en la tragedia y gatilla el actuar de los personajes. Este motivo, en *Edipo Rey* significa la corrupción y el desorden que habita la ciudad y, por supuesto, al interior de la familia reinante, a causa de las acciones de Edipo (cuyo tenor él desconoce). En *Greek* es también un motivo, con características semejantes y al mismo tiempo distintas: Eddy no es el causante de la peste, y su origen no se vincula a la transgresión del tabú y del designio divino, sino que es ubicua y permanente a todo Londres. Berkoff utiliza esa peste para describir el Londres contemporáneo mostrando un mundo infértil y miserable¹³, pero no es un elemento que gatille el desarrollo de los acontecimientos.

Dicha continuidad, sin embargo, da lugar a diferencias importantes con respecto al tratamiento tanto del espacio como del tiempo en *Greek*. Si bien la acción de *Edipo rey* se efectúa solo en Tebas, existen significativas alusiones a Corintos y a Delfos, lugares centrales en el desarrollo de la acción, dado que Edipo descubre la verdad a partir de lo que personajes

¹³ Como retomaremos más adelante, la peste está presente en ambas obras, pero abordando dimensiones completamente diferentes. Mientras en Tebas la peste produce una crisis porque la gente muere y no nacen niños, en Londres se refiere a una imposibilidad de comunicarse entre seres humanos, en la configuración de un mundo a partir de la violencia y la represión, etc.

de Delfos y Corintos le comunican. Corintos incide en la acción de la tragedia a través del mensajero que viene a informar la muerte de Pólipo y la vacante que Edipo puede ocupar como rey en esa ciudad. Motivado por las inquietudes de Edipo, el mensajero revela una verdad que altera de modo fundamental la significación del pasado, entregando la última clave que lleva a Edipo a reconocer su verdad: Corintos no es la ciudad natal y sus reyes no son los padres del protagonista. Delfos, por su parte, fue uno de los santuarios panhelénicos más importantes y sede del oráculo de Apolo, en el que los humanos se comunicaban con la palabra divina del dios. Ese espacio no solo es literario, sino que tiene un asidero histórico. Era el lugar donde se consultaban tanto cuestiones individuales, como también decisiones relevantes de política interna y externa de las *polis* griegas. Los padres de Edipo reciben en Delfos el presagio de los crímenes que cometerá su hijo y Creonte, por encargo de Edipo, consulta en Delfos qué es lo que se debe hacer para solucionar el problema de la peste. Además, el protagonista de la tragedia de Sófocles mata a su padre en una encrucijada de tres caminos donde confluyen las vías para llegar a Delfos y Daulia.

En *Greek* los espacios de Delfos, Corintos y Tebas son sustituidos por una sola ciudad. El espacio de Delfos es un referente fundamental en la tragedia que Berkoff no ha utilizado y que solo se ve reelaborado de manera muy sintética en el Adivino de feria que ha pronosticado los crímenes de Eddy. Cada una de las tres ciudades que en la tragedia son importantes, en la obra de Berkoff corresponden a barrios de la misma ciudad de Londres. Tanto la vida con sus padres como la adultez a cargo del café suceden en barrios populares de esa urbe contemporánea. En *Greek* no existen diferentes ciudades, sino que la misma

ciudad está subdividida en espacios que, aparentemente, no tienen demasiada conexión entre sí¹⁴.

Muy ligada a la construcción espacial encontramos la dimensión temporal. Entre *Edipo Rey* y *Greek* existen diferencias que van a alterar considerablemente el desarrollo de la acción. En el caso de *Edipo Rey*, observamos dos tiempos: uno cronológico en que viven las figuras dramáticas –que a su vez se divide en presente y pasado–, y un tiempo no humano, que funciona de manera paralela al accionar de los hombres. Layo, Yocasta y Edipo intentan evitar el presagio que está anunciado hace varios años, pero cada una de sus acciones conduce a que este se cumpla. Los dos tiempos, que funcionan de modo diferente en el desarrollo de los acontecimientos, se unen cuando el protagonista conoce la verdad de su doble crimen. Al intentar escapar de acciones futuras (el vaticinio) las realiza en su presente sin saberlo; a la vez, en el intento de controlar el presente y el futuro (eso es, salvar a la ciudad del caos y la destrucción), la búsqueda lo conduce hacia el pasado. Edipo, desde su posición de rey en el principio de la tragedia, emprende la búsqueda del asesino, pero en ese proceder el pasado va apareciendo como parte importante de esa búsqueda de acontecimientos, demostrándole que aquello que teme ya ha ocurrido hace muchos años. Pero solo comienza su castigo en el momento en que se hace consciente de lo que ha hecho, es decir, en el momento en que tiempo humano y divino se fusionan frente al protagonista.

La configuración espacial y temporal en *Edipo Rey* tiene una función clave: intenta mostrar una existencia humana limitada y determinada por un poder superior divino, cuyos alcances y sentido no son totalmente accesibles para los mortales. Las características que

¹⁴ Recordemos que Eddy y su esposa invitan a cenar a los padres de él con motivo de celebración de la victoria de Eddy sobre la Esfinge. Ellos no se han visto en diez años, aun cuando viven en la misma ciudad (cfr. *Greek*, acto II, escena 4).

asumen el tiempo y los espacio contribuyen a configurar dramáticamente esa concepción de la existencia humana. Por ejemplo, Edipo descubre progresivamente la verdad sobre el asesinato sin saber que, al mismo tiempo, está conociendo que sus acciones han cumplido hace muchos años el destino del que intentaba escapar.

En *Greek* el tiempo es fundamentalmente “humano”. El tiempo superior y divino no tiene una gran importancia. Si bien también existen dos tiempos paralelos, ello ocurre en el primer acto de la obra, en la medida en que Eddy relata la historia de cómo conoció el presagio y cómo abandonó su hogar. El presente dramático se ve traspuesto por el pasado en que sucedieron los acontecimientos y se hace con la finalidad de mostrar el proceso de construcción que el personaje de Eddy ha experimentado. Aquí no es relevante cómo el accionar del protagonista se ve afectado por el destino suprahumano. A partir de la quinta escena de primer acto, y durante todo el segundo, las acciones se suceden de modo cronológico, por lo que los sucesos ocurren uno detrás de otro en escena. Como vemos, en el proceso de Eddy desde que se va a su casa hasta convertirse en dueño del café, las acciones que él comete acontecen en un tiempo causal y desencadenante. El mismo Eddy plantea al comienzo del segundo acto: “Ten years have come and gone, scattered their leaves on us / drenched us in blazing sun and rain / toughened my sinews to combat the world” (acto II, escena I)¹⁵. No hay un tiempo divino que impere sobre los acontecimientos, sino que el mismo tiempo de los humanos es el que configura cada suceso.

Ahora bien, ese tiempo del presente dramático por una parte remite al presente histórico contemporáneo a través de una serie de menciones a sucesos del periodo en que fue

¹⁵ “Ahora pasaron diez años, diez años que desparramaron sus hojas sobre nosotros / que nos bañaron de sol y de lluvia / que tensaron mis tendones para salir a combatir el mundo” (125).

representada la obra: las alusiones al gobierno de Margaret Thatcher (acto I, escena 4), al problema del terrorismo del IRA en el periodo, al *hooliganism*, etc. Dicho presente histórico, a su vez, es expandido a través de la incorporación de menciones a la Segunda Guerra Mundial, con la cual se presenta una relación de causalidad entre la violencia imperante en el presente y el pasado: así, es expuesta en *Greek* la temporalidad puramente humana.

1.3 El motivo de la peste

Las líneas de acción en ambas obras se van a ver condicionadas por una característica constitutiva del mundo: la peste. Ambos espacios, Tebas en *Edipo Rey* y Londres en *Greek*, están gobernados por una peste. Ese mal afecta su presente dramático, pero también depende de acontecimientos sucedidos en un pasado y condiciona los hechos futuros. De ahí que la peste sea el elemento que hace confluir el tiempo, el espacio y el desarrollo de la línea de acción. La plaga ocupa en los acontecimientos dramáticos una función central porque es la causa que gatilla las acciones de los personajes en *Edipo Rey*, y es un elemento transversal, permanente, ubicuo y constitutivo del mundo en *Greek*.

En la tragedia de Sófocles la peste es un síntoma de la muerte no vengada de Layo. Mientras no se descubra al asesino y se le condene a la expulsión de la *polis* o a la muerte, los habitantes de la ciudad seguirán viviendo en una constante crisis que amenaza con destruirlos. Un sacerdote, en el prólogo de la obra, anuncia la situación que la *polis* vive:

Sacerdote: [...] La ciudad, como tú mismo puedes ver, está ya demasiado agitada y no es capaz todavía de levantar la cabeza de las profundidades por la sangrienta sacudida. Se debilita en las plantas fructíferas de la tierra, en los rebaños de bueyes que pacen y en los partos infecundos de las mujeres. [...] ¡Odiosa epidemia, bajo

cuyos efectos está despoblada la morada Cadmea, mientras el negro Hades se enriquece entre suspiros y lamentos! (21-30).

La peste ha asolado la ciudad producto del crimen espantoso no purificado: el asesino del rey Layo está sin castigo y habitando Tebas. Además, ha provocado muchas muertes de cultivos, animales y personas, y ningún nacimiento. El Hades recibe cada día más tebanos y la ciudad está quedando sin habitantes. La súplica que los ancianos hacen es una prueba de lo necesaria que es la intervención de Edipo. Toda la colectividad se encuentra afectada por la acción del asesino porque pelagra su supervivencia presente y futura. Una vez que este criminal sea castigado la peste debería replegarse y la ciudad de Tebas volver a florecer.

Como ya hemos mencionado, Berkoff retoma el motivo de la peste de *Edipo Rey*, y lo elabora con significaciones vinculadas a su contexto. Lo que en *Edipo Rey* era un síntoma del caos en la ciudad y al interior de la familia reinante, en *Greek* se evidencia como una acumulación de referencias al mundo real en que Berkoff vive. Es por esto que en *Greek* la peste tiene un cariz distinto: en el Londres de Eddy existe la plaga, mal que precede y es transversal a todos los acontecimientos. Independientemente de las acciones que Eddy realice, la plaga asola la ciudad porque se muestra como constitutiva de ese mundo. Ya la primera escena del primer acto presenta la situación en que suceden los acontecimientos: la acción ocurrirá en Tufnell Park, que al interior de la obra se describe como un barrio popular y degradado de Londres:

EDDY: So, I was spawned in Tufnell Park that's no more than a stone's throw from the Angel / a monkey's fart from Tottenham or a bolt of phlegm from Stamford Hill¹⁶ / it's a cesspit, right... a scum-hole dense with the drabs who prop up corner pubs, (...) ¹⁷ (acto I, escena 1).

Esta descripción busca enmarcar los acontecimientos que sucederán, situarlos social y espacialmente y con ello trasponer la ciudad de Tebas, que aparece en *Edipo Rey*, en un espacio contemporáneo y significativo para los receptores. Cuando Eddy fue “desovado” en Tufnell Park este ya era un “agujero de escoria” (o un “pozo de semen” en la traducción citada), un lugar desagradable y mísero. En el Londres de la obra no se nos menciona ningún indicio físico de la plaga (como los personajes indican en *Edipo Rey*: muerte de animales, cultivos y personas y la ausencia de nacimientos) porque todos los espacios, personas y acciones se ven afectadas por su causa. La plaga es permanente y ubicua porque está presente en todo momento y en todos los barrios de la ciudad. No afecta el mundo exterior, o al menos no sabemos qué pasa fuera de Londres, pero sí abarca todos los barrios de la ciudad y está presente en todo instante que viven los personajes. Tampoco existe una sola acción que haya originado la plaga aunque se rumorea que está siendo provocada por un crimen no purificado.

En el primer acto la plaga es presentada como un estado permanente en los personajes que les impide relacionarse, o que solo les permite vincularse a partir de la violencia. La peste admite que se golpee a los niños y la discriminación a grupos marginales (los negros,

¹⁶ Como Tufnell Park, los barrios Ángel, Tottenham y Stamford hill son zonas del Londres real y que se caracterizan por ser más residenciales que turísticas. No son barrios pobres, pero si comunes a cualquier ciudadano londinense.

¹⁷ Eddy: Así es que fui desovado en Tufnell Park, que no está a más de una pedrada del Ángel / a un pedo de mono de Tottenham o a un escupitajo de Stamford hill / es un basurero, la verdad...un pozo de semen, generoso de putas que apuntalan los bares de las esquinas, (...) (95).

inmigrantes, pobres, entre otros), fanatiza a los personajes con ciertas tendencias e ideas políticas, muestra la sexualidad y la obscenidad desmedida y se establece como una cultura que reprime a los individuos desde la más tierna infancia. El recorrido que Eddy hace por la ciudad constituye una suerte de panorámica porque en ese viaje nos muestra cómo es su propia familia —en tanto modelo de las relaciones entre las figuras de ese mundo—, lo difícil que les resulta comunicarse y cómo pierden el tiempo viendo televisión, hablando de fútbol, yendo a bares a beber alcohol y defendiendo las medidas represivas que el gobierno de Thatcher ha impuesto, pero sin entender las causas y los efectos de esas medidas. Mostrar el descubrimiento de la predicción es también síntoma de ese mundo: los padres se enteran del augurio en una feria, donde “querían gastar unos pesos por un poco de emoción”. Los vemos crédulos frente a una predicción que no tiene ningún asidero y que sucede en un contexto que no le da mucha credibilidad (entendamos que la feria es un lugar de divertimento, no un oráculo). En ese mundo, rodeado de esa peste, los personajes organizan su vida en torno a elementos que no les entregan ningún beneficio y, que por el contrario, los vuelven cada vez más alienados, ignorantes y aislados.

En el primer acto, la plaga aparece definida desde la vinculación entre los sujetos, en los siguientes términos:

DAD: The country's in a state of plague / while parties of all shades battle for power to sort the shit from the shinola / the Marxists and the Workers' party call for violence to put an end to violence¹⁸ (acto I, escena 3).

¹⁸ Papá: El país está en estado de peste / mientras los partidos de todos los colores se pelean por elegir la mejor mierda entre toda la mierda posible / marxistas y laboristas llamando a la violencia para acabar de una vez por todas con la violencia, (...) (106).

La peste, entonces, es ese espacio donde no hay un futuro político, el bienestar de la sociedad no existe y donde la violencia se vuelve el medio para eliminar la violencia. Unas líneas después, Mamá y Papá describen la situación económica del país, de las empresas y terminan por concluir que Margaret Thatcher es su última esperanza. Ahora bien, con toda la burla que hacen de ella durante el resto de la obra, como receptores sabemos que en realidad el gobierno de Thatcher no es una esperanza de cambio, sino el índice de que el mundo continúa en el mismo estado de peste. La adhesión que los padres muestran hacia Thatcher los caracteriza social y políticamente.

Luego, en la cuarta escena del primer acto, Eddy se encuentra con un grupo de escoceses que vieron un partido de fútbol y observamos la violencia que en sus reacciones impera, cómo celebran en bares, bebiendo hasta perder la conciencia. Esta referencia es una alusión al comportamiento desordenado, violento y destructivo que imperó en Gran Bretaña durante los eventos futbolísticos de la década del 70 y 80 –denominado *Football hooliganism*–. Muestra la alienación que los sujetos experimentan y cómo el fútbol constituye un fenómeno social que permite a las clases populares demostrar su descontento con las capas gobernantes de un modo irracional y absurdo.

La obra hace evidente que la situación de Irlanda es complicada, hecho que también funciona como síntoma de la plaga que aqueja al mundo. Escapando de los escoceses se encuentra con hombres irlandeses que intentan generar caos destruyendo la ciudad y tirando bombas, que pierden el tiempo procreando niños sin freno y bebiendo cerveza, y con mujeres irlandesas que lloran la pérdida de sus hijos¹⁹. Eddy se muestra muy crítico del catolicismo

¹⁹ Recordemos que ya se había anunciado a los irlandeses desde la primera escena como los dueños del bar donde el padre de Eddy, y el mismo Eddy, van a pasar el rato. Las descripciones que del irlandés dueño del bar

irlandés, sin ser consciente de que su propio discurso es también violento y desde una posición superior a quienes está criticando. Se acercan a Eddy un grupo de irlandeses dispuestos a estallar bombas y disparar metralhas al resto de los civiles: “When what do I espy but fuck and shit Macdougall²⁰ and his paddies from Belfast and raring to blow up anything that moves” (acto I, escena 4)²¹. Con este hecho, Berkoff refiere a la situación del grupo terrorista IRA (*Irish Republican Army*), un grupo militar fundado durante el Alzamiento de Pascua (1916) cuando los nacionalistas irlandeses se rebelaron por las pocas concesiones que el gobierno central británico había hecho al gobierno irlandés. Irlanda, que buscaba la autonomía, solo había obtenido una parte del territorio perdiendo seis estados norteños que permanecieron bajo el dominio del poder central. Los nacionalistas fundaron el IRA y, no contando con el apoyo popular, se abastecieron de armas. La rebelión fue duramente reprimida, pero el grupo armado continuó existiendo y generando levantamientos. Durante las décadas del 70, 80 y 90 el IRA desarrolló campañas paramilitares que sembraron terror en la población británica –exigiendo siempre un estado irlandés independiente de Gran Bretaña– las que se vieron especialmente violentas luego del plebiscito de 1973, donde el 60% de la población irlandesa votó a favor de constituirse como estado dependiente del poder central británico.

Eddy se muestra muy crítico de estos grupos terroristas diciendo:

EDDY: They were an army dressed in blue serge suits and without exception pale blue eyes and liquid gelignite stuffed in their macs and little bombs in innocent

se hace. apunta a una violencia exagerada (brama que va a cerrar y quita el vaso de la mano) y a una serie de imágenes sucias y podridas.

²⁰ McDougal es el nombre que se le da a uno de los clanes vikingos que invadieron Irlanda. En la obra podría hacer alusión a ese pasado irlandés heroico que los gobiernos conservadores intentan opacar.

²¹ Cuando vengo a dar nada más ni nada menos que con un irlandés hijo de la gran puta y su séquito de paisanos de Belfast, febrilmente entusiasmados por la idea de hacer volar cualquier cosa que camine (110).

sandwich bags... armpits concealing stinking sweaty guns ready to blow some mother's son's head off and spray the dusty Strand with thick rich ruby / (...) ²² (acto I, escena 4).

Con esta descripción el protagonista muestra que el IRA corresponde a un grupo armado infiltrado en la población pacífica, que sus armas están ocultas por esa imagen de ciudadanos comunes y que sus ataques afectan a las mismas personas con las cuales conviven a diario.

Eddy también se pronuncia sobre las medidas que el gobierno central de Margaret Thatcher toma para reprimir los levantamientos. Luego de conocer a las mujeres irlandesas y la destrucción que el IRA ha dejado, Eddy dice:

Hanging's no answer to the plague madam / you'd be hanging every day / I'm human like us all / we're all the same, linked / if you kick one his scream will hit my ears and hurt my mind to think of some poor cunt in shtuck / (...) ²³ (acto I, escena 4).

Con estas palabras está mostrando su descontento por las medidas que Thatcher ha tomado frente a la situación de Irlanda y Escocia, medidas tremendamente violentas y represivas. Thatcher es famosa por haber criminalizado a los nacionalistas y republicanos y castigarlos vulnerando derechos humanos fundamentales. Para Eddy es clave mencionar que la solución de la peste, la salida a esta cultura represiva y violenta, no es la horca, símbolo de

²² Eddy: Era todo un ejército de trajes de sarga azul y todos sin excepción de pálidos ojos azules y nitroglicerina líquida rellenando sus impermeables y pequeñas bombas camufladas en bolsas de sándwiches... en los sobacos, esconden hediondas pistolas transpiradas, listas para volarles los sesos a unos cuantos hijos de vecino y rociar de espeso líquido rubí las polvorientas calles asfaltadas / (...) (110).

²³ La horca no es la solución a la peste, mi señora / se pasaría el día ahorcando / soy humano como todos nosotros / somos todos la misma cosa, unida por un raro vínculo / si le pega una patada a alguno, su grito va a herir mis oídos y lastimar mi cerebro con la imagen de un pobre imbécil en problemas / (...) (112).

la represión y la violencia. En el fondo el personaje plantea que la represión no se puede combatir con represión y que los resultados pueden ser peores porque pueden propagar aún más las ideas revolucionarias.

El primer acto cierra con la llegada de Eddy al café, donde prueba comida ausente de sabor y sustancia, servida por camareras que no se interesan por atender²⁴. En este mundo, la comida también se vuelve un símbolo de la peste. Cuando Eddy recorre la ciudad nota que los personajes no disfrutaban lo que comen y beben. Y es que el mérito de Eddy, que lo hace dueño de un éxito comercial en el segundo acto, es mejorar la comida y aumentar las porciones: “the con men that have tricked you all the while with substitute and fishy watery soup / went out of business and people starved for nourishment brain-food and guts just flocked to us /”²⁵ (acto II, escena 1). La comida, como esa instancia en que las personas comparten y disfrutaban se había vuelto un acto mecánico y poco placentero. Lo único que hace Eddy es aumentar las porciones y dar sabor a los platos, lo que genera que los clientes lo prefieran hasta el punto que es el dueño de una cadena de locales. Los individuos, rodeados de miseria, viendo en la comida el mínimo placer, se vuelcan en masa a su consumo. Esto es una de las manifestaciones de la plaga, donde un acto tan cotidiano como comer y beber se vuelve una situación central y aquellos acontecimientos importantes que afectan a la colectividad son ignorados.

Todo lo que hemos mencionado hasta el momento se evidencia por medio de la narración que Eddy hace al vagabundear por la ciudad tras irse de su hogar, y por los

²⁴ Las camareras están conversando y, mucho más concentradas en lo que cotillean que en su trabajo, sirven a los clientes de modo mecánico.

²⁵ los tahúres que todo el tiempo te hacían comer gato en vez de liebre y te aguaban la sopa hasta el límite en que empieza a desaparecer la convicción de que hay pescado en ella / se fundieron, y la gente famélica del genuino alimento para el cerebro y las tripas, simplemente invadió nuestro café / (125).

parlamentos que los personajes de la obra sostienen entre sí. En el presente dramático que se instala a partir de la primera escena del segundo acto, observamos las mismas dimensiones de la peste que Eddy narra refiriéndose a lo sucedido diez años antes. En este segundo acto estas características de la plaga se ven reforzadas por lo que la Esposa, Eddy y la Esfinge dicen. Por ejemplo, la Esposa, de manera similar a lo dicho por el oráculo que Creonte comunica a Edipo, indica:

WIFE: The plague is not quite over yet. There's still a plague around this city Darling that will not go away, caused by some say some evil deed that has not purged itself, but continues to rot away inside the wholesome body of our state / people are dropping like flies / armed killers snipe from the shattered eyes of buildings and death stalks in the foul and pestilent breath of friends whose eyes are drunk with envy and greed at your success / people shake your hand with limp grips as if afraid to catch it. The illness of inertia, and should I shan't I, (...) ²⁶ (acto II, escena 1).

La descripción que se ha hecho en el primer acto solo se ve reforzada por lo que la Esposa dice. Ella indica que, según algunos, la plaga se ha producido por un acto no purificado, pero la verdad es que, como hemos visto, la situación es caótica ya antes de que la Esposa y Eddy se conocieran. Incluso, se da a entender que no existe un solo acto, sino un conjunto de ellos: la Segunda Guerra Mundial (que ya acabó pero en el presente dramático trae consecuencias sociales y culturales), la situación de Bretaña con Irlanda y Escocia, las

²⁶ Esposa: La peste aún no ha terminado del todo. Sigue habiendo una plaga en la ciudad, cariño, que se niega a desaparecer, causada, según dicen algunos, por un acto espantoso que no ha sido purificado, y que sigue pudriendo el saludable cuerpo de nuestro estado / la gente cae como moscas / asesinos armados disparan desde los ojos reventados de los edificios y la muerte acecha en el aliento traicionero y fétido de los amigos, cuyos ojos están borrachos de envidia y de codicia sólo de ver tus éxitos / la gente te da la mano con un apretón blando por miedo a contagiarse. La enfermedad de la inercia, y el “lo hago o no lo hago”, (...) (128).

colonizaciones que Inglaterra ha llevado a cabo durante los siglos anteriores, entre otros sucesos históricos que conectan el presente contemporáneo con el pasado de Inglaterra.

La referencia a la Segunda Guerra Mundial es introducida a través de la explicación del verdadero origen de Eddy: este es encontrado por sus padres adoptivos en el momento en que una bomba que había estado dormida desde la Segunda Guerra estalla y mata a la mayoría de los que navegaban el río en ese momento. Tras el fin de la guerra, cuando los personajes creían que se había logrado un estado de paz absoluta, cuando ya se habían descubierto los crímenes nazis y se habían acabado las batallas, un barco que navegaba por el Támesis choca con una bomba que depositada en el río: “Some jerry ball of hate stacked full of painful promise and carrying the names of the future dead blew the Southend tripper to the moon (...)” (acto II, escena 4)²⁷. Esta referencia a la Segunda Guerra Mundial es relevante porque exhibe cómo el presente dramático se ve afectado por hechos del pasado. Producto de la guerra es que la ciudad de Londres se vuelve un espacio inseguro para vivir, simbolizado en la latencia de una bomba alojada en el río. La Segunda Guerra se muestra en la obra como el gran ejemplo de la violencia que la cultura occidental es capaz de engendrar porque, si bien los que iniciaron el enfrentamiento fueron los del bando alemán, la guerra se desencadenó por una serie de situaciones que han permitido que en esta cultura los problemas se resuelvan por medio de la violencia. En este mundo, que reprime el amor entre los individuos y que no posibilita la comunicación interpersonal, el inicio y desarrollo del enfrentamiento bélico se presenta como la consecuencia natural. La guerra, aquel momento de la historia en que

²⁷ Una odiosa bola nazi atestada de promesas de dolor y de nombres de futuros muertos hizo volar el barco de paseo hasta la luna, (...) (146).

murieron miles de personas, en el presente continúa generando caos y destrucción, parte de esta plaga que afecta el mundo de la obra.

Ese pasado es conectado con el presente como parte de una misma cultura violenta, lo cual es explicitado a través de las palabras de Eddy en la cuarta escena del primer acto, luego de encontrarse con los escoceses y los irlandeses:

Still you can't help it / you're drowned in aggro since a kid and dad has fed between
your flappy lugs not love but hate / has fed the history of ye olde past to give you
causes / something to do at night / has woven a tapestry of woe inflicted on him from
the distant foggy patch called past. So what else can you do / your tired soggy brain
awash with Guinness laced with hate...²⁸

Como plantea Eddy, esa es la historia del “bendito pasado” pues han sido sus antecesores los que les han enseñado la violencia y el odio (cfr. acto I, escena 4, 113) y no se puede hacer nada porque ellos mismos están tan inmersos en ese mundo y tan concentrados en aquello que utilizan para evadir (como el alcohol) que no notan los aspectos negativos de su alrededor: todo está tapizado por esa historia.

Justo después de la reflexión de Eddy sobre la violencia heredada por nuestros padres como base de nuestra cultura, el personaje llega al palacio donde reside la reina, símbolo máximo del poder y el imperio británico. Allí ve a los guardias de palacio, descritos como lo que “represent all that is fine in this drab of grey / this septic isle”²⁹ (acto I, escena 4). Y acto

²⁸ Pero no se puede evitar / desde chico estás metido en la violencia y papá mismo se encarga de meterte entre las excitadas orejitas que no hay que amar sino odiar todo / él te ha dado de comer la historia de su bendito pasado para que tengas motivos / algo que hacer por las noches / ha tejido un tapiz de desdichas que le han sido infringidas desde una remota zona de bruma que se llama pasado. Y qué le vas a hacer / tu cerebro agotado y embotado de cerveza barata diluida en odio... (112,113).

²⁹ lo mejor de esta gris monotonía, de esta isla infecta (113).

seguido Eddy, frente al palacio, frente a los guardias de la reina, luego de haber reflexionado sobre la herencia que nos dejó el “bendito pasado” entona una canción patriótica británica, escrita por James Thompson y musicalizada en 1740, titulada “Rule Britannia”, que se canta en eventos importantes y que ha pasado a ser el himno del poderío británico. La ironía es que este es el imperio que los británicos tienen al interior de la obra: un mundo miserable, abyecto, violento, con individuos alienados y carentes de motivaciones vitales. Este es el imperio que han heredado: una isla infecta por una plaga que afecta a todos y de la que no pueden escapar.

A partir de estos ejemplos, se hace evidente que la peste no es resultado de un hecho puntual, sino de la sumatoria de acontecimientos del pasado producto de una cultura que nos ha heredado un mundo de violencia y de incomunicación que se muestran en el presente dramático. Es en esa medida que Londres comparte con Tebas la alta mortalidad, pero en la mítica ciudad la plaga enferma a las personas, a los cultivos y a los animales irremediablemente, haciéndolos perecer y, en cambio, en Londres las muertes se producen porque la cultura de violencia y dominación transmitida de generación en generación impide a los sujetos relacionarse y los vuelve violentos e irracionales.

Berkoff, en una conferencia plantea que ve la tragedia griega en paralelo con su propia vida: así como Sófocles nos muestra Tebas desde la peste, él muestra Londres a partir de una plaga y por eso utiliza la historia de *Edipo Rey*. Berkoff lo indica en sus propios términos: “Because suddenly saw in Oedipus, in the siege of Thebes, in the plague: a plague within London: full of desolation, distress, conflict, wars, terrorism, bombings, killings,

ruthlessness. It was a perfect symbol of the plague of Thebes”³⁰. Como nos da a entender el autor, la plaga tiene su causa y efectos en los individuos. No se nombran, como en *Edipo Rey*, sus consecuencias materiales sobre los cultivos ni los animales, sino que vemos los resultados de la plaga en la relación que los sujetos tiene entre sí, y se manifiesta, sobre todo, en la dimensión comunicativa de los habitantes de ese mundo. Los discursos pronunciados por los personajes, que no logran una comunicación efectiva entre ellos³¹, dan cuenta de lo estéril que es la raza humana porque impiden el vínculo entre los sujetos. Los individuos no hablan, solo se insultan. Todo aquello que dicen es violento y agresivo y no hay posibilidad de un trato amable entre los personajes. En muchos casos, tampoco hablan y solo se golpean, se violan y se destruyen. Los padres de Eddy dan cuenta de la forma en que los habitantes ese mundo se relacionan al describir a su hijo cómo se educa a los niños:

MUM: Don't listen Ed, he's gone a bit in the nut since they retired him / all he does is grouse and quail. When you complain remember others worse off than you / I think of mothers whose sweet fruit of their most holy wombs / those warm and precious sacks of giggling joy, who have been snatched by sex-mad fiends. (...)and up and down the length and breadth the straps are out and babies, bairns and kids are straightened out, lashed out, whipped and made to obey, the nation's full of perverts if you ask me / the plague still flourishes mate ³² (acto II, escena 4).

³⁰ Plantea estas impresiones en una conferencia dada en 2011 en un evento titulado “Save classics” en Royal Holloway, University of London. Para consultas, el video está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mXBDcHCnz-Y>.

³¹ Estamos asumiendo como “comunicación efectiva” la transmisión de mensajes entre los sujetos, donde quien enuncia es capaz de hacer comprender al receptor y, a su vez, este responde adecuadamente al intercambio.

³² Mamá: (...) Cuando te quejes, acordáte de los que están peor que vos / por ejemplo, esas madres cuyos dulces frutos de su vientre santo / ese montoncito tibio y precioso, lleno de risa y de alegría / les ha sido robado por un maniático sexual. (...) y arriba y abajo y a lo largo y a lo ancho se preparan los cintos, y a bebés y niños y muchachos se los endereza, a latigazos, se les azota para que obedezcan, el país está lleno de pervertidos, me parece a mí / la peste sigue floreciendo, nene (143, 144).

Según Mamá, la peste está presente porque los adultos tratan violentamente a los niños y les enseñan “a latigazos”. Además, la sociedad carga con crímenes como la depravación y la perversión sexual contra niños y jóvenes. Esa es la herencia que se le deja a los niños, y la razón de que este mundo violento sea un mundo heredado. Mamá opone el amor, que ella y Papá dieron a Eddy, a la forma en que son tratados los demás niños: mientras a él lo amaban (145), el resto de los niños vive en medio de la peste. Sin embargo, para los receptores se vuelve evidente que la manera en que ellos viven y tratan a su hijo es, también, manifestación de la peste.

Además, la conducta de los personajes de la obra da a entender que la sola existencia del hombre es una plaga debido a que los valores que la sociedad profesa son económicos y materiales y no hay posibilidad de amar y relacionarse. Si bien es el personaje de la Esfinge quien lo plantea explícitamente, todos los personajes contribuyen a reforzar la idea por medio de su accionar y de lo que dicen. Los individuos son intolerantes a los extranjeros, a los de otra raza e incluso a los que son similares a ellos. La plaga se manifiesta a través de las guerras y la destrucción. La plaga es la muerte de miles de inocentes en colonizaciones y ataques de bombas. Cada interacción entre los personajes viene a reforzar esta idea: los seres que habitan ese mundo no buscan el beneficio de la colectividad, no esperan salvar a la ciudad del caos y la destrucción –como sí observábamos en *Edipo Rey*–, sino que se muestran indiferentes a la crisis y en algunos casos la validan con su accionar y su discurso. La no posibilidad de comunicación se traduce en la imposibilidad de relacionarse o en relaciones violentas y mecánicas. La supervivencia de la colectividad, en *Greek*, también está en riesgo pero, contrario a lo sucedido en *Edipo Rey*, a ningún personaje parece importarle.

Al comienzo del segundo acto, Eddy y su Esposa explican al lector que existe una Esfinge que contribuye a desparramar la podredumbre y el cáncer de la plaga: a diferencia de *Edipo Rey* donde la esfinge es la única causa de la plaga que afecta a Tebas veinte años antes del presente dramático, en *Greek* de la Esfinge se dice apenas que al parecer contribuye a desparramar la peste. En la obra de Berkoff se le otorga un estatus diferente, porque solo es una herramienta de propagación y no la causa. Eddy decide ir a enfrentarla, lo que hará en la segunda escena del segundo acto. La Esfinge tampoco significa demasiado para el protagonista, precisamente porque la ciudad seguirá asolada por la plaga luego de su muerte. Es solo una suerte de diversión. De ahí que uno de los parlamentos centrales de la Esfinge proponga que la peste está dentro del mismo hombre porque mientras él exista no habrá paz en el mundo. Definitivamente la incomunicación, las guerras, las invasiones, el desgaste ecológico y muchos otros males seguirán existiendo aunque Eddy mate a la Esfinge, porque como ella misma menciona, la peste está dentro del mismo Eddy. Así lo dice la Esfinge, en su diálogo con Eddy:

men need killing off before they kill off the world / louse, you pollute the earth / every
footstep you take rots what's underneath / you turn the seas to dead lakes and the
crops are dying from the plague that is man / you are the plague / where are you
looking when you should be looking at the ghastly vision in the mirror / the plague is
inside you ³³ (acto II, escena 2).

³³ Es necesario exterminar a los hombres antes de que exterminen el mundo / piojo, tú contaminas la tierra / cada paso tuyo pudre lo que hay debajo / transformas los mares en lagos muertos y los cultivos mueren por la peste que es el hombre / vosotros sois la peste / dónde es que miras cuando deberías estar mirando la imagen fantasmal en el espejo / la peste está adentro tuyo (130).

La Esfinge indica a Eddy que él tiene la peste en su interior. Esto, desde la lógica que impera en *Edipo Rey* correspondería a la idea de que Edipo es el asesino que busca y que ha traído consigo la plaga. Se podría, incluso, entender como una reformulación de lo que Tiresias dice a Edipo cuando le interrogan sobre la causa de la peste: “no nos dirijas la palabra ni a éstos ni a mí desde el día de hoy, en la idea de que tú eres el azote impuro de esta tierra” (324). En realidad, el discurso de la Esfinge es una reelaboración de un motivo que ya está en *Edipo Rey*, pero que Berkoff amplía a todo el género masculino, con la idea de que la peste está en el interior del sujeto. Esta vez la peste no está dentro de Edipo, sino que Eddy y todos los hombres tienen en su interior la peste. Que la plaga sea el hombre, como grupo genérico, se ve reforzado con la transversalidad que esta tiene. Habita la ciudad como un estado permanente. Incluso, la peste afecta a ese mundo aunque, después de diez años de arduo trabajo, Eddy haga florecer la fortuna del café: la miseria, la represión y la violencia, que alcanzan niveles comunicativos, humanos, económicos y políticos, impiden que la ciudad escape de la plaga.

1.4 Los personajes

Los personajes de *Greek* tienen una elaboración compleja que es necesario analizar. Su construcción depende, en parte, del referente *Edipo Rey*, pero también funcionan como construcciones que Berkoff va a utilizar para mostrar su posición autorial. Un personaje o figura dramática puede ser definida como la suma de funciones estructurales que realiza en aras de modificar o mantener la situación dramática (cfr. Pfister 163). Patrice Pavis indica que “el personaje es concebido como un elemento estructural que organiza las etapas del

relato, construye la fábula, conduce la materia narrativa alrededor de un esquema dinámico, concentra en sí mismo un haz de signos con los de los restantes personajes” (336). Así pues, el personaje es un ente en el que se sustenta el mundo construido por el texto dramático y que asume una serie de signos que se relacionan con la(s) función(es) que debe desarrollar a lo largo del texto. El papel o rol, por su parte, es una función que la figura asume. El papel es solo un grado en la construcción de un personaje (cfr. Pavis 338), pero que no lo constituye completamente. Es por esto que un personaje puede adoptar, en un determinado momento, un papel diferente al que su personaje tiene durante el resto de la obra.

En el *dramatis personae* de *Greek* aparecen diez figuras dramáticas: Eddy, Papá, Mamá, Doreen, Esposa, Gerente del café, Esfinge, Adivino y dos camareras. En estricto rigor, solo los primeros siete son personajes. Los tres últimos mencionados son roles que otros realizan, pero no alcanzan a constituirse como entidades autónomas dentro del mundo ficcional. Según indica la lista de personajes, Eddy y el Adivino son representados por un actor, lo mismo que en el caso de Papá y Gerente del café; Mamá, Esfinge y Camarera 2 corresponden al tercer actor y la Esposa, Doreen y Camarera 1 al cuarto.

Ahora bien, la organización de los personajes³⁴ y roles en *Greek* a cargo de cuatro actores parece responder fundamentalmente a impedir que el receptor entre en la ilusión. Cumple una función de distanciamiento—que la mayor parte del teatro del siglo XX utiliza—, porque desde el diálogo y desde la puesta en escena en la mayoría de los casos se entiende que son personajes y roles diferentes y no solo roles de un mismo personaje. Un mismo actor

³⁴ Durante todo el capítulo se utilizarán de manera sinónima los conceptos de “personaje” y “figura” a partir de la propuesta teórica de Manfred Pfister (1988, capítulo 5): “figura” corresponde a un ente artificial que produce y evoca la impresión de función por sobre la de autonomía individual. Además, la figura se caracteriza como la suma de contrastes y correspondencias que establece con las otras figuras del texto, y en *Greek* la diferencia entre las figuras es central.

desarrolla más de un personaje, y un mismo personaje desarrolla varios roles. Se espera que el público reconozca que es un personaje haciendo un rol y un actor haciendo un personaje y, de este modo, se anula la ilusión dramática.

Eddy es la figura central, protagonista de la acción. El resto de los personajes orbitan en torno a él. Él es quien abre, cierra y da continuidad a los acontecimientos de la obra. Como vimos en el apartado sobre el argumento, *Greek* inicia con él mostrando el ambiente y la familia en que fue criado mediante la narración y representación de la historia pasada (cómo conoció el presagio de sus crímenes y cómo salió de su hogar). Luego, ya en el segundo acto, desaparece el modo narrativo y Eddy, en el presente dramático (diez años después), y a partir de sus discursos y la interacción con los otros personajes, da cuenta la relación amorosa satisfactoria que tiene con su madre, su éxito socioeconómico, y la revelación de la verdad. Así pues, todas las figuras refuerzan la situación del protagonista y este se transforma en el eje ordenador de toda la obra.

Los personajes en *Greek* responden, en parte, a las figuras de *Edipo Rey* de Sófocles. Esta tragedia clásica incluye a Edipo, el Sacerdote, Creonte, Tiresias, Yocasta, el coro, dos mensajeros y un servidor de Layo. Existe un vínculo evidente entre Edipo-Eddy y la Esposa-Yocasta, y muchas de las personas que en *Edipo Rey* solo son mencionadas, como Pólipo, Mérope, Layo y la esfinge, en *Greek* adquieren la corporalidad de figuras.

En *Greek*, los personajes pueden subdividirse en dos grandes grupos: por un lado encontramos todas aquellas figuras que solo son llamadas por su rol social –Mamá, Papá, Gerente, Camarera / Esposa y Adivino–. Encontramos también a la Esfinge, figura mítica que en la tradición no tiene un nombre propio pero que tiene claras funciones asociadas a la

destrucción. Por otro, aparecen aquellos personajes que tienen nombre propio –Eddy y Doreen–.

Revisemos el primer grupo, integrado por aquellos personajes y roles que son llamados por su función en la obra. Mientras en *Edipo Rey* Pólipo y Mérope son los padres de Edipo, solo aludidos por un mensajero, en *Greek* aparecen como figuras dramáticas. Los padres de Eddy son parte de la configuración del mundo de clase baja, aspecto central en la obra y una dupla que vale la pena examinar porque tienen varias características específicas que los distancian de lo que sabemos de Pólipo y Mérope. Papá y Mamá corresponden a un matrimonio que se muestra como prototipo de los matrimonios populares londinenses de la época: Papá trabaja lo justo y necesario, le gusta el fútbol y los bares y es el “sostén” de la familia. Mamá cumple con sus obligaciones como cocinar y limpiar, ahorra lo que puede, ve mucha televisión. Ambos se presentan como ejemplo de la degradación del mundo en la obra: son quienes hablan de temas banales y, aunque parecen comunicarse entre sí, rara vez son capaces de sostener conversaciones coherentes (normalmente sus intervenciones tienen poca relación entre sí). Además, poseen los principales vicios que se ven al interior de la obra. Por ejemplo, son egoístas porque se quedan con un bebé que no les pertenece, son crédulos e irreflexivos por confiar en el gitano adivino, despreocupados por dejar que su hijo se vaya, están alienados pues solo ven fútbol y programas de televisión, son xenófobos porque odian a los negros y confían que el gobierno de Margaret Thatcher les traerá seguridad y estabilidad. Además, encarnan un mundo popular que se presenta como degradado, en el que frecuentan bares, las capas más bajas de la sociedad, viven en una zona marginal de la ciudad, entre otros. Representan el estrato más degradado de la sociedad porque tienen vidas planas y repetitivas, reducidas a alimentarse, emborracharse y ver televisión, no tienen motivación

alguna más allá de comer y beber, adhieren a posiciones políticas conservadoras pero sin entenderlas ni justificarlas, etc. El mismo Eddy muestra su desprecio por lo que Mamá y Papá representan al decir “Who knows my dear the wily minds of cruddy mums and dads whose heads chock full of TV swill, the pools and read your own horoscope”³⁵ (acto II, escena 3).

Mientras Pólipo y Mérope se presentan en *Edipo Rey* como aquellos que salvaron al protagonista de la muerte en la montaña, los padres de Eddy se muestran como un ejemplo de lo más bajo de la sociedad, de este mundo popular que se ve cada vez más degradado. Otro aspecto que genera una enorme distancia entre los padres de Edipo y los de Eddy es que, mientras Pólipo y Mérope son reyes y han adoptado a Edipo para tener un heredero, los padres de Eddy, en un desafortunado encuentro, han adoptado a Eddy por un deseo antojadizo de quedarse con el bebé.

Algo similar sucede con la Esposa –también llamada *Camarera 1*³⁶ durante el primer acto–. Este personaje es la re-elaboración de Yocasta, la madre y mujer de Edipo en la tragedia. Sin embargo, el personaje de la Esposa aparece en *Greek* sin las características que hacen a Yocasta. Camarera 1 es una mujer común, no tiene nombre ni linaje y no ha recibido una predicción. De hecho, prácticamente no tiene una historia: solo sabemos que ha perdido un bebé en el estallido de una bomba, pero no conocemos ninguna circunstancia de su vida. Ella no es más que dos roles: primero Camarera 1 y luego Esposa. Ahora bien, en tanto Esposa es significativa para el desarrollo y el sentido de la obra porque Berkoff le otorga centralidad: al desplazar el centro de la obra hacia la relación amorosa sexual con la madre,

³⁵ Quién puede saber lo que se concina en las cabecitas traicioneras de repugnantes Mamis y Papis, esos cerebros atestados de basura televisiva, de prode y de horóscopos a medida (...)” (137).

³⁶ Se denomina así inicialmente porque no tiene relación alguna con Eddy. Cuando ambos ya están viviendo juntos (segundo acto) comienza a llamarse Esposa por su relación con el protagonista y porque ya no trabaja de Camarera en el cafecito.

la Esposa adquiere preponderancia transformándose en un foco que es imposible obviar. Sus papeles son necesarios para el acontecer dramático y por eso existe, pero prácticamente no desarrolla ninguna tarea –ni siquiera es capaz de llevar un café en el momento en que es solicitado por Eddy (acto 1, escena 5)–. Sus acciones dentro de la obra corresponden a hablar, recordar y desmayarse. La importancia de la Esposa no tiene que ver con lo que ella haga sobre el escenario, sino con la relación que ella establece con Eddy. Mientras en *Edipo Rey* la relación “amorosa” de Edipo con Yocasta no es desarrollada porque lo central es el incesto como tabú transgredido, en *Greek* la relación amorosa es objeto de extenso desarrollo.

En este primer grupo de figuras encontramos también al Gerente del café, personaje que se muestra mucho menos relevante que la Esposa y los padres de Eddy. Su correspondencia con la historia de *Edipo Rey* nos permite compararlo con el rey Layo, padre de Edipo. El Gerente del café es una figura que prácticamente no tiene incidencia en los acontecimientos. Era necesario que existiera debido a que en el mito el protagonista asesina a su padre y termina quedándose con su reino. Sin embargo, entre el Gerente y Layo –el padre de Edipo y rey de Tebas– existen diferencias sustanciales: el Gerente no tiene un nombre, no tiene linaje y su muerte no impacta al protagonista. El Gerente en la obra existe solo para morir: su aparición y muerte motiva que Eddy se “enamore” de la Camarera 1. Lo mismo que la Esposa y los padres es un individuo sin características definitorias: no tiene nombre, historia o psicología. Ni siquiera supone una barrera para Eddy, pues muere casi sin resistirse.

Tanto los padres, como la Esposa y el Gerente constituyen signos que por sí mismos están vacíos. Son papeles que alguien debe ocupar porque la historia de Edipo lo exige, porque la historia de Eddy en la versión de Berkoff es justamente matar al padre y amar/desear a la madre. La existencia de esos personajes depende de la obra completa, de su

relación con Eddy y de la función que ocupan según el mito de Edipo, pero no tienen características que los definan individualmente. Según Robert Abirached en *La crisis del personaje en el teatro moderno* el personaje, desde los años cincuenta, se ve despojado de psicología y una vida social, incapaz de compartir con otros individuos de su mundo y puede reducirse a una función o solo mostrarse, en su relación con los otros personajes. “Pierde sus atributos más significativos” (380) y, consecuentemente, deja de ser el único soporte de sentido. Se rodea de signos que le son ajenos y que no comprende (cfr. 380). Los padres de Eddy, el Gerente y la Esposa son sujetos que no tienen un pasado –el único atisbo de historia es el momento en que recogen o pierden a Eddy, pero esto queda circunscrito a un instante que no alcanza a construirlos ni a ser decisivo en sus vidas–, están absolutamente alienados, no son capaces de comprender cómo funciona su mundo y, aun cuando saben cuál puede ser el desenlace de los acontecimientos, son incapaces de hacer algo para modificar el final. Estos personajes hablan entre sí, pero no comunican nada, no establecen vínculos sociales. Son una suerte de esqueletos, necesarios para el desarrollo de la acción, pero su construcción muestra la enorme distancia que tienen con Eddy.

Los padres de Eddy son, desde esa perspectiva, el ejemplo más evidente. Ellos saben lo que está ocurriendo, conocen el presente y futuro del protagonista y no hacen nada por evitar su crimen. Al final del primer acto ellos comentan los acontecimientos y se cuestionan si deben o no decir a Eddy que no son sus padres. Concluyen que no lo harán porque no les corresponde:

DAD: Perhaps we should have told him Dinah
perhaps we ought to tell

our son should know the secret

or we may end up in...

MUM: Hell you mean, you make me laugh

it's over now, it's past,

it can't be now undone with words

fate makes us play the roles we're cast³⁷ (acto I, escena 5).

Los padres no creen en la posibilidad de cambiar el desarrollo de los acontecimientos ni que tenga algún sentido decir a Eddy que no es su hijo porque ellos son solo personajes que no pueden guiar su accionar. Por esta razón no sería necesario que ellos tuvieran capacidad crítica o que se relacionaran con otros ¿para qué, si ellos no pueden controlar lo que sucederá? Estos personajes se reconocen impotentes, esqueletos de un mundo que ya es miserable. Los únicos atisbos de conciencia se ven anulados porque saben que no tienen posibilidad de alterar su realidad. En el último verso del pasaje anterior, ellos se muestran “conscientes” de su condición de roles –haciendo evidente el estado de la obra como tal–. Esto es una prueba de que forman parte de una tradición mítico/dramática que están “repitiendo” porque, tal como los padres de Edipo, podrían evitar el presagio diciendo al protagonista la verdad, pero no lo hacen. Sin embargo, esta conciencia es, a la vez, una modificación de la tradición porque lo que frena a los personajes de decir a Eddy la verdad es su conciencia de ser personajes. Ya no es el destino el eje ordenador y frente al cual no se

³⁷Papá: Quizás tendríamos que habérselo dicho, Dinah, quizás deberíamos decírselo antes de que Eddy se pierda tendría que saber la verdad / o todo se irá a la...
Mamá: Mierda, querés decir, no me hagas reír, ¿querés?
Ahora ya está, eso es cosa del pasado es tarde para deshacer todo eso con palabras el destino te hace actuar el rol que te han asignado (123).

puede luchar, sino que ellos se saben figuras dramáticas y, por tanto, incapaces de alterar su accionar. Son carcasas vacías que reconocen su propia nulidad.

Aún más vacío de sentido encontramos el rol del Adivino gitano. No se constituye como una figura porque el mismo Eddy la actúa sobre el escenario. Es un ser supeditado a la actuación de un personaje, instrumento reflexivo en un mundo que ya se agrieta y permite la caída de la cuarta pared. No habla por sí mismo, siempre depende de la voz de Eddy:

EDDY (as the 'GYPSY'): My late old man ...

DAD: He said ...

EDDY (as the 'GYPSY'): Five years ago he uttered his last / and fell off the perch / but taught me the trade / imbued his vision in me /³⁸ (acto I, escena 2).

Es evidente para el lector y para el público del teatro, que Eddy está actuando al gitano Adivino. Con ello se demuestra que solo constituye un rol y que no es un personaje sino una función que está allí para corroborar la profecía.

Este primer grupo de seres, ausentes todos de la individualidad que caracterizaba a los personajes dramáticos durante el teatro burgués, se forma como una serie de sentidos vacíos que significan por la inexistencia de un significado propio: ninguno de ellos busca una identificación con el receptor, ninguno espera generar un cuestionamiento, ninguno de ellos actúa por sí mismo. El hecho de que no tengan un sentido propio contribuye a conformar los múltiples sentidos que la obra porta y a reforzar la supremacía que *Greek* le concede a Eddy.

³⁸ Eddy (como el "GITANO"): Mi difunto padre...

Papá: Dijo...

Eddy (como el "GITANO"): Mi padre profirió sus últimas palabras hace cinco años / y estiró la pata / pero me enseñó su arte / (...) (101).

Tan solo son roles que sirven de marco a la acción individual del protagonista y que permiten que su historia cobre el sentido que requiere el gran enunciado que la obra constituye.

La Esfinge orbita en torno a Eddy igual que el resto de los personajes, aunque de un modo diferente. Berkoff no le ha puesto un nombre propio porque le interesa confrontar a su personaje con la figura mítica y para eso, le resulta útil que el nombre sea el referente. La Esfinge de Berkoff toma características del mito que ha llegado a nosotros fragmentado³⁹, por medio de vasijas, las múltiples tragedias que se perdieron y ciertas referencias puntuales de *Edipo Rey*, específicamente en los versos 130 – 131 y en 391 – 394 de dicha tragedia.

La construcción que Berkoff hace de la esfinge tiene ciertas peculiaridades: en primer lugar, aparece asociada a la destrucción de jóvenes y de la ciudad de Tebas completa. Edipo es parte de una lista de hombres que intentaron vencerla antes que él (y que murieron por no conseguirlo). Conserva del mito de Edipo su carácter femenino –recordemos que en *Edipo Rey* se le denomina “perra cantora”–. La esfinge griega es un monstruo que tiene cabeza de mujer, cuerpo de león y alas, con rasgos femeninos. En *Greek* este último aspecto se conserva y, de hecho, la misma Esfinge se presenta en su discurso como una representante del género femenino al afirmar que “Women are all sphinx”⁴⁰ (acto II, escena 2). La esfinge también hace largos parlamentos argumentativos donde se dedica a reivindicar una época en que las mujeres no estaban sometidas al yugo del patriarcado. Berkoff reescribe la imagen de la Esfinge a partir de su cualidad de “cantora”, es decir, de la capacidad que el monstruo tiene

³⁹ La primera mención del encuentro entre la Esfinge y Edipo registrada corresponde a un fragmento de *Hepta* de Esquilo. Del mismo periodo se conserva la vasija 16541 que se encuentra en la colección del Vaticano, donde se observa a Edipo contemplando a la esfinge posada sobre una columna. En esa vasija se observan las palabras *kai tri* (y tres), lo que muestra que probablemente en el siglo V a.C. ya se conocía el enigma. La Esfinge ya aparece antes del año 630 a. C. pero sin un contexto mitológico y en representaciones visuales. Está presente en la *Teogonía* (VIII a.C) cuando Hesiodo elabora un catálogo de los descendientes de Ceto y Forcis (versos 328–) y en menciones y citas de la *Oidipoideia*.

⁴⁰ Todas las mujeres son esfinges (131).

de hablar. Por último, la Esfinge depende, mucho más que el resto de los personajes, de lo que dice porque su vida obedece al acertijo que ella sabe: una vez que Eddy adivina la respuesta, ella debe morir. Si por definición el personaje es un ser de palabras, la Esfinge exagera aquello porque sus palabras tienen la capacidad de perpetuar su vida o de autorizar su muerte.

La imagen de la Esfinge funciona de la misma manera que Edipo en Eddy. Un ejercicio similar al que hacía Bertold Brecht –retomar las imágenes que han cristalizado con la tradición supone un desafío y a la vez un instrumento–, es llevado a cabo por Berkoff en la construcción de la Esfinge: “La cultura, con el tesoro que ha amasado de imágenes, de pensamientos y de recuerdos, le parece un adversario sobre el cual apoyarse, con el cual luchar y de quien hay que tomar prestados sus ardidés más finos: (...)” (Abirached 295). Usando la esfinge, todo lo que ella significa en términos culturales y fundamentalmente sus vínculos con la persecución y muerte de hombres jóvenes y la capacidad de razonar que esta figura tiene, Berkoff se permite mostrar al receptor los argumentos que defienden el enunciado de la obra.

Sin embargo, la figura de la Esfinge no es consistente a lo largo de la escena en que aparece: al inicio ella discute con Eddy para reivindicar al género femenino y la importancia y supremacía de las mujeres, pero hacia el final de la escena acepta sin reparos ser decapitada por el protagonista. Aquello muestra que la Esfinge está más para insultar a los hombres que para oponer una resistencia física y que su función en *Greek* tiene que ver con decir, de modo programático, algunas ideas que el autor quiere tensionar por medio de la obra. Una vez que la Esfinge comunica su odio hacia el hombre su función termina y no le queda más que morir. Ella, que había existido por y para el lenguaje, es fácilmente asesinada por un hombre –ser,

en su opinión, más débil—. Cuando Eddy adivina el acertijo, la balanza se inclina hacia su lado: los hombres son más que piojos⁴¹ —al menos Eddy es más que eso— y muestra que las mujeres, representadas por la Esfinge, una vez más perdieron. Acostumbrada al yugo masculino, la Esfinge no opone resistencia y acepta su derrota. Eddy se posiciona entonces como el vencedor, una suerte de héroe, mientras que la Esfinge morirá decapitada.

Dentro del segundo grupo de figuras, aquellas que tienen un nombre propio, encontramos a la hermana de Eddy. La hermana, Doreen, es una invención de Berkoff: no existe en la tragedia ni en el mito. No hay tampoco algún referente que permita construir el personaje. Sencillamente es una novedad del dramaturgo. Además, Doreen es un personaje que solo aparece durante el primer acto. La pregunta que surge entonces es por qué el dramaturgo la elabora. Una posible respuesta tiene que ver con la función que ocupa al interior de la obra: es la hermana del protagonista. Como él, se ha criado en ese mundo degradado y viciado, pero la diferencia es que ella en ningún momento sale de ese espacio. Durante todo el primer acto convive con lo peor de la sociedad y esto se ve reforzado porque Eddy sí es capaz de salir de ese ambiente. Eso explicaría por qué ella no aparece en el segundo acto —momento en que vemos el éxito de Eddy tras abandonar a su familia—. Doreen tiene dos funciones: a) contribuye a caracterizar el mundo presentado en el primer acto, del cual Eddy se aleja; b) caracteriza a su hermano a través de la diferencia entre ambos.

El personaje de Doreen tiene un nombre, cualidad que solo comparte con el protagonista. Pero es una figura absolutamente secundaria y que no resulta trascendental para el desarrollo de los acontecimientos ni para la progresión dramática. Doreen solo aparece en

⁴¹ Recordemos que la Esfinge, durante toda la escena dos del segundo acto, se dedica a insultar a los hombres y tratar de disminuirlos comparándolos con las capacidades naturales y fértiles de las mujeres.

las dos primeras escenas y habla un total de once veces. Ninguna de esas once intervenciones tiene una función capital: siempre reafirma algo dicho por otro personaje, como cuando todos despiden a Eddy:

DAD: Take care on the roads.

DOREEN: Au revoir ⁴² (acto I, escena 2).

O bien solo insulta a alguien, como cuando dice “Fuck it!” o “Pig!” ⁴³ (acto I, escena 2).

Ella parece existir solo en oposición a su hermano, y como parte de la caracterización del espacio social del cual Eddy se aparta: a diferencia de él, no es adoptada. O por lo menos, no la rescataron en las circunstancias de Eddy. Tampoco sabemos si es una hija biológica del matrimonio. Su existencia es complementaria a Eddy y está en función de caracterizar, por contraste, al protagonista porque mientras él sale de Tufnell Park ella solo puede vivir allí. Ni siquiera es invitada a la celebración que da la Esposa por la muerte de la Esfinge. Es como si Doreen estuviera confinada a la vida miserable en que la vemos durante las primeras escenas.

Si observamos su nombre, *Doreen* es una deformación de *doron*, palabra que en griego significa “regalo”. Aquello resulta una gran ironía precisamente porque los padres de Eddy y Doreen valoran mucho más a su hijo adoptivo que a su hija “biológica” (asumiendo que lo sea). Por lo menos de él se enorgullecen y lo tratan con más cariño. Un ejemplo de lo

⁴² Papá: tené cuidado en la ruta.

Doreen: Au revoir (105).

⁴³ “¡Putas!” (103) y “¡Cerdo!” (104) respectivamente.

que acabamos de decir, es que a Eddy lo nombran con apelativos como “Ed” y “love”, mientras que a ella nunca aluden aunque esté también en escena.

Como plantea Robert Abirached, el nombre constituye uno de los índices del carácter de un personaje y “Su nombre indica su condición e implícitamente nos informa sobre los acontecimientos más notorios de su existencia” (34). Ahora bien, Doreen no se diferencia demasiado del resto de los personajes (Papá, Mamá, Esposa, etc.) y se muestra bastante cercana a ellos. Su nombre no significa mucho en el contexto de la obra y no nos entrega información sobre quién es o cuál es su función. En ningún caso es comparable con Eddy, personaje que si tiene una gran importancia en la obra. Doreen tiene una función, que es contrastar a Eddy, y desde allí actúa durante las escenas en que aparece. También es una carcasa vacía, como sus padres, la Esposa y el Gerente. El nombre es un indicador de su relación con la familia, y permite al receptor entender que aun cuando tiene las mismas condiciones socioeconómicas que Eddy, no puede escapar del mundo en el que vive.

Hemos dejado para el final a Eddy, el protagonista de la acción en *Greek*, precisamente buscando resaltar sus diferencias con el resto de los personajes. Como ya mencionamos, es la figura más importante y con la cual dialogan todo el resto de los elementos que construyen la obra. Este personaje es una re-elaboración de Edipo, el mítico rey de Tebas en el mundo griego clásico. Eddy es quien desarrolla el conjunto de acciones que tendrán como desenlace una confrontación con la realidad que había sido pronosticada diez años antes. El personaje protagonista es, junto con Doreen, el único que tiene un nombre propio. Con Edipo comparte aspectos de la historia personal: ya desde muy temprana edad se ha pronosticado para este personaje que será el asesino de su padre y cometerá incesto con su madre. Para evitar el augurio el joven decide huir de su hogar, sin saber que se está

acercando a su destino porque no es el hijo biológico de sus padres. Después de diez años de cumplida la profecía de parricidio e incesto, el personaje descubre la verdad y es entonces cuando entiende lo que ha hecho.

Ahora bien, existen aspectos centrales de la historia que Edipo y Eddy no tienen en común. En primer lugar, a diferencia del héroe mítico, Eddy no es abandonado por sus padres. La madre biológica pierde a su bebé en el Támesis cuando estalla una bomba. En medio del caos, no lo encuentra y asume su muerte. Los padres biológicos nunca saben de la profecía y, consecuentemente, no pierden a su hijo a propósito, como sí ocurre con Layo y Yocasta.

Es común en varios idiomas, entre ellos el inglés, cortar el sustantivo propio y terminarlo con *y/i* cuando se elabora un diminutivo del nombre; así el propio nombre hace parecer a Eddy un Edipo modificado, un Edipo “menor”. El nombre del protagonista creado por Berkoff refuerza la vinculación con *Edipo Rey*, señalando al mismo tiempo la diferencia entre la figura “elevada” de la tragedia, y su versión contemporánea que protagoniza *Greek*. Este personaje no es Edipo en tanto el héroe mítico que la tradición nos ha legado, pero tampoco se comporta de la misma manera que Edipo lo haría. Ambos personajes comparten una historia, pero también hay múltiples diferencias que vienen dadas por el mundo que habitan y por el efecto que sus obras quieren lograr. De ahí que el nombre necesita sufrir una modificación lo suficientemente pequeña para que el receptor vincule ambas historias, y también lo suficientemente grande como para distanciar a ambos protagonistas en características, época y espacio.

Esa condición “menor” evidenciada en el nombre se manifiesta a través de una serie de características que exhiben continuidad y a la vez diferencias. Respecto al origen, Edipo tiene un linaje real en Tebas y es, a su vez, adoptado por una familia real en Corintos. En el

prólogo se nos comunica que Edipo se ha convertido en el rey de Tebas porque ha matado a la Esfinge y que ha adquirido la posición que tiene gracias a su heroísmo de salvar la ciudad. Esa acción, además, le ha permitido casarse con Yocasta y convertirse en el rey, consolidando su rol dirigente. La relación proxémica que se evidencia al inicio de *Edipo Rey* refuerza esta idea: mientras los ancianos se muestran en posición suplicante, Edipo está de pie con el palacio a sus espaldas. Su rol no se cuestiona, y de ahí la confianza que el pueblo tiene en él y su propia seguridad frente a lo que sucederá.

Eddy, en cambio, no tiene sangre real: es el hijo biológico de un pequeño empresario, adoptado por una familia pobre y su mayor logro es ser el dueño y administrador de un café con el que obtiene éxito comercial, lo que le permite ascender socialmente. Eddy se aleja totalmente del barrio en que fue criado –incluso no habla con sus padres en diez años– porque le repugna, y esa distancia le permite convertirse en un exitoso empresario. Además, Eddy llega a ser el dueño del café gracias al asesinato de su padre. Antes de llegar al cafecito, el protagonista solo vagabundeaba por Londres. Asesina a su padre en una pelea verbal y eso le abre el camino a conquistar a su Esposa. Eddy no ha realizado ninguna acción heroica que le haga merecer el trono: matar al Gerente, que luego se revela como su padre, es suficiente prueba para hacerse el poder del café. No debe validar sus capacidades para convertirse en el gobernante. Si bien la forma en que llegan al poder es algo distinta, lo que vincula a Eddy y Edipo es que ambos hacen bien su trabajo y eso les permite mantener el poder. Edipo es un buen gobernante de Tebas y Eddy es un buen administrador del café, acción que, a su vez, beneficia a la ciudad con una cadena de restaurantes. De hecho, él inicia el segundo acto diciendo:

EDDY: Ten years have come and gone, scattered their leaves on us / drenched us in blazing sun and rain / toughened my sinews to combat the world. I improved the lot of our fair café by my intense efforts, aided of course by my sweet mate / got rid of sloth and stale achievement / which once was thought as normal / I made the city golden era time (...) ⁴⁴ (acto II, escena 1).

Eddy indica que ha forjado para la ciudad una era dorada. El café se vuelve entonces una metonimia de la ciudad completa, con lo que el protagonista afirma que haber sacado provecho al café implica dar a la ciudad un futuro positivo, permitiendo visualizar una modificación de ese ambiente miserable y hostil que rodea a los personajes. Además, es el protagonista quien lo ha hecho, no considera el trabajo de los demás, ni siquiera el de su esposa; solo lo han ayudado, pero el esfuerzo realizado en esos diez años ha sido fundamentalmente de él.

Eddy pasa a vivir en otra clase y en otro espacio social, transformándose en un hombre rico que reniega de su origen. Esto constituye una reelaboración de un aspecto de Edipo que se muestra en la tragedia de Sófocles: Edipo piensa que él ha sido el dueño de su vida, que la ha forjado y, malinterpretando la información del mensajero corintio, quien le cuenta que no es hijo de Pólipo y Mérope, cree ser de origen pobre, y dice de sí: “Yo, que me tengo a mí mismo por hijo de la Fortuna, la que da con generosidad, no seré deshonrado, pues de una madre tal he nacido. Y los meses, mis hermanos, me hicieron insignificante y poderoso” (1080-1083).

⁴⁴ Eddy: Ahora pasaron diez años, diez años que desparramaron sus hojas sobre nosotros / que nos bañaron de sol y lluvia / que tensaron mis tendones para salir a combatir el mundo. Mejoré la fortuna de nuestro cafecito merced de grandísimos esfuerzos, ayudado por supuesto por mi dulce compañera / me deshice de la pereza y de las hazañas de otrora / que alguna vez me parecieron normales / forjé para la ciudad una era dorada (...) (125).

Edipo es el hombre que cree haber “forjado su destino”, pues al huir de la casa paterna viaja por el mundo y llega a Tebas, donde consigue derrotar a la esfinge solo. Durante los diez años siguientes a este acto heroico es un buen gobernante de Tebas y en virtud de todos esos logros y de sus capacidades es que está seguro de poder combatir la peste (para ello emprende la búsqueda del asesino de Layo). Eddy, como un Edipo “menor” hace lo mismo, pero a menor escala. Es un hombre que, huyendo de la casa paterna, consigue ser el dueño de una cafetería. Se transforma en un empresario y en diez años el éxito de su administración rinde frutos. Con esa confianza quiere vencer a la Esfinge y, de hecho, lo hace sin problemas.

Mientras Edipo tiene linaje y ostenta un cargo de poder, Eddy ha adquirido fortuna y ha escalado socialmente. Eso va a determinar la tercera diferencia: Edipo es el responsable de todo un pueblo, mientras que Eddy solo es garante de sí mismo. Mientras Edipo es el gobernante de una *polis* y el bienestar de sus habitantes depende de él, Eddy es un administrador que se ha enriquecido un poco a partir de su trabajo, pero sus acciones no afectan a una colectividad. El éxito económico y social de Eddy no ayuda en nada al resto de los personajes, aun cuando el protagonista anuncie que “forjó para la ciudad una era dorada” (125), el mundo sigue en estado de miseria y podredumbre. Las decisiones que Edipo toma involucran a la ciudad de Tebas completa, y de ahí que sus habitantes rueguen al rey que los ayude. Al rey le corresponde garantizar la subsistencia de la ciudad. En cambio Eddy trabaja para enriquecerse y permitir al resto de los personajes visibilizar una salida a la miseria de la ciudad, pero no les posibilita salir de ella.

En cuarto lugar, la forma en que los personajes descubren y enfrentan la verdad es diferente. Edipo, en el proceso de solucionar los problemas de su pueblo –necesita encontrar y expulsar al asesino del rey anterior para acabar con la peste– conoce cuál es su familia

biológica y los crímenes que él ha cometido en su intento de evitar el augurio. Eddy descubre la verdad por casualidad cuando invita a sus padres a cenar. Además, frente a la revelación de parricidio e incesto, Edipo se horroriza, se ciega y se exilia de la ciudad. Por su parte, Eddy reflexiona en torno al incesto cometido (no le importa el parricidio) y decide seguir viviendo como hasta el momento lo ha hecho, en una relación con su madre. De esa manera, mientras en *Edipo Rey* se elabora un protagonista que confía en sus capacidades para mostrar la estrepitosa caída que el personaje experimenta, en *Greek Eddy* no pierde su auto-confianza y la revelación se asume de un modo completamente diferente: si bien inicialmente lo confunde, luego es aceptada con normalidad por el mismo personaje. Evidentemente esta transformación no es inocente, sino que, como veremos, Berkoff la elabora a partir de las connotaciones que el personaje ha asumido en el contexto contemporáneo.

Así como Edipo y Eddy comparten aspectos de su historia personal, también poseen caracteres similares. Para Aristóteles, el carácter es algo dado desde el principio, que determina sus acciones y palabras, “es aquello que muestra la línea de conducta general de un personaje” (Abirached 33). Ambos comparten algunos índices del carácter, como el nombre, la función y las pasiones: Edipo y Eddy tienen un nombre “similar” y ambos tienen una función “dirigente” –esta última reducida del reino al cafecito en la visión contemporánea–. Además, ambos han cometido los mismos crímenes, lo que los vincula a partir de la función que en sus obras tienen.

Sin embargo hay un aspecto del carácter que diferencia a ambos personajes. Ambos reaccionan de modo diferente a las señales que el mundo les entrega: mientras Edipo se muestra ciego frente a la realidad que vive, pues constantemente desplaza la revelación de sus crímenes a otras explicaciones, Eddy es una figura consciente que hace rápidamente un

nexo entre su historia y la historia de su Esposa. Mientras Edipo no es capaz de ver la verdad que paulatinamente se va revelando ante él sino cuando la evidencia es innegable, Eddy se muestra susceptible a comprender su realidad. Ahora bien, esta diferencia tiene que ver, sobre todo, con la forma en que los personajes se relacionan con el mundo en que viven: mientras Edipo depende, aun cuando parece no tomarle el peso, de la dimensión divina, Eddy está solo en el mundo y los dioses no existen. En el fondo, lo que va a marcar una diferencia sustancial entre ambos personajes no va a ser su propia auto-construcción, sino aquello que los rodea y les permite desenvolverse en el mundo. Robert Abirached, en *La crisis del personaje en el teatro moderno* plantea:

Mayor o más pequeño que el natural, distanciado de la realidad por su lenguaje y por su modo de presentarse, pero manteniendo con ella una doble relación en el campo de lo social y lo psicológico, el personaje teatral está llamado, por el solo hecho de que actúa, a entrar en contradicción con el mundo que lo rodea: interpelado, es necesario que responda y que sus estructuras resistan; para asegurar la cohesión no hay otro principio que la verosimilitud (38).

De este modo, la construcción de un personaje está gobernada por sus propios índices, por su lógica interna, pero también depende de la realidad que el mundo ficcional le ha construido. La figura es parte de esa realidad, se relaciona con ella de una forma verosímil.

Entre Edipo y Eddy la diferencia radica allí. Como Steven Berkoff altera los elementos constitutivos del mundo de la tragedia —el lugar, el espacio social, la época, etc.— el personaje debe responder a ese mundo y formar parte de él. Eddy tiene las mismas pasiones que Edipo, lo gobiernan los mismos defectos (como la confianza exagerada en sus propias

capacidades), tiene una historia similar. Ambos son personajes audaces, activos, hábiles, talentosos, que buscan controlar su propia vida y trazar su destino, y gracias a sus capacidades lo logran o parecen lograrlo. En esa actitud enérgica y confiada en las propias capacidades, ambos desafían dimensiones determinantes de sus respectivos mundos. Si bien Edipo no desafía explícitamente a los dioses, su intención de escapar del oráculo y su pretensión de haberlo logrado sí implican una subvaloración de su poder, y una valoración excesiva de sus propias capacidades y posibilidades. En el mundo contemporáneo de Eddy, este se presenta como un “self-made man” que logra ascender social y económicamente, alejándose de un ambiente mediocre con el que no compatibiliza. Pero lo que marcará la diferencia es el mundo que los rodea. En ese mundo, Eddy responde de modo diferente a lo que haría Edipo y por eso incluso llega a desafiar la moral convencional que prescribe el tabú de amar a la madre: en el Londres contemporáneo, degradado y violento, el amor a la madre se convierte en el gran reto que el personaje puede hacer. La interpelación de Eddy no tiene que ver con un desafío al oráculo (muy anterior y superior a los mortales), porque en *Greek* sencillamente no existen los dioses; es más bien un desafío al tabú social que, desde *Edipo Rey*, se ha mostrado como piedra angular de nuestra cultura.

Además, Edipo desafía al oráculo en desconocimiento de lo que está haciendo, y una vez que toma conciencia intenta expiar su culpa sometiéndose a un poder de designio divino y yéndose. En el caso de Eddy sucede de modo diferente: Eddy desafía el tabú social en pleno conocimiento de sus crímenes y de las implicancias culturales de su actuar.

En la tragedia, Edipo es un ser superior a nosotros porque es el rey de Tebas, pero al mismo tiempo es “semejante” pues no es ni mejor ni peor, tal como plantea Aristóteles, “la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y una vida, y la felicidad y la

infelicidad están en la acción, y el fin es una acción y no una cualidad” (versos 17 a 22, pag. 145). Como el núcleo de la tragedia es la acción, nos identifica con lo que le ocurre a Edipo, observamos su *peripecia*⁴⁵ y *agnición*⁴⁶, y ello nos lleva a sentir temor y compasión, experimentando la *catarsis*⁴⁷ (desde la definición que Aristóteles hace). En *Greek*, en cambio, Eddy no posee ningún rasgo que lo haga “superior” al espectador, solo es semejante al receptor, un ser como nosotros, sometido a las mismas penurias socioeconómicas, que vive en el mismo marco cultural y que, de una forma, representa al hombre en su colectivo. Sin embargo, al mismo tiempo tampoco podemos vernos representados en Eddy porque hay bastantes elementos de la obra que generan y buscan generar incomodidad y distanciamiento, como cuando narra acontecimientos de su pasado y representa el rol del adivino, o cuando increpa directamente a Edipo. Como revisaremos en las siguientes páginas, el lenguaje excesivamente sexualizado y coprolálico, la narración, la parodia y otros recursos tienden a distanciarnos de Eddy.

A partir de estas diferencias entre Edipo y el protagonista de *Greek*, muchos aspectos puntuales de la construcción de Eddy son significativos. La arquitectura de esta figura es muy diferente a la del resto de los personajes. En términos cuantitativos, es quien más habla a lo

⁴⁵ Aristóteles define la *peripecia* como “el cambio de la acción en sentido contrario, según se ha indicado” (versos 24 y 25 de la *Poética*, cap. 11). En *Edipo rey* esto correspondería al accionar de Edipo escapando del oráculo.

⁴⁶ Aristóteles define la *agnición* como “un cambio desde la ignorancia al conocimiento” (verso 30 de la *Poética*, cap. 11). En *Edipo rey* corresponde al descubrimiento que el protagonista hace de sus crímenes.

⁴⁷ Tradicionalmente las traducciones, y en especialmente la citada de Valentin García Yebra, traducen “κάθαρσις” como “purgación”. Aristóteles dice que

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva acabo la *kátharsis* de tales afecciones (Versos 24 a 28, cap. 6).

De manera reducida, la tragedia busca la purgación del receptor cuando ve el sufrimiento de los personajes sobre el escenario.

largo de la obra. Su discurso tiene coherencia, muestra capacidad reflexiva y crítica, y es capaz de analizar algunos elementos que le rodean. Eddy narra, durante las primeras cuatro escenas, acontecimientos y situaciones pasadas. Al mismo tiempo que las relata se lleva a cabo una actuación interpretada por él y los personajes Papá y Mamá. Las situaciones narradas muestran a un Eddy que reniega del entorno en que vive y crece, que presenta de manera muy crítica al resto de los personajes y lo que ellos hacen. Veamos un ejemplo, extraído de la segunda escena del primer acto:

EDDY: And mum sits in front of the box watching some dozy cretin making cunts out of the cunts who go on to win a few bob / mum's giggling in her glee / her legs like a patchwork quilt from hogging the electric fire, while I was in my Little room plotting and dreaming of ruling the world /⁴⁸

El mismo Eddy reconoce la alienación que existe en el resto de los personajes y se distancia de ellos planteando un cuestionamiento frente a la realidad que impera. Él sueña con “gobernar el mundo”, comprende que la televisión hace estúpidas a las personas y que las reduce a seres inactivos. Se muestra bastante crítico de su situación y de su entorno y eso le permite escapar de los barrios donde creció. Es un personaje superior al resto, ya no a la manera de Edipo como un héroe, pero sí en términos intelectuales. Incluso, Eddy demuestra una capacidad reflexiva que lo distancia del resto de las figuras y lo hace examinarlas críticamente cuando, por ejemplo, discute con la Esfinge el rol que el hombre tiene en la sociedad (cfr. II, 2 en inglés y 130 en español).

⁴⁸ Eddy: Y mami se sienta frente a la tele donde un cretino hecho mierda estupidiza aún más a los estúpidos que van a ganarse un poco de gaita / mamá da grititos de alegría / sus piernas parecen un mosaico de tanto acaparar la estufa eléctrica, mientras yo estoy en mi pieza haciendo planes y soñando con gobernar el mundo / (104).

Todo lo ya mencionado permite ubicar al personaje de Eddy en un nivel completamente diferente del que ocupan el resto de los personajes. Además de perfilarse como un personaje “distinto” de su entorno, es la única figura compleja porque se elabora desde sus propios discursos y no desde lo que se dice de él. Robert Abirached en su capítulo “La mimesis: esbozo de una teoría del personaje” contenido en *La crisis del personaje en el teatro* moderno, obra ya mencionada, plantea que:

Para acceder a nosotros, el personaje en acción dispone esencialmente de su lenguaje, y este lenguaje es de una naturaleza diferente a la palabra de uso cotidiano: se exprese mediante diálogos, monólogos, largos parlamentos o apartes, el personaje es un ser de palabras, que vive en cuanto que se dice a sí mismo a través de preguntas y respuestas, de cuchicheos y de gritos, de expansiones y de silencios calculados (26).

Eddy se construye desde lo que dice y lo que de él se dice, mientras el resto de las figuras depende en gran medida de lo que Eddy dice de ellas. La obra completa recae en los discursos del protagonista. No solo es importante por ser el protagonista –sujeto que desarrolla las acciones⁴⁹–, sino que todos los acontecimientos y las tareas están relacionadas directamente con él, suceden por sus acciones o por sus circunstancias. Eso constituye la mayor diferencia entre Eddy y el resto de los personajes: los demás actúan producto de las acciones de Eddy o de lo que él dice. Él moviliza el mundo completo de la obra. Un ejemplo de ello sucede cuando la familia, adoptando la voz de Eddy, comienza a narrar las

⁴⁹ Recordemos que Juan Villegas en su *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* (1982) define el personaje protagonista desde el acto volitivo diciendo: “Constituye el portador de la acción y la funda en cuanto esta sigue la línea trazada por la apetencia de su acto de voluntad” (89).

apreciaciones que el protagonista tiene sobre su salida del hogar, hacia el final de la cuarta escena del primer acto:

FAMILY (as chorus of airport sounds and noises): All this confused me / who needs to go / do I, do you, do he / I decided to stay and see my own sweet land / amend the woes of my own fair state / why split and scarper like ships leaving a sinking rat / I saw myself as king of the western world / but since I needed some refreshment for my trials ahead, I ventured into this little café / everywhere I looked ... I witnessed this evidence ... of the British plague.⁵⁰

Todo lo que los personajes dicen a coro corresponde a una apreciación que continúa lo que Eddy estaba diciendo y refleja lo que el personaje piensa respecto a su salida del hogar: el por qué no se va del país, por qué debe entrar al cafecito en la escena siguiente y cómo es capaz de observar la peste en todas partes.

Como retomaremos más adelante, otro aspecto que es interesante revisar en el personaje de Eddy es que, durante la segunda escena del segundo acto, él se constituye como un representante de los hombres. La Esfinge lo insulta y asume que él representa a todo el género masculino:

⁵⁰ Familia: (como un coro de sonidos de aeropuerto y ruidos diversos): Todo esto me confundió / ¿qué necesidad hay de rajarse? / ya sea yo, o vos, o él / decidí quedarme y ver mi propia tierra amada / enmendar las desdichas de mi paíspreciado / por qué escapar y rajarse como barcos que abandonan a la rata que se ahoga / me vi a mí mismo como el rey del mundo occidental / pero dado que necesitaba algún refrigerio antes de enfrentarme a las pruebas venideras, me aventuré a entrar en este cafecito / mirara donde mirara... era testigo de la evidencia.... de la peste británica (114).

SPHINX: louse, you pollute the earth / every footstep you take rots what's underneath
/ you turn the seas to dead lakes and the crops are dying from the plague that is man
/ you are the plague⁵¹ (acto II, escena 2).

Eddy contesta a la Esfinge asumiendo que lo que ella dice es cierto: “Without me you are nothing / without me you wouldn't exist without me you are an empty screaming hole”⁵². Así pues, el personaje adopta una caracterización que excede al resto de los personajes y que nos permite ubicarlo en una dimensión muy diferente a ellos.

Eddy también se diferencia del resto de los sujetos porque utiliza un lenguaje muy variado, que transita entre diferentes formas discursivas. Por ejemplo, canta cuando pasea por la ciudad en el acto 1, escena 4: “Eddy: Rule Britannia, Britannia rule the waves, (etc.)”⁵³. También elabora largos y complejos parlamentos amorosos para enamorar a la Camarera durante la quinta escena del primer acto “Confess my dear the quandary that doth crease your brow and makes the nagging thought stay in your head, (...)”⁵⁴. Además de lo ya mencionado, el protagonista asesina con el lenguaje al Gerente del café (acto I, escena 5), narra historias cuando debe explicar al receptor cómo sucedieron los acontecimientos (acto I, escena 1) y discute con la Esfinge (acto II, escena 2). Sus formas de hablar son diversas, dependen de lo que se necesita de él y recorren diferentes estilos y formas. Esa versatilidad termina por caracterizar al protagonista pues evidencia su inadecuación al mundo ficcional

⁵¹ Esfinge: (...) Piojo, tú contaminas la tierra / cada paso tuyo pudre lo que hay debajo / transformas los mares en lagos muertos y los cultivos mueren por la peste que es el hombre / vosotros sois la peste / dónde es que miras cuando deberías estar mirando la imagen fantasmal en el espejo / la peste está dentro tuyo (130).

⁵² Sin mí no valés nada / sin mí ni siquiera existirías / sin mí no sos más que un agujero vacío en aullidos (133).

⁵³ La cita no tiene traducción porque corresponde a una canción militar británica. En el texto en español aparece en la página 113.

⁵⁴ Confiesa, amada, la duda que así frunce tu ceño y enclava en tu cabeza ese pensamiento tan enojoso, (...) (120).

de Londres marginal: Eddy no pertenece a ese mundo tan degradado, de hecho, esa inadecuación le permite movilizarse socialmente. El personaje tiene posibilidades de moverse entre los diferentes espacios físicos y sociales configurados por la obra porque no pertenece a ninguno de ellos y porque su lenguaje variado le permite entrar en ambos mundos: puede adaptarse a un habla violenta y sexualizada, pero también puede desenvolverse usando un lenguaje elevado y que responde a un registro culto formal (aunque siempre en un tono paródico).

Ahora bien, la construcción de Eddy en ningún momento pierde de vista su referente directo. Aquello es central porque los receptores reconocen la vinculación con el Edipo de la tradición que ha cometido parricidio e incesto. El personaje de *Greek* se constituye entonces como *el personaje del personaje*, porque es una construcción ficcional que depende de la elaboración ficcional previa, que está presente en el colectivo y que forma parte de nuestra cultura. Nadie podría pensar que Eddy es autónomo porque la mayor parte de su construcción, por semejanza, exageración u oposición, depende de Edipo. Incluso el mismo Eddy increpa a Edipo hacia el final de la obra diciendo: “Oedipus how could you have done it, never to see your wife’s golden face again, never again to cast your eyes on her and hers on your eyes”⁵⁵ (acto II, escena 4). La filiación entre ambos es evidente y no es solo que Eddy sea un nuevo Edipo, menor y en un contexto distinto, es que a partir de esta reformulación del personaje se está planteando una discusión teatral de toda la tradición que posibilita *Edipo Rey*. Consecuentemente es también una discusión en términos culturales

⁵⁵ Edipo, cómo pudiste hacerlo, no volver a ver la cara áurea de tu mujer, no volver a posar en ella tus ojos, ni ella los suyos en vos (151).

porque Edipo es el personaje más conocido y tratado de la tradición por su historia trágica, referente obligado desde el mismísimo Aristóteles en adelante.

Abirached establece ciertos lineamientos en torno al *personaje del personaje* a partir de las modificaciones que el teatro del siglo XX, y en particular el teatro de Bertold Brecht, permite. Brecht elabora un teatro con numerosas innovaciones y una de ellas corresponde a la construcción de los personajes. Los personajes deben permanecer rebeldes a la encarnación y para ello utiliza viejas figuras como Antígona, Don Juan y Lear. A través de la perforación del tejido del personaje, “les restituye su carácter efímero, sospechoso y susceptible de transformación” (280-281). En el fondo lo que hace es agrietar las representaciones que ya han cristalizado con la tradición y con ello probar que son solo figuras de palabras elaboradas por la historia. Allí es donde sus personajes pueden generar real impacto porque desmontan los presupuestos tradicionales y tocan fibras sensibles del receptor.

En el caso de Eddy, se produce un fenómeno similar: utilizando un personaje de la tradición occidental que hemos heredado desde los griegos y que ha sido retomado, enfatizado, analizado y reescrito hace evidente su condición de construcción cultural y dramática, y a partir de ello intenta rasgar sus características. Eso explicaría por qué Berkoff permite a Eddy amar a su madre y no castigarse. No hay nada más desconcertante en nuestra tradición que la posibilidad de que Edipo, aun reconociendo sus crímenes, no se arrepienta de haberlos cometido. Como veremos allí es donde emerge el sentido de la obra, el enunciado que el dramaturgo quiere comunicar.

1.5 El habla de los personajes

La forma en que los personajes de *Greek* interactúan es fundamentalmente verbal. Las figuras constantemente están hablando con otras, con ellas mismas y con el receptor. Es por eso que se vuelve central definir los límites del habla teatral para comprender cómo funciona al interior de la obra.

Anne Übersfeld, en su obra *Diálogo teatral* plantea que se puede hablar de diálogo cuando los enunciados de una obra dramática o teatral cumplen con tres características: 1) la palabra está gramaticalmente, y en su totalidad, sometida al sistema del presente, 2) en todo enunciado teatral, cuando el enunciador dice *yo* o *nosotros*, supone un destinatario (explícito al hablar a otro personaje o implícito cuando se refiere solo al público), y finalmente, 3) el teatro se compone de toda clase de indicadores de persona, de tiempo, de lugar, de “embragues”, signos vacíos que solo se pueden definir en referencia al mensaje, es decir, al texto dramático en sí (cfr. 15). Así pues, todas las enunciaciones que los personajes de *Greek* manifiesten son, de algún modo, diálogos teatrales.

El diálogo es el texto que llega a los espectadores de manera más íntegra y directa en una obra dramático-teatral –sea por el habla de los personajes o por la lectura del lector–, y es por eso que la transformación de los espacios va a depender directamente de lo dicho por los personajes. Analizaremos el diálogo teatral a partir de diversas propuestas, entre ellas las de Anne Übersfeld, en su ya mencionado texto *Diálogo teatral*. En dicha obra describe las características que presenta el diálogo teatral. De manera sintética, su propuesta intenta caracterizar el diálogo entendiéndolo como el centro de una obra teatral (10). Según la autora, en primer lugar, las intervenciones de los personajes se caracterizan por representar

elementos del habla real, es decir, las figuras usan los mismos signos que nuestra comunicación cotidiana: “El diálogo teatral reproduce elementos tomados de la realidad del habla; está hecho de discursos verosímiles que retoman (con intervalos) relaciones de comunicación “reales” del intercambio comunicacional, [...]” (Übersfeld 10). Esto explica lo que sucede con la configuración de los espacios al interior de la obra. No solo sabemos que los personajes están en determinado lugar por lo que dicen, sino por cómo lo dicen. En el fondo, nosotros entendemos que Eddy está en un café, o en cualquier otro lugar, porque lo que dice es lo mismo que nosotros, los seres humanos reales, diríamos en las circunstancias de Eddy.

Evidentemente esta característica del texto dramático –la de reproducir el habla real– aplica a lo largo de toda la obra, aun cuando existen diferencias entre el primer y el segundo acto. En el primero, encontramos que la narración de Eddy se alterna con discursos directos. Las narraciones establecen el momento de la acción y el lugar en que esta se desarrolla, y da paso a que los personajes hablen de modo directo representando lo sucedido. De este modo se muestra cómo los padres de Eddy conocen la predicción del gitano adivino al narrar lo que en un pasado dramático su padre le explicó y que luego vemos actuado por Eddy y Papá. Mediante la narración también conocemos cuál es la situación del barrio en que viven, que se ve reafirmada por las interacciones que los padres y la hermana tienen entre sí. Por último, conocemos cómo Eddy sale del hogar excusándose en evitar el augurio de parricidio e incesto por medio de su relato, y su llegada al café, pero también producto de los discursos directos de los personajes.

Todo el primer acto se estructura en base a la narración que permite a Eddy enmarcar los diálogos de los personajes. De este modo Eddy demuestra su capacidad reflexiva, su

perspectiva frente a los acontecimientos y la obra completa se orienta en la dirección que le permite ser una crítica social y cultural porque el mismo Eddy direcciona la comprensión del texto. Además, durante las cuatro primeras escenas del primer acto el lenguaje que Eddy utiliza se corresponde con el habla marginal que el espacio social en que se crió usa: un lenguaje poco cuidado, coprolálico y sexualizado. La última escena del primer acto funciona como “visagra” entre un lenguaje soez y vulgar y lo que veremos en el segundo acto, que es un lenguaje paródico de la tradición isabelina. En el segundo acto, por su parte, los personajes nos muestran el presente de la acción dramática, sin mediación narrativa. Solo existe un momento puntual en que se produce una narración: cuando los padres deben explicar que Eddy no es su hijo. Este momento no se parece en nada a las narraciones que Eddy hace en el primer acto porque, además de ser breve, es proferida por un personaje al interior de la acción dramática y tiene una función práctica en el texto: Eddy debe enterarse de algún modo que sus padres no son en realidad sus progenitores y para ello el mecanismo más efectivo es la narración. También, encontramos durante el segundo acto un registro poético elevado que parodia poesía isabelina, que en algunos casos incluso utiliza una métrica y un ritmo poético. Esta diferencia entre la construcción discursiva de ambos actos es significativa para la estructura de la obra completa, como revisaremos a continuación.

En primer lugar, la obra potencia la dimensión verbal y actoral por sobre lo visual. Los diálogos son los encargados de definir dónde se encuentran los personajes y qué están haciendo. *Greek* propone una escenografía simple, donde los actores tienen a su disposición una serie de objetos básicos en un fondo blanco que pueden transformar a su antojo según lo requiera la acción dramática. El texto secundario no presenta ninguna acotación que permita

visualizar el espacio o cómo los personajes se insertan en él. Eso se evidencia en la breve descripción de la escenografía que va a servir de marco a las acciones:

kitchen table and four simple chairs. These will function in a number of ways. They can be everything one wants them to be from the platform for the SPHINX to the café. (...) The table and chairs merely define spaces and act as an anchor or base for the actors to spring from. All other artifacts are mimed or suggested⁵⁶.

Además, las paredes no tienen diseño o imagen, solo son paneles rectangulares “muy de hospital” (93). Desde aquí es que podemos corroborar que la palabra –sumada al movimiento– de los actores tiene una función importante porque es a través de su lenguaje y la gestualidad que el espacio cobrará vida. Por ejemplo, Eddy no sale del escenario pero llega a un café y el resto de los personajes actúa para que el escenario se convierta en ese lugar que, se dice, es un café. El espacio es el mismo que en todas las otras escenas, sin alteraciones físicas. Pero a raíz de lo que hablan los personajes –de sus diálogos– los receptores entendemos que el ambiente escénico ha cambiado. Por ejemplo, Eddy hace una petición al resto de los personajes, tal y como nosotros haríamos en un restaurant o una cafetería: “EDDY: One coffee please and croissant and butter”⁵⁷ (acto I, escena 5). *A priori* no hay nada que indique al público qué espacio está construido sobre el escenario, y es la imaginación del receptor la que monta el lugar a partir de lo que los personajes dicen. En el

⁵⁶ Una mesa de cocina y cuatro sillas comunes. Éstas tendrán muchas aplicaciones. Pueden transformarse en todo lo que se necesite de ellas, desde la plataforma para la esfinge hasta el café. [...] La mesa y las sillas simplemente delimitan espacios y funcionan como anclaje o base para que los actores se lancen. Cualquier otro artefacto será mimado o sugerido (93).

⁵⁷ Eddy: Un café, por favor, y medialunas con manteca” (115).

caso anterior, es la petición de comida la que determina el lugar en que suceden los acontecimientos.

Asimismo, cuando el protagonista y su padre actúan el momento en que conocen la predicción del parricidio e incesto, ellos representan el diálogo sucedido en el pasado referido por la narración de Eddy, y a partir de sus diálogos el receptor entiende que están en la tienda gitana; o lo que pasa cuando comienza el segundo acto y Eddy indica que han pasado diez años. No hay nada que nos permita entender qué espacio es, excepto los diálogos, y no existe señal alguna sobre el escenario del tiempo transcurrido entre ambos actos. Más aún: a través de cambio de roles y la alternancia de narración-diálogo, es explícito que estamos ante una performance teatral.

Esta “nulidad” del espacio se condice directamente con una característica de las dramaturgias del siglo XX, donde el decorado remite a sí mismo, se constituye como un universo autónomo y cerrado (cfr. Abirached 396), y donde existe una trampa: “parece que se nos anuncia una copia de una realidad exterior al escenario, pero es para desplazarnos insidiosamente hacia un espacio truncado de cabo a rabo” (Abirached 396). La ficción se fisura desde la semejanza con la realidad, dando paso a la artificialidad y mostrando al receptor que lo que está sobre la escena no es más que una construcción discursiva.

Un segundo aspecto que permite evidenciar la complejidad y supremacía que tiene el lenguaje verbal en *Greek* es que el habla de los personajes moviliza la acción y desencadena los acontecimientos. Observemos un ejemplo:

EDDY: (...) So anyway one day my dad calls me in the kitchen.

DAD: Come in son ...

EDDY: He says,

DAD: ... I wanna chat to ya, or we could go down the corner to the pub, I'll buy you a drink.

EDDY: 'No! Not that pub,' I yelp in real and unfeigned terror.⁵⁸ (acto I, escena 1).

Eddy y su padre están sobre el escenario, pero sus acciones son enmarcadas por la narración de Eddy, quien al referir su historia pasada da paso a la presentación de los sucesos mediante un discurso directo en el que participan Papá y él mismo, alternando las funciones de Eddy-narrador y Eddy-personaje. Aquello implica que lo que dicen se transforma en la acción dramática. El propio personaje enuncia lo que está sucediendo. No necesitan mimar lo hecho porque está siendo dicho. Eddy habla como si fuera un narrador que estuviera mostrando a los receptores apreciaciones sobre el mundo. Es decir, en lugar de que Eddy relate todo lo que ocurrió en el pasado, ese relato se hace a través de representación en escena de lo dicho por el padre en el pasado. Al hacerlo, introduce una mediación narrativa en el discurso directo del drama, con lo que por un lado, genera una distancia entre lo representado y el espectador y, por otro, evidencia su condición de representación teatral.

Übersfeld plantea que el diálogo se diferencia de una conversación real en que todo enunciado teatral no tiene solo un sentido, sino un efecto y constituye una acción (10). Esto, precisamente porque el habla de los personajes es aquello que moviliza los acontecimientos de la acción dramática. Ahora bien, lo que acabamos de decir es una característica del drama en general, pero en esta obra se exagera: los personajes narran muchas de las acciones que

⁵⁸Eddy: [...] Bueno, resulta que un día mi viejo me llama a la cocina.

Papá: Eddy, vení acá...

Eddy: Dice:

Papá: Quiero charlar con vos, podemos ir al bar, te invito un trago.

Eddy: "¡No! Al bar no", aúllo consumido por un pánico genuino y sin ápice de impostura (97).

ya sucedieron en el pasado dramático. Por ejemplo, la esposa de Eddy narra cómo perdió a su bebé en medio del estallido de una bomba y eso permite luego que Eddy relacione su historia con la de ese bebé y ocurra la revelación. O bien, el momento ya mencionado en que Eddy y su padre cuentan cómo supieron de la predicción de parricidio e incesto. Dicho de otro modo, es la narración de lo ya sucedido lo que permite que la acción de la obra avance⁵⁹.

Al mismo tiempo, la narración presente en los diálogos tiene un efecto importante, pues los personajes realizan acciones a partir de lo dicho. Por ejemplo, cuando el Padre narra a Eddy la historia de los gitanos y la predicción, Eddy decide irse de casa:

EDDY: (...) fancy my mum! I could sooner go down on Hitler, tan do anything my old man so gravely feared / no dad / but all this aggro and of wives' tale gone and put you in a tiz / I'll leave home / split and scarper / the Central Line goes far these days and that's to foreign climes / I'll piss off tomorrow / I needed to escape this cruddy flat and this excuse seemed good as any / tata ma and pa (...) ⁶⁰ (acto I, escena 2).

No hay evidencia de lo que sucederá, todo es un conjunto de elucubraciones, pero de todos modos existe un efecto que trasciende el ámbito verbal y se desarrolla como una acción física. Eddy nos dice que se va, pero en la práctica solo camina por el escenario. La realidad construida verbalmente excede los límites diciendo y significando el acto de irse.

⁵⁹ Ahora bien, esto no es algo novedoso si consideramos que en *Edipo Rey* el avance de la acción también supone la narración de un pasado anterior a los acontecimientos representados. Lo cierto es que la narración, como mecanismo para desarrollar la acción, en ambas obras tiene un valor central. La diferencia central será que en *Edipo Rey* no existen los mecanismos de distanciamiento que hay en *Greek*.

⁶⁰ Eddy: [...] ¡Desear a mi vieja! Preferiría chupársela a Hitler antes de hacer lo que mi viejo tanto temía / no, papá / pero todo este quilombo y este cuento de viejas chusmas te ha dejado hecho polvo / me iré de casa / [...] Necesitaba escaparme de este antro mugriento y esta excusa me parecía tan buena como cualquier otra / adiós, mami y papi (102, 103).

En la misma línea, este desarrollo de los acontecimientos a partir del relato de hechos pasados permite decir que el habla en *Greek* tiene una capacidad performativa más desarrollada que en otras obras. Por ejemplo, cuando los personajes indican que han pasado diez años (125), nosotros tenemos que confiar en el personaje, pues ningún indicio escénico nos permite comprobarlo. No cambia el escenario, no existe un árbol que indique el paso del tiempo como en *Esperando a Godot* y mucho menos vemos a los personajes envejecer. Sencillamente, se nos dice, han pasado diez años. Como ya hemos dicho cuando hablamos del decorado en el escenario, el espacio se entrega prácticamente a la anarquía para mostrar su condición artificial y, en consecuencia, el tiempo también se vuelve una dimensión anárquica (Abirached 397). No hay un tiempo cuantificable o numerable, y diez años en escena podrían significar cualquier cosa. La fisura del tiempo viene a reforzar la condición artificial de la obra y a la posición superior que cobra el diálogo en la misma.

El lenguaje también muestra su condición performática cuando la Camarera se enamora de Eddy a partir de lo que él dice: ella, que estaba muy triste por la muerte de su esposo, encuentra rápidamente en el protagonista el compañero perfecto por todo aquello que él le promete. De estar triste pasa a estar feliz en cosa de unas líneas y, desde ese instante, ella deja de ser la “Camarera” y se transforma en la “Esposa”, con lo que su rol cambia completamente.

Además, podemos afirmar que el lenguaje, y en particular los diálogos, tienen un estatus especial porque el acontecimiento en que Eddy lucha con el Gerente del café y lo mata sucede solo a partir de lo que dicen los personajes:

MANAGER: Bite swallow suck pull

EDDY: More smash and more power

MANAGER: Weaker and weaker

EDDY: Stronger and stronger

MANAGER: Weak

EDDY: Power

MANAGER: Dying

EDDY: Victor

MANAGER: That's it

EDDY: Tada.

WAITRESS: You killed him / I never realized words can kill⁶¹ (acto I, escena 5).

La muerte del Gerente sucede sin una acción física. Así pues, se exagera la performatividad del lenguaje que tradicionalmente una obra dramática tiene. No se mima una pelea, esta se lleva a cabo verbalmente⁶². Lo que acabamos de explicar tiene directa relación con otra de las características que Übersfeld atribuye al habla de los personajes: en todo momento el diálogo da cuenta de su condición teatral/ficcional: “se podría decir que uno de sus rasgos característicos es el de ser percibido como teatro; en todo momento dice: «yo soy un diálogo teatral»” (10). Los espectadores reconocen que están viendo o leyendo una obra

⁶¹ Gerente: Morder tragar sorber arrancar

Eddy: Más golpes, y con más fuerza

Gerente: Cada vez más débil

Eddy: Cada vez más fuerte

Gerente: Débil

Eddy: Poder

Gerente: Moribundo

Eddy: Vencedor

Gerente: Se acabó

Eddy: Chaucito.

Camarera: Lo mataste / jamás había reparado en que las palabras pueden matar (118).

⁶² Es importante señalar que en la obra la muerte puede adoptar ambas formas: como una acción física, cuando Eddy corta la cabeza de la Esfinge y la acotación dice “Él le corta la cabeza” y también como una acción verbal al asesinar al Gerente solo a partir de verbos dichos. En este capítulo solo hablaremos de la muerte del personaje en tanto acción verbal.

dramática y que los intercambios discursivos no son reales sino una representación, porque constantemente los personajes evidencian este estatus no real. El pacto establecido con el receptor supone que han pasado diez años, los protagonistas se han casado y el Gerente solo muere en la ficción y no en la realidad porque en ese mundo el lenguaje tiene un poder superior que permite a los personajes cualquier cosa, hasta asesinar.

En tercer lugar, muchos de los diálogos funcionan parodiando⁶³ la tradición literaria. Por ejemplo, cuando Eddy busca conquistar a la Camarera del cafecito le dice:

EDDY: Look no further mam than this / your spirits won me / cast thy gaze to me / my face / and let thine eyes crawl slowly down / that's not a kosher salami I'm carrying / I'm just pleased to see you / sure I can do like him / (...) ⁶⁴ (acto I, escena 5).

Y, después de varias líneas:

(...) I'll leak no precious drop in the Camden sauna for a fiver ('don't be long dear, others waiting') but strew the silver load in thee to dart up precious streams / I'll heave my sceptre into thee ⁶⁵ (acto I, escena 5).

Eddy utiliza un lenguaje variado, que inicia de manera muy elaborada y respondiendo directamente a la lógica del amor cortesano donde el caballero se posiciona como un servidor de la dama. Utiliza un vocabulario y una métrica particulares, que proporcionan ritmo a lo que el personaje dice. En un principio, la camarera se sitúa en un lugar superior al enamorado

⁶³ Entendemos la *parodia* como un texto que transforma irónicamente un texto anterior burlándose de él a través de efectos cómicos (Pavis, 328).

⁶⁴ Eddy: No busquéis más lejos, señora / vuestros encantos me han ganado / dirigid a mí vuestra mirada / a mi rostro / y dejad que vuestros ojos se deslicen con suavidad en un serpenteo descendente / esto que aquí llevo no es un salchichón / es que estoy tan alegre de verte / seguro que puedo hacer lo mismo que él / (...) (119).

⁶⁵ (...) no desperdiciaré ni una sola de tus preciosas gotas en el sauna de Camden ("rápido amor, que hay cola") sino que verteré la plateada carga dentro tuyo en preciados chorros / hundiré en ti mi cetro / (...) (119).

y las imágenes construidas son idealizadas. Sin embargo, la realidad de los personajes golpea rápidamente y la construcción discursiva se transforma, dando paso a un habla que si bien no es completamente coloquial y vulgar, entrega imágenes explícitas de una relación sexual.

Aquella forma de hablar, que se burla de un habla metafórica, rítmica y que evoca a la poesía isabelina, se mantiene durante la primera escena del segundo acto, esta vez parodiando personajes importantes de la mitología griega y donde los parlamentos muestran arcaísmos del inglés que son parte del vocabulario isabelino:

EDDY: Ten years have come and gone, scattered their leaves on us / drenched us in blazing sun and rain / toughened my sinews to combat the world. (...)

WIFE: Ten years have flown away as Apollo's Chariot hath with fiery stride lit up our summers, thawed our frosts and kissed our cheeks / ten winters hath the hoary bearded god of ice encased our earth in pinch hard grip of chill / to be kicked out in turn by spring's swift feet of Ceres, Pluto, Dionysus / (...) ⁶⁶ (acto II, escena 1).

En la obra el lenguaje evoca la poesía isabelina amorosa a través de vocablos, expresiones y métrica, y lo mismo que esta poesía, las referencias a la sexualidad inundan el discurso. En los clásicos isabelinos las expresiones, muy decoradas, plagadas de lenguaje figurado y de construcciones complejas, aluden a las relaciones sexuales. En los discursos de Eddy, la sexualidad se evidencia completamente, sin dejar lugar a dudas. A esas

⁶⁶ Eddy: Ahora pasaron diez años, diez años que desparramaron sus hojas sobre nosotros / que nos bañaron de sol y de lluvia / que tensaron mis tendones para salir a combatir el mundo. (...)

Esposa: Diez años han pasado volando mientras el Carro de Apolo se complacía en iluminar nuestros estíos con largos pasos de fuego, para derretir nuestras escarchas y besar nuestras mejillas / el dios del hielo, con su anciana barba, ha abrazado nuestra tierra durante diez inviernos en sus adamantinas tenazas de frío / y en primavera ha sido desplazado por los ágiles pie de Ceres, Plutón y Dionisio, que lo echaron a patadas/

construcciones adornadas se yuxtaponen expresiones vulgares, imágenes sexuales explícitas, imágenes de la vida cotidiana de la clase obrera, etc.

Además, el texto contiene palabras que refieren directamente a otra época: una construcción gramatical artificial y arcaísmos como *hath, though, thy, thine*, muestran un vínculo con el inglés del periodo isabelino y, consecuentemente parodian esa tradición. Paralelamente la Esposa utiliza metáforas que se alejan completamente del mundo que en el primer acto se ha construido: el *carro de Apolo*, el *dios del hielo* y los *ágiles pie de Ceres*, *Plutón y Dionisio*, para referir al paso de los años, alude a la tradición mitológica griega y, con ella, a la tragedia.

Si entendemos la parodia como un texto que transforma irónicamente un texto anterior burlándose de él a través de efectos cómicos (Pavis 328), la forma en que Eddy “enamora” a su esposa es una parodia de la poesía amorosa isabelina. Cuando el protagonista habla de esta manera, está parodiando otros textos, como el drama de Shakespeare y sus contemporáneos, que forman parte fundamental de la tradición poética y dramática inglesa. Evidentemente, el foco de lo dicho por el personaje está puesto en que el receptor entienda la referencia, contraste la forma en que se ha formulado el diálogo y, desde allí el autor pueda insertarse en la tradición poético-dramática (griega/isabelina) que ha heredado occidente y a la vez exhibir una distancia desde el contexto contemporáneo. Los diálogos entonces, nuevamente, se transforman en un instrumento de difusión de ideas y conceptos que el autor quiere mostrar, contribuyendo con ello a la formulación del enunciado que el texto va a plantear.

Un cuarto elemento que se vuelve central revisar, es la forma en que los personajes Papá, Mamá y Doreen hablan conjuntamente para responder a Eddy. Hay un momento en la escena 1 del primer acto en que la “familia” responde al protagonista como una unidad. Eddy

está explicando cómo conquista a las chicas en los bares del barrio. La familia, hace alusión a una canción que se hizo famosa en Inglaterra en 1918, año del armisticio de la Primera Guerra Mundial. En los barrios populares, la cultura cockney, comúnmente se cantaba para referir fiesta o baile, pero la expresión también se relacionaba popularmente con la posición de las mujeres en una relación sexual. En el texto aparece como “FAMILY: Knees up Mother Brown ... Knees up Mother Brown ...”⁶⁷ (acto I, escena 1). La familia canta un verso del coro de la canción ilustrando la situación que se vive en el bar que Eddy describe.

Algo similar sucede en la cuarta escena del primer acto, escena que es particularmente importante porque la narración de Eddy acerca de lo que le ocurrió al salir de casa incluye la visión de una situación callejera después de un partido de fútbol. La descripción presenta una imagen despectiva de los irlandeses y se hacen numerosas referencias a Margaret Thatcher y su política con respecto al problema con Irlanda⁶⁸. También se menciona despectivamente a los escoceses⁶⁹. La familia se integra en esa narración, nuevamente a través de discurso directo que representa la actitud del inglés medio:

⁶⁷ Familia: Levántate, Mamá Brown...Levántate, Mamá Brown... (97)

⁶⁸ A lo largo del siglo XX Irlanda mantiene una relación tensa con Gran Bretaña. En 1914 el parlamento británico aprobó la autonomía de Irlanda, decisión que fue revocada con la llegada de la Primera Guerra Mundial. Se inició una serie de enfrentamientos armados que trajeron una durísima represión a los irlandeses por parte del gobierno británico. Aunque Irlanda logró su independencia en 1921, las sucesivas crisis políticas y económicas lo convirtieron en uno de los países más pobres de Europa. En 1920 se firmó una ley que dividía a la isla de Irlanda en dos jurisdicciones y que marcó el inicio de la separación definitiva. Entre 1968 y 1998 se produjeron varios enfrentamientos de corte político y armado, pero que también involucran ideologías religiosas, lo que se conoce popularmente como *The Troubles*. Por un lado estaban los republicanos (partidarios de constituirse en una nación independiente o bien de la constitución de Irlanda como una única provincia, en su mayoría católicos) y por otro los unionistas (que esperaban seguir perteneciendo política y económicamente al gobierno central británico, fundamentalmente protestantes). Como parte de este conflicto el IRA (*Irish Republican Army*), grupo armado y nacionalista que buscaba la autonomía de Irlanda, provocó varios enfrentamientos y ataques que desembocaron en duras medidas represivas. Por esto, el gobierno de Margaret Thatcher reprimió con crudeza a los irlandeses: defendió la discriminación política y religiosa y el veto político, reglamentó la censura política e institucionalizó la colusión entre las fuerzas estatales británicas, entre muchas otras medidas. Con ello la provincia se sumió en un espiral de violencia que solo disminuyó luego del “Acuerdo de Viernes Santo” y una vez que el 60% de la población terminara por votar en 1973 para seguir siendo una nación dependiente. Hasta hoy en día el conflicto en Irlanda no está completamente resuelto.

⁶⁹ Algo similar a lo ocurrido en Irlanda pasa con Escocia, aunque exento de un movimiento separatista armado como fue el IRA: desde finales del siglo XIX se busca la independencia de esa nación. También se hizo un

FAMILY: SMASH ... SPLATTER ... CLOBBER ...

EDDY: Take that you tartan⁷⁰ git ...

FAMILY: CRASH ... SHATTER ... ⁷¹ (acto I, escena 4)

La familia, como conjunto, continúa de la misma manera durante varias líneas reflejando su adhesión a las medidas que Thatcher ha tomado en contra de los irlandeses. En el fondo los padres y la hermana están comentando lo dicho por Eddy. Esta disposición particular de las voces, no responde a un diálogo ni a un monólogo, sino más bien a lo que Martin Mégevand entiende como *coralidad*. Es un trenzado de diferentes hablas que responden musicalmente (y de hecho, estas indicaciones se repiten frente a lo que Eddy dice como si fuera el estribillo de una canción). Como algunas veces hace el coro griego, retarda el desarrollo de la acción dramática e impone al texto una nueva temporalidad, suspendiéndola (Mégevand 41). Con ello se refuerza el carácter artificial de los diálogos y se distancia la obra de la tragedia de Sófocles permitiendo a un sujeto colectivo participar, pero de un modo radicalmente diferente a lo que sucede con el coro en la tragedia. En parte esto también constituye una suerte de parodia del coro griego, porque Berkoff utiliza un mecanismo algo parecido al de Sófocles pero donde el efecto producido es distinto⁷² porque integra una crítica política a partir de los discursos conjuntos. Los personajes, diciendo al

referéndum en 1979, este no obtuvo la mayoría necesaria para la independencia y fue duramente sancionado por el gobierno de Thatcher. Sin embargo, dicho tema sigue siendo motivo de división en Escocia.

⁷⁰ La traducción reemplaza “Tartan git” por “Escocés de mierda” porque el *tartán* es la vestimenta típica escocesa.

⁷¹ Familia: RÓMPELO...SALPÍCALO... ATÍZALO...

Eddy: Chúpate esa, escocés de mierda...

Familia: DESTRÓZALO... HACELO AÑICOS...(109).

⁷² Recordemos que el coro griego tiene múltiples funciones: comenta los acontecimientos de la obra, introduce información necesaria para la comprensión de la obra, supone una opinión dialógica a la de los otros personajes, etc.

mismo tiempo lo mismo, muestran lo alienados que están y reflejan el discurso que la clase popular repite sin pensar, solo porque es lo que los medios de comunicación difunden.

El quinto y último elemento que nos parece fundamental para entender la complejidad del diálogo dramático en *Greek* es la imposibilidad que los personajes tienen en el primer acto, para establecer comunicaciones efectivas. La mayoría de las intervenciones que las figuras hacen están revestidas bajo la forma de diálogo, esto es, como el intercambio de señales verbales a partir de un código común. De hecho, los personajes dialogan durante la mayor parte de la obra y, sin embargo, pocas de esas interacciones verbales tienen continuidad temática o se relacionan con lo que el otro personaje en escena ha dicho. El texto dramático está construido de tal modo que las figuras no interactúan demasiado, lo que termina por “monologizar” sus diálogos, es decir, hacerlos enunciados separados y sin conexión con lo que le sigue o le antecede. Esta monologización del discurso de los personajes está en función de caracterizar el mundo dominado por la plaga, el medio del cual Eddy busca alejarse. La forma más evidente de alienación al interior de la obra es, precisamente, la imposibilidad de relacionarse entre sí de los personajes, evidenciado en la no comunicación que entre ellos existe.

Por ejemplo, al inicio de la tercera escena del primer acto pasa lo siguiente:

DAD: The toast is burnt.

MUM: Saw Vi the other day.

DAD: Neighbours don't complain no more.

MUM: Matilda's had six kittens.

DAD: Where's my smokes?

MUM: 'Ere, 'ave you seen the cooking oil?

DAD: I miss our little Ed⁷³.

El padre, en la primera intervención, habla de las tostadas. La madre responde una afirmación que no tiene relación alguna con las tostadas y más bien habla de una tal Mary (a quien nosotros no conocemos y tampoco es nombrada nuevamente). Luego, el padre comienza un tercer tema hablando de los vecinos... y así sucesivamente. En definitiva, ninguno de los enunciados tiene relación con aquel que antecede.

Otro ejemplo que permite comprender la no comunicación existente entre los personajes de la obra es la repetición casi mecánica de las intervenciones. Aquello se evidencia con mucha fuerza en la segunda escena del primer acto, cuando los personajes Mamá, Papá, Eddy y Doreen simulan un día cualquiera en la vida del protagonista antes de que este se vaya de casa:

DAD: Bung us the toast.

EDDY: Where's the jam?

DOREEN: Pig!

MUM: More tea love?

DAD: Bung us the toast.

EDDY: Where's the jam?

DOREEN: Pig!

⁷³ Papá: Se quemaron las tostadas.

Mamá: el otro día la vi a Mary.

Papá: los vecinos ya no se quejan.

Mamá: Matilde tuvo seis gatitos.

Papá: ¿Dónde está mi tabaco?

Mamá: Acá. ¿No viste el aceite de freír?

Papá: Extraño a nuestro pequeño Eddy (106).

MUM: More 'taters love?⁷⁴

Aquello se vuelve a repetir durante varias líneas con poquísimas modificaciones. Si observamos lo dicho, en realidad hay poca conexión entre lo que los personajes hablan. Al mismo tiempo, la respuesta repetida casi maquinalmente, funciona anulando la evolución del diálogo porque se transforma en un conjunto continuo en forma de bucle⁷⁵: un diálogo cíclico, donde se comienza y termina prácticamente como ya ha sucedido anteriormente.

Pierre Ryngaert, en su texto “Diálogo y conversación”, describe estas interacciones fragmentadas y que no están conectadas entre sí y las denomina “conversación dislocada” (25) pues los personajes en realidad no informan nada (ni a ellos ni al público), aunque digan mucho cuantitativamente. Ryngaert plantea que existen dos variantes. Por un lado está la conexión diferida, donde el personaje A habla de lo dicho algunas líneas antes, pero no directamente sobre lo que el personaje B le está preguntando o increpando. También puede suceder que definitivamente el personaje A diga algo que no tenga relación alguna con lo que B ha dicho antes, momento en que los diálogos “no «conectan» nunca y se resquebrajan debido al repliegue de los interlocutores sobre sus propios discursos” (25). Por otro lado, hay una “disfuncionalidad”, cuando los interlocutores responden de modo maquinal, subrayando

⁷⁴ Papá: Pasá las tostadas.
Eddy: ¿Dónde está el dulce?
Doreen: ¡Cerdo!
Mamá: ¿Más té, cariño?
Papá: Pasá las tostadas.
Eddy: ¿Dónde está el dulce?
Doreen: ¡Cerdo!
Mamá: ¿Más papitas, cariño? (103).

⁷⁵ Ariane Martinez en “Ritornelo y repetición-variación”, texto del compilado sobre el diálogo dramático hecho por Ryngaert, plantea que “La introducción del ritornelo en el diálogo dramático tiene como efecto el desarrollo de flujos temporales de tipo continuo (cuando las palabras se repiten en bucle), y fragmentario (cuando se producen en intervalos). Ambos flujos temporales tienen en común el rechazo a la apertura y al cierre de los diálogos.” (p. 50). De manera simple, esto quiere decir que la conversación no evoluciona y que no consta de los elementos constitutivos de un diálogo.

la necesidad de cooperación pero de tal modo que resulta una parodia de cualquier conversación cooperativa. Allí los personajes responden de modo automático con una afirmación que no aporta en nada a la evolución de la conversación. Ambas, la conexión diferida y la disfuncionalidad, constituyen la monologización del diálogo porque los personajes hablan solos y, aunque estén acompañados por otro personaje, no existe vinculación alguna. Ambas formas, la conexión diferida y la disfuncionalidad, aparecen en el primer acto de la obra, a cargo de los personajes de Papá, Mamá y Doreen y siempre se presentan enmarcados por la narración de Eddy. De esta manera el protagonista de la obra muestra el mundo en que vive y refuerza la caracterización de los padres y la hermana como seres alienados.

Joseph Danan, leyendo el texto de Ryngaert, explica:

En el seno de una situación dramática unitaria, la conexión diferida [réplica a diálogo anterior] y la no-conexión [réplica sin antecedentes aparentes] podrán participar de un debilitamiento de los lazos que vinculan a los diferentes interlocutores (los personajes); llevando el fenómeno al extremo, ambos casos convierten el diálogo en un montaje de monólogos fragmentados. [...] Cada personaje, entonces, no dialoga en realidad más que consigo mismo (28).

Precisamente el uso del lenguaje exhibe la falta de vínculos entre los sujetos. En algunas situaciones, sobre todo en la disfuncionalidad, las figuras cooperan entre sí para desarrollar un diálogo –contestan a lo que el otro personaje dice–, pero esta cooperación no hace más que evidenciar la inutilidad de la acción porque la comunicación –entendida como la acción de transmitir señales y hacer comprender algo a alguien– no existe. Si aplicamos lo anterior a *Greek*, en muchos casos los personajes “dialogan” sin posibilidad de conectarse:

no se transmiten señales y cuando existe un intercambio este se reviste de maquinalidad e incomunicación. Prácticamente hablan consigo mismos y solo por la obligación de hacerlo para que la acción se mantenga o avance.

La imposibilidad de comunicarse tiene directa relación con la peste que está presente a lo largo de toda la obra. De modo permanente, la plaga asola la ciudad y no es una condición que esté determinada por algún acontecimiento particular⁷⁶. Los personajes viven desde el comienzo hasta el final de la obra inmersos en la plaga y no importa lo que Eddy haga –ni siquiera una acción heroica como asesinar a la Esfinge– la peste continúa. Berkoff, en el prólogo a la obra nos ilumina respecto a las características de la plaga: “En mi visión, Gran Bretaña se apareció como una isla encerrada en su podredumbre gradual, rapiñada por hordas errantes sin ninguna perspectiva de futuro en una sociedad que tenía pocos ideales y mensajes que ofrecer” (89). La ciudad de Londres representada en *Greek* está asolada por una incapacidad de comunicar y comunicarse. La sociedad que la habita no puede establecer conversaciones y no es capaz de interactuar discursivamente. En el fondo, esta es la plaga que gobierna la obra: ese mundo está degradado, habitado por seres miserables desde la dimensión comunicacional –individuos que hablan solos– y por la forma en que los seres humanos se insertan físicamente en el mundo –ausentes de toda referencia y construyendo los espacios solo desde sus discursos–. La plaga es, en buena parte, la imposibilidad de transmitir señales entre los individuos, la existencia de mensajes que no ofrecen contenidos y la incompreensión entre los personajes.

A todo lo que ya hemos señalado respecto a la estructura, funciones y características de los diálogos en *Greek* y de su relación con la plaga, debemos sumar la construcción del

⁷⁶ A diferencia de lo que sucede en *Edipo Rey*, la peste no se ha producido por un crimen no purificado.

mundo que el autor pone en boca de los personajes. Los diálogos y descripciones de las figuras configuran espacios degradados y miserables. Un ejemplo de lo anterior ocurre al inicio de la obra, cuando el protagonista describe los barrios de Londres: “(...) they’d all come over and vomit up Guinness and mum’s unspeakable excuse for cuisine all over the bathroom, adjust their dentures”⁷⁷ (acto I, escena 1) y luego, “The stink of the pub rises and the OAPs sit in the corner staring out into the dreams they never had with a drip of snot hanging off the ends of their noses and try to make a pint last four hours ...”⁷⁸ (acto I, escena 1). Todo lo dicho contribuye a formar en la mente del receptor una imagen—recordemos que la escenografía no existe— de un espacio pobre, sexualizado, vulgar, que muestra los peores vicios de la sociedad y con pocas esperanzas de futuro. Como planteaba Artaud, el lenguaje “es un procedimiento de revelación que produce el terror, el éxtasis y el vértigo” (Abirached 339). Se necesita impactar al receptor, y la mejor forma de hacerlo es a partir del lenguaje y la construcción semántica que ese lenguaje genera. En *Greek* no hay ningún espacio que resulte agradable a los sujetos, todos los lugares están descritos desde lo inútil, sucio y despreciable, y con ello el receptor observa ese mundo como el más bajo que nuestra cultura puede llegar a construir. El impacto que el mundo de la obra provoca se presenta desde ahí: ningún individuo quiere formar parte de ese espacio, pero al mismo tiempo es una exageración —no completamente alejada— de nuestro mundo, en el que no queremos vivir pero que parece estar cercano. La descripción del espacio es correcta en términos gramaticales. Si tuviéramos que caracterizarlo, diríamos que responde a un habla

⁷⁷[...] venían todos a casa a vomitar en las paredes del baño la cerveza berreta y los abortos indecibles de mamá tratando de hacer honor a la alta cocina, y después a ajustarse la dentadura... (95).

⁷⁸ El tufo del bar aumenta y los jubilados siguen sentados en un rincón con la mirada en blanco buscando los sueños que nunca lograron, y con una gota de moco colgando de las narices, tratando de hacer que un porrón dure cuatro horas... (96).

gramaticalmente bien construida, utilizando palabras comunes y en muchos casos, representando el habla cotidiana. En muchas ocasiones, la selección léxica es violenta y/o vulgar. Se utiliza un lenguaje cotidiano salpicado por elementos marginales. En otros momentos, además, se incluyen palabras elevadas o menos comunes. El diálogo tiende a vulgarizarse desde su forma pero, independiente cómo sea dicho cada enunciado, siempre muestra un mundo desagradado y miserable, y con imágenes que remiten a la realidad fáctica. Desde esta perspectiva hay una disociación entre fondo y forma, pues mientras el fondo siempre responde a describir este espacio alienado, miserable, vulgar y donde habita la plaga, la forma varía desde palabras muy poco utilizadas por ser elevadas, y otras vulgares, violentas y sexualizadas. Este contraste del fondo y la forma, refuerza la inadecuación de los personajes y del mundo completo porque entrega al receptor imágenes que no son coherentes entre sí y, al mismo tiempo, recuerdan aspectos de nuestro mundo.

Y es que ahí está la clave de la configuración de este mundo miserable, alienado y enfermo. La construcción del Londres de la obra deriva de la acumulación de imágenes –recordemos que la escenografía es sencilla y sin decorados, y por tanto la descripción es la clave para la construcción del mundo—. Durante el primer acto, Eddy elabora una serie de relatos que suelen ser sumamente descriptivos, que configuran visualmente un espacio. Esta narración descriptiva despliega un gran número de cuadros que aluden a aspectos, sensoriales en algunos casos y materiales en otros (dependiendo de cada descripción). El mundo construido depende de dos características: es un lugar podrido y sexualizado.

Observemos un ejemplo del primer caso, esto es, un espacio sucio, maloliente, descuidado, podrido, etc. extraído de la primera escena del primer acto, donde Eddy está describiendo cómo es su mundo:

A few crumbs on the carpet, some evil photos of my sister on the mantelpiece and a picture of granny looking like Mussolini in drag which they all looked like in those far off days of pre-history, the poodle's shit again behind the cocktail cabinet... the old bacon rinds sit stinking in the pan and the room reches of lard. I made dad a cuppa. Mum's at bingo and sis is meditating in the bedroom on the squeezing out of some juicy blackheads ... her old knickers lie sunny side up ...⁷⁹

El mundo se presenta entonces desde la decadencia y suciedad máxima, donde incluso las fotografías puestas en el living de la casa son desagradables. Como Eddy dice de sí "I clock all this fusion of rubbish"⁸⁰. Este mundo es eso, una profusión de basura, un basurero, el peor lugar de la tierra. Inclusive, en la tercera escena del primer acto, cuando los padres describen la situación de Londres, indican que "The heatwaves turn it all to slime and filthy germs hang thickly in the air / the rats are on the march"⁸¹. Este es un mundo insalubre, la plaga no es solo comunicativa, también se hace evidente en la higiene de la ciudad. Y es que la escena no termina ahí, las ratas no solo marchan por la ciudad, sino que la invaden completamente:

The rats march across Piccadilly avoiding Soho where the food is dangerous even for rats, heading down to the Strand, collect the Savoy contingent, overfat rats, not sleek for battle but just good germ carriers with rotten teeth, head across Waterloo Bridge

⁷⁹ Migas en la alfombra, unas fotos demoniacas de mi hermana sobre la chimenea y un retrato de abuelita que parece un penoso Mussolini travestido, que es lo que todos parecían en aquellos remotos días de la prehistoria, los soretos del caniche otra vez detrás del armario... las cáscaras rancias de la panceta hieden en la sartén y la cocina apesta a grasa. Le preparo una taza a papá. Mamá está en el bingo y mi hermana cavila en su cuarto, rumiando la posibilidad de apretarse unos jugosos granos de la cara... sus bombachas usadas tiradas por el suelo (98).

⁸⁰ Espío toda esa fusión de basura (98).

⁸¹ Las olas de calor convierten todo en un pantano y miles de gérmenes repugnantes se amontonan en el aire / las ratas vienen marchando (106).

and the National Theatre ... try to wake the theatre rats who have been long in coma from a deadly attack of nightly brainwash⁸² (acto I, escena 3).

Las ratas recorren zonas emblemáticas de Londres infectando todo aquello que encuentran a su paso. Y es que la ciudad en la que Eddy se crió es el lugar perfecto para las plagas porque, según los personajes nos describen, es un lugar peligroso, donde todo está infectado.

La segunda característica corresponde a descripciones físicas de los individuos a partir de un lenguaje vulgar-sexual. Además, estas descripciones en muchas ocasiones son aplicadas a figuras cercanas como Mamá y Papá –con respecto a las cuales se esperaría otro tipo de lenguaje–, lo que tiene un efecto chocante. Por ejemplo, dice sobre Papá: “His face hung there like a soggy worn-out testicle / mouth open and eyes like carrier bags / fancy my mum! I could sooner go down on Hitler, tan do anything my old man so gravely feared”⁸³ (acto I, escena 2).

A partir de lo recién mencionado, es importante destacar la escena 4 del primer acto, momento en que Eddy se encuentra con los escoceses e irlandeses. Inicia la escena describiendo, desde la visión ya presentada, la ciudad como el peor lugar: “The shit has hit the fan as if from a great height”⁸⁴. Entonces ve a los escoceses que vienen de un partido de fútbol y los caracteriza diciendo que “they wear funny little hats with bobbles on and rotten

⁸² Las ratas marchan por Piccadilly evitando entrar en el Soho donde la comida es demasiado peligrosa incluso para una rata, bajan hacia el Strand, pasando a buscar al contingente del Savoy, ratas sobrealimentadas, no aptas para la batalla pero buenos portadores de gérmenes en sus dientes podridos, cruzan el puente de Waterloo y el teatro nacional... tratan de despertar a las ratas del teatro que llevan un tiempo en estado de coma a raíz de un ataque mortal provocado por tantas noches de lavado de cerebro (107, 108).

⁸³ A papá le colgaba la cara como un testículo húmedo y cansado / la boca abierta y los ojos como bolsas de consorcio / ¡desea a mi vieja! Preferiría chupársela a Hitler antes que hacer lo que mi viejo tanto temía / (102).

⁸⁴ Es como si hubiesen tirado mierda en las aspas de un ventilador prendido (109).

teeth, they belch into the carbon air their rotgut fumes and sing a lurchy tune or two”⁸⁵. Se les presenta desde el desaseo máximo y la falta de cortesía con el resto de los individuos. Más tarde conoce a los irlandeses y los describe a través de expresiones sexuales insultantes y que descolocan al receptor: “you crock of gonorrhoea in serge”, y luego, “unwashed climb aboard dragging across her fleshy wastes your skimpy shred of dirty prick”. Así, le enrostra la manera en que tienen sexo a través de una descripción vulgar, peyorativa, que se presenta como actividad mecánica, degradada y sucia. Con todo esto los adjetivos y las frases adjetivadas utilizadas muestran a los individuos desde la suciedad, pero también como seres desagradables y no completos, desde los despojos que quedan de ellos en este mundo.

Ahora bien, este mundo construido a partir de la acumulación de características bajas y desagradables, contrasta completamente con algunas de las descripciones que Eddy hace. Aquello refuerza la inadecuación a este mundo que el personaje muestra, porque es un lenguaje que en este contexto se muestra como absolutamente innecesario y fuera de lugar. Observemos un caso: Eddy está describiendo cómo funcionan los bares y la cantidad de prostitutas que allí abundan y está contrastando los bares de su propio entorno social con algunos más sofisticados. Para describir los segundos, plantea que “So I go to my wine bar with the bird who’s carved out of onyx and marble and laced in the smells of the promise of sex the way you wouldn’t believe... I swim in her like I was plunging into the Jordan for a baptism”⁸⁶ (acto I, escena 1). En el fondo la imagen que se quiere entregar es la de una prostituta cualquiera que trabaja en uno de los bares, pero se describe como si fuera una

⁸⁵ Llevan unos gorritos muy graciosos con pompones y todos los dientes podridos, eructan en el aire carbónico sus tufos venenosos y canturrean una melodía o dos, (...) (109).

⁸⁶ Así que voy al bar delicado con mi avecilla que está tallada en mármol y ónix y envuelta en aromas que prometen sexo de un modo que no podrían imaginar... nado en ella como si me sumergiera en el Jordán a recibir mi bautismo (97).

doncella especial y superior a todas las otras. Incluso estar con ella se compara con el bautismo en el río Jordán. El fondo y la forma del discurso difieren ironizando el espacio y sus habitantes porque, usando conceptos que remiten a espacios socialmente altos como el mármol y el ónix, construye la imagen sexualizada de ella.

Este pasaje mostrado, donde Eddy indica la diferencia entre estos bares y describe a las prostitutas que allí habitan, es bastante completo porque Eddy, que narra en pasado su visita a esos lugares, súbitamente se refiere a un presente. No queda claro si este presente es el que se instala definitivamente en el segundo acto o es un presente no precisado. Situando los acontecimientos de modo ambiguo se da pie a la crítica a un “nuevo estilo” de barrios populares, una suerte de tendencia social más refinada, pero igualmente sórdida, porque forma parte de una misma sociedad cuyas bases son violentas. Lo propio sucede en la escena 4 del primer acto, que ya hemos mencionado brevemente. Mientras Eddy recorre Londres, se encuentra con este mundo irlandés reunido en los bares que evidencia la situación que la ciudad vive, parte de este mundo afectado por la plaga, donde la violencia ya se ha constituido como parte fundamental de esos barrios. La situación presentada refuerza la plaga que habita el mundo porque, mientras Eddy conoce a unas mujeres irlandesas y al hablar con ellas se da cuenta que no cuestionan la situación de su nación y que parece no importarles la muerte y la destrucción que trae consigo el terrorismo. El protagonista se cuestiona críticamente la situación y a los grupos radicales que persiguen la independencia de Irlanda, se evidencia con el discurso sobre los otros personajes y las clases populares: para al irlandés promedio representado en la obra, la violencia se ha vuelto una situación habitual.

Esta configuración del espacio como un lugar descuidado, podrido, insalubre y feo ya señalada, se vincula directamente con la característica descrita por Ubersfeld y mencionada

a lo largo de este capítulo: el diálogo teatral siempre da cuenta de su condición ficcional. En un espacio tan degradado como el Londres que se presenta en la obra, Eddy habla como si no pertenecieran a él. Utilizando vocablos marginales durante el primer acto y un lenguaje variado, correcto y elevado en el segundo, refuerza el carácter impropio de lo dicho porque son solo salpicaduras de un habla completamente diferente a la que el resto de los personajes utilizan durante la obra. Tampoco es que Eddy use un lenguaje cercano al habla cotidiana de las personas. Habitualmente en el día a día, las personas repiten palabras, alteran tiempos verbales y utilizan coloquialismos. Pero, a diferencia del diálogo de la vida real, las intervenciones de los personajes Papá, Mamá, Doreen y la Esposa no comunican y consecuentemente, están libres de la función informativa⁸⁷ que caracteriza los diálogos. Caso contrario es el de Eddy, donde sus discursos tienen la función de informar y describir (cuando enmarca situaciones que ejemplifican el mundo que habita), pero también reflexionan, analizan, critican, discuten. Así es como lo que dicen las figuras da una vuelta de tuerca y se transforma en el foco desde el cual podemos interpretar la obra. En palabras de Pierre Ryngaert sería “El habla, todopoderosa, no sujeta a la función informativa, es entonces el verdadero objeto del diálogo” (25). La forma en que los personajes hablan se muestra como una exageración de la manera en que los seres humanos nos comunicamos, y contribuye directamente a potenciar una de las características que Berkoff pone en escena: el diálogo – y por extensión algunos casos de la realidad– carece, en muchos casos, de la función comunicativa que debería tener, se vuelve una suerte de monólogo. Esa es la plaga que asola a Londres dramático y real: la imposibilidad de vincularse discursivamente. Por eso es que las figuras hablan pero no comunican. En ese marco, la plaga como aquella constante que

⁸⁷ Ryngaert plantea que el drama contemporáneo en muchos casos anula la función informativa que permite el avance de la acción dramática (cfr. 25).

está definida por la imposibilidad e incapacidad del diálogo, el habla de los personajes tiene una función capital.

La última característica –y más importante– que Ubersfeld utiliza para describir el diálogo dramático es que los enunciados que dicen los personajes tienen un doble receptor, es decir, un receptor sobre el escenario y uno fuera de él. Existe un oyente explícito –el otro personaje– y un receptor implícito que es el público. Si consideramos eso y lo aplicamos a *Greek*, cada vez que los personajes hablan, incluso en una conversación dislocada o en no conexión, están intentando comunicar lo dicho al receptor fuera del escenario. Cada conversación constituye una llamada hacia el público: el acto de habla no descansa en que el otro personaje realice una acción, sino que el público comprenda el discurso y en definitiva, en construir ese enunciado del que hablábamos al comienzo del capítulo. De ahí que “El espectador no es un verdadero *voyeur*, él participa de esta relación triangular que es la de todo diálogo de teatro, que es palabra no solamente frente a un tercero, sino también frente a un tercero «previsto»” (Ubersfeld 36). Considerar al receptor desde esta perspectiva es uno de los principales valores de Berkoff. Habiendo revisado cada uno de los personajes de la obra y cómo estos se elaboran y elaboran la acción desde sus discursos y los discursos del protagonista, podemos comenzar a vislumbrar las principales propuestas que Steven Berkoff pone en escena por medio de la obra y que serán materia de los próximos capítulos: la supremacía de Eddy y el giro que da al mito clásico, la figura de la Esfinge y los argumentos que ella entrega, los sentidos que construyen las figuras de Doreen, el Gerente, los padres y la Esposa. Desde allí Berkoff defenderá su propia visión del teatro y se posicionará como un dramaturgo que retoma algunos aspectos de la tragedia griega clásica. En ese marco cobra

especial sentido lo que plantea Robert Abirached en el primer capítulo de *La crisis del personaje en el teatro moderno*:

El personaje puede expresarse según diferentes disposiciones, mediante un flujo de imágenes o a través de breves trozos entrecortados, en un «continuo» lírico o a trompicones o mediante repeticiones mecánicas; (...) su palabra obedecerá siempre a una retórica doble: una alcanza a la estética de su época y otra que pertenece al desarrollo general de la teatralidad (26).

Sin importar el mecanismo que el dramaturgo utilice para hacer hablar al personaje y comunicar el mundo al receptor, el foco del autor estará siempre puesto en la comunicación de su propio enunciado –y desde allí impacta directamente la estética de su época con las diferentes formas y posiciones que adopta el fondo–, pero también se ubica en la línea de tiempo que contiene su vinculación con el teatro como arte.

Capítulo 2: Lo femenino en *Greek*: La peste como imagen de la sociedad patriarcal

En este capítulo revisaremos cómo el mundo dramático, construido a través de los distintos procedimientos ya examinados, es presentado como producto de una cultura patriarcal y represora. En el presente capítulo centraremos nuestra atención en la dimensión femenina que la obra releva con el objetivo de dismantelar (o al menos fisurar) ciertos modos de entender el mundo que nuestra cultura nos ha heredado. A nuestro juicio, la reelaboración que Berkoff hace del mito de Edipo y del argumento y personajes de *Edipo Rey* intenta demostrar que la cultura occidental en la que hemos crecido se sustenta en principios patriarcales heredados, caracterizados por la dominación, la represión y la violencia. *Greek* desarrolla un duro cuestionamiento a lo que en el mundo occidental se presenta como el orden jerárquico patriarcal, orden que en la visión de Berkoff es causante de las principales crisis políticas del siglo XX. La violencia, la destrucción y la incomunicación –que en la obra se muestran desde la degradación política y social, las guerras y la alienación– son vistas por el autor de una manera crítica y como la consecuencia de un mundo masculino destructivo y abyecto. Es la conjugación de esta estructura social, centrada en lo patriarcal, en la represión y la violencia, la que genera una sociedad fisurada, miserable, inhumana y en la que habita la peste.

Ahora bien, esa visión crítica se configura a partir de la integración en el argumento de aspectos de la versión alternativa de Robert Graves, helenista británico cuya obra *Los*

mitos griegos plantea la existencia de un mundo matriarcal que habría sido superado por el patriarcado, y que presenta la historia del rey Edipo como una deformación patriarcal del proceso natural de sucesión al trono en el matriarcado. Por otro lado las modificaciones introducidas al argumento, al mismo tiempo, permiten discutir directamente con el *Complejo de Edipo* formulado por Sigmund Freud y que intenta explicar muchos comportamientos de nuestra cultura. A continuación desarrollaremos ambos factores a partir de las dos figuras femeninas que la obra desarrolla: la Esfinge y la madre.

2.1 La Esfinge y la versión sobre la existencia de un matriarcado

La figura de la Esfinge es, a todas luces, una modificación que Steven Berkoff introduce en el argumento tomado de *Edipo Rey*. Berkoff transforma el monstruo de la tradición mítica en un personaje, concediéndole una escena y un extenso diálogo. Con ello se distancia completamente de la tragedia de Sófocles que solo nombra a la esfinge en un par de ocasiones, pero sin presentarla en escena. Durante la primera escena del segundo acto, Eddy y la Esposa conversan sobre la crisis que hay en Londres producto de diversos motivos. Uno de los síntomas de esa crisis es la existencia de una esfinge, en las afueras de la ciudad y que atormenta a los que pasan. La Esfinge⁸⁸ es un personaje que, según dice Eddy, contribuye a desparramar el cáncer y la podredumbre en la ciudad y parece ser indestructible (129). El protagonista decide, a consecuencia de esto, ir a combatirla porque se cree capaz de vencerla.

⁸⁸ Se utilizan, a lo largo de todo el capítulo, las palabras Esfinge y esfinge. En el primer caso se refiere a la figura que Berkoff elabora en referencia a la esfinge mítica y que según el *dramatis personae* se denomina así. En el segundo caso –la palabra con minúscula– refiere al personaje que hemos heredado del mito y que sirve de base a la elaboración de Berkoff.

De manera sintética, los acontecimientos de la segunda escena del segundo acto se desarrollan así: comienza con Eddy acercándose a la Esfinge. La acotación indica que están fuera de las murallas de la ciudad. La Esfinge habla insultando a Eddy y preguntándole quién es. Él responde que no le tiene miedo y le explica que ella no existe más que para matar. Ella, sintiéndose insultada con la presencia del protagonista, comienza un largo parlamento donde argumenta en torno a la supremacía de las mujeres. Allí defiende la idea de que el hombre es un ser inferior, detestable, innecesario y destructor. Eddy, luego de escucharla y casi sin responder a sus insultos, le indica que quiere resolver el enigma. Ambos acuerdan los términos de resolución –si adivina, Eddy puede matarla; en caso contrario lo comerá vivo–. Ella comunica el enigma. Él adivina la respuesta, a partir de un desciframiento sexualizado del acertijo⁸⁹, y ella acepta su derrota. Eddy corta su cabeza.

La primera interacción entre la Esfinge y Eddy es una serie de insultos que intercambian: si ha ido a resolver el enigma es mejor que desaparezca antes de que ella le extirpe los ojos y le rostice la lengua (130). Eddy le contesta que es despreciable porque nadie puede amarla. A continuación la Esfinge elabora un largo parlamento argumentativo donde defiende la idea de que hay que exterminar a los hombres. Es importante señalar que el concepto de *hombre*, en todo el discurso de ella, no se refiere a la raza humana sino específicamente al género masculino. Durante todo su discurso predomina la misandria: la Esfinge considera al hombre como innecesario para vivir. Elaboro así todo su alegato a partir

⁸⁹ Eddy no interpreta el acertijo de la misma manera que Edipo: frente a lo que la Esfinge plantea –“ what walks on four legs in the morning, two legs in the afternoon and three legs in the evening” – él responde: “Man! In the morning of his life he is on all fours, in the afternoon when he is young he is on two legs and in the evenings when he is erect for his woman he sprouts the third leg” (acto II, escena 2).

Lo que hace Eddy es modificar el sentido del enigma, tergiversando la tercera edad –momento en que el hombre camina con un bastón y por eso en tres patas– y entregándole una connotación sexual que el enigma tradicionalmente no trae. En el fondo Eddy asume que la “tercera pierna” es el pene erecto durante una relación sexual.

de esa idea: los hombres son seres que deberían ser exterminados de la tierra porque no contribuyen a la sociedad humana y, más aún, la destruyen. Ahí es donde la Esfinge nos muestra la clave: ella propone un mundo sin hombres y gobernado completamente por las mujeres.

Esta existencia de un mundo gobernado por el género femenino, a nuestro juicio tiene relación con las investigaciones que el helenista Robert Graves consigna en su obra *Los mitos griegos*. Esta obra corresponde a un compendio elaborado por el mismo Robert Graves, estudioso británico que supone la existencia de periodo matriarcal en la época de bronce griega⁹⁰. Sus propuestas, en la actualidad ampliamente superadas por carecer de asidero en las fuentes primarias y en documentos arqueológicos, tienen un enfoque particular: él vincula el mundo prehelénico a un matriarcado donde las mujeres tienen poder casi absoluto sobre los hombres. En su prólogo, Graves plantea que:

La Europa antigua no tenía dioses. A la Gran Diosa se la consideraba inmortal, inmutable y omnipotente; y en el pensamiento religioso no se había introducido aun el concepto de la paternidad. Tenía amantes, pero por placer, y no para proporcionar un padre a sus hijos. Los hombres temían, adoraban y obedecían a la matriarca, siendo el hogar que ella cuidaba en una cueva o una choza su más primitivo centro social y la maternidad su principal misterio (I, 9).

⁹⁰ Graves intenta probar que los mitos que aparecen documentados en realidad son deformaciones impuestas por el patriarcado de las historias originales. Lo interesante de la propuesta de Graves es que intenta justificar mediante variadas fuentes este periodo donde las mujeres se ubicaban en la cúspide de la jerarquía social, previo a los mitos documentados, cuya existencia ningún estudioso ha podido comprobar pero que probaría la idea de que el patriarcado se impuso de modo violento frente a una cultura matriarcal que funcionaba en concordancia con la naturaleza. Si bien las propuestas de Graves en torno al periodo matriarcal no han tenido buena acogida en las investigaciones posteriores, la idea de un periodo anterior al documentado sirve a Steven Berkoff para plantear su visión crítica de la cultura patriarcal a través de la reelaboración del mito y el drama griego.

Como podemos observar, Graves plantea que antes de que primara el sistema patriarcal, los griegos se organizaban en torno al culto de la Gran Diosa, una divinidad femenina. En correlato a esta divinidad, el poder de las mujeres era preponderante y el orden de la sociedad dependía de la matriarca. A la Gran Diosa se dedicaban los primeros sacrificios y sus símbolos eran la luna y el sol (I, 9). La luna, representada en sus tres fases –nueva, llena y vieja– y la posición del sol –primavera, verano, invierno– se correspondían con las tres etapas en la vida de una mujer –doncella, ninfa (o mujer núbil) y matriarca– (I, 9).

Progresivamente la posición del hombre mejoró a medida que los individuos admitieron una relación entre el coito y el parto: la ninfa o reina tribal elegía un amante anual entre los hombres jóvenes y lo convertía en rey. Pero al finalizar el año era sacrificado y se rociaba con su sangre los campos (I, 10). Anualmente este era el rito y cada año un nuevo rey acompañaba a la reina. La imagen de los hombres dependía de su capacidad reproductiva: se valoraban como símbolo de fertilidad y de ahí que su sangre fuera utilizada ritualmente para nutrir las cosechas y los rebaños. No es que tuvieran un rol muy importante, pero sí fueron adquiriendo una función social. Se elegían ciertos jefes en los clanes totémicos que tenían un poder reducido y supeditado a la autoridad religiosa de la gran matriarca. Este desplazamiento lento del poder femenino al masculino terminó por constituirse en un patriarcado, donde se invirtieron completamente los roles. Lo que en un principio fue visto de modo inferior –el trabajo de labranza, la ganadería, recolección y defensa–, con el paso de los siglos se convirtió en la actividad preponderante y más valorada, otorgando a los hombres un estatus mayor (I, 12). Con el tiempo las invasiones patriarcales también reforzaron el poder de los hombres y desplazaron la adoración religiosa a un panteón con ambos géneros, y más tarde fundamentalmente masculino. Así fue como la muerte ritual

comenzó a modificarse. Ya no se elegía anualmente a un joven para que al final del año fuera sacrificado,

Pero como todavía había que fructificar los campos y las cosechas, el rey accedía a sufrir una falsa muerte anual y a ceder su soberanía durante un día –el intercalado, que quedaba fuera del año sideral sagrado– al rey niño sustituto, o *interrex*, que moría a su término y cuya sangre era utilizada para la ceremonia de la aspersion (I, 15).

La muerte ritual del rey se transformó en un aspecto fundamental del calendario pues permitía renovar el matrimonio con la matriarca y que ella se concentrara en sus funciones fertilizantes rituales (I, 21).

Finalmente los hombres adquirieron un poder más grande que la matriarca y ella terminó supeditada al rey. Las mujeres se desplazaron a un ámbito más privado y desligaron todas sus funciones organizativas en los hombres. Así fue como el matriarcado se reemplazó con el patriarcado, etapa cultural que legó más fuentes a la posteridad y que por eso, desde la visión de Graves, es más conocida.

Ahora bien, el vínculo entre Berkoff y Graves no es una propuesta antojadiza. En una conferencia sobre obras clásicas titulada “Save classics”, Berkoff habla de *Edipo Rey* y entrega un par de claves que permiten relacionarlo con Graves. En primer lugar, el dramaturgo anuncia “That’s interesting because much of Greek tragedy stands on ancient myths, because we need the lion, that’s the sun rising, and the snake is the sun declining, and all symbolizes many things”. Estos símbolos (la serpiente y el león) son utilizados por Robert Graves para explicar la trasposición progresiva que sufre el poder femenino en el masculino.

Berkoff continúa diciendo “And there’s even a story of the Sunlord, the man who takes the sun around the earth every day in his chariot. At the end of the year he must be replaced — he is exhausted— by a new Sunlord, a new King”. Aquella breve historia de la renovación del rey se corresponde con lo que el mismo Graves propone: cada año un joven ocupaba el lugar de rey acompañando a la reina y al finalizar el periodo era muerto y reemplazado por un nuevo joven.

En segundo lugar, Berkoff entrega un indicio de su vinculación con Graves al anunciar que existe una segunda etimología de Edipo:

In fact, he is not Swollenfoot. If you look up, which I have, had the opportunity just recently before coming here, (what a grace I found in the story), that Oedipus is actually Oedipois, that in Greek —many of you who know Greek— Oedipois, means coming on the wave, so Oedipois means “from the wave”, he came from the water. Which makes a kind of sense, because all kings came from the wave. Moses comes in from the water, is found, so are many others that come from wave, (...)

Aquello se relaciona con la explicación que Graves da al mito al decir:

c. Según otra versión de la fábula, Layo no abandonó a Edipo en la montaña, sino que lo encerró en un arca que fue arrojada al mar desde un barco. El arca flotó a la deriva y llegó a la costa de Sición, donde Peribea, la esposa de Pólipo, estaba por casualidad en la playa vigilando a las lavanderas de la casa real (II, 4).

Berkoff asume que la etimología propuesta por Graves es cierta y la presenta en la conferencia como una variante del nombre, aun cuando no hay registro arqueológico que lo pruebe. Graves continúa con su explicación al indicar que:

Los pastores adoptaban o rendían homenaje a otros muchos príncipes niños legendarios o semi-legendarios, tales como Hipótoo (véase 49.a). Pelias (véase 68.d), Anfión (véase 76.a). Égisto (véase 111.i), Moisés, Rómulo y Ciro, todos los cuales eran abandonados en una montaña o confiados a las olas en un arca, o ambas cosas. A Moisés lo encontró la hija del Faraón cuando bajó al río con sus mujeres. Es posible que Oedipus, «pie hinchado», fuera originalmente Oedipais, «hijo del mar agitado», que es el significado del nombre que se da al héroe gales correspondiente, Dylan; y que la perforación de los pies de Edipo con un clavo pertenezca al final y no al comienzo de su fábula como en el mito de Talos (véase 92,m y 154.h) (II, 6).

A través de ambas citas se hace evidente que Berkoff ha leído a Graves y sus propuestas sobre versiones alternativas del mito de Edipo. Si bien no es un ejercicio sistemático, porque solo es una conferencia sobre los clásicos y no ha escrito ningún estudio formal al respecto, inevitablemente las ideas de Graves están mostrándose como una versión alternativa que puede ser considerada.

Robert Graves propone otra explicación para la existencia de la esfinge en la historia original. En un mundo preclásico, la esfinge sería el tributo que rinde el nuevo rey a la diosa Luna alada de Tebas antes de casarse con su sacerdotisa (la reina) (cfr. II, 7). En parte se justificaría desde allí la victoria que Eddy tiene sobre la Esfinge y su posterior declaración de amor a la Esposa y a las mujeres en general: funciona como tributo a la Esposa, una suerte de acción para alabar su poder. A nuestro juicio, la lectura que Berkoff hace de Graves incidiría decisivamente en la reelaboración de *Edipo Rey* y, en particular, al construir la figura de la Esfinge. Revisemos con detalle esta figura dramática.

La esfinge es, desde la tradición, un monstruo con características híbridas –cabeza de mujer, cuerpo de león, alas de águila– que asola la ciudad de Tebas. Construida a partir de diferentes referencias en la tragedia de Sófocles y en otras obras literarias y plásticas de la Antigua Grecia, este monstruo ha llegado a nosotros como parte del acervo cultural griego. Para erradicarla, las personas pueden adivinar un acertijo pero la mayoría de los que lo intentan no adivinan y mueren. Solo un hombre, Edipo, logra adivinar el acertijo y con ello vencerla y matarla.

Ahora bien, de este monstruo mítico, *Greek* retoma características muy específicas: la Esfinge mantiene su género, es un personaje femenino. Además, es una criatura racional capaz de hablar, cualidad que conserva en *Greek*. Ella se comunica con los humanos, y es vencida a partir de la lógica⁹¹ y no de la fuerza (como sucede con otras criaturas monstruosas). Asesinarla o morir asesinado por ella depende de una única prueba: responder correctamente a la pregunta “¿cuál es la criatura que en la mañana camina en cuatro patas, al medio día en dos y en la noche en tres?”. El acertijo asociado a la esfinge y la forma en que puede ser vencida también son usadas por Berkoff. Estas características –figura femenina capaz de hablar y razonar, el acertijo y sus consecuencias– serán conservadas y, más aún, resaltadas durante toda la escena a partir de los discursos que el mismo personaje profiere.

Simultáneamente, encontramos muchísimas diferencias entre la Esfinge de *Greek* y la clásica esfinge griega. La Esfinge de Berkoff, lejos de ser un personaje monstruoso, se vuelve una mujer común, cuyo único valor es la capacidad reflexiva y en particular, la crítica

⁹¹ Recordemos que la esfinge mítica es la vencedora de muchos hombres que intentan someterla. Siempre ella gana porque dichos hombres no logran resolver el enigma. Desde esta perspectiva es que valido su superioridad en términos intelectuales: ella es capaz de vencer a muchos con solo conocer la respuesta al enigma que nadie más conoce.

que hace de la sociedad en que vive. No tiene un aura divina, ni un linaje. Tampoco tiene características monstruosas, o por lo menos, en el texto secundario no son descritas. Más bien, los discursos que la Esfinge profiere están en función de mostrar el personaje como una mujer. En síntesis, la Esfinge de Berkoff no es un monstruo, es una mujer, descrita por lo que dice y no por su aspecto físico. De este modo, el autor trabaja con características de la figura clásica, pero provocando una diferencia entre su Esfinge y el personaje mítico. La figura de la Esfinge se presenta como diferente al resto de los personajes ya desde la conversación entre Eddy y la Esposa. Es descrita como un ser que desparrama el caos y la plaga, pero cuando la conocemos en escena solo vemos una mujer que habla en un código diferente al resto de los personajes y sobre temas que ningún otro aborda. A eso le sumamos que Eddy indica que debe matarla porque nadie sería capaz de amarla, porque es tan fea que incluso se puede comparar con los burdeles de Hong Kong⁹², y que siendo así ella solo puede odiar a los demás.

Esta transformación del personaje no es azarosa. Berkoff utiliza la figura del mito como una herramienta que le permite mostrar algunas de sus propuestas. Si bien la Esfinge solo aparece en una escena de toda la obra, ocupa un lugar central en la elaboración del enunciado y las significaciones que el personaje de Eddy, de la Esposa y de la misma Esfinge puedan asumir. De hecho, la Esfinge comunicará a los receptores una imagen del mundo de la obra que complementa lo que ya se ha evidenciado en todo el primer acto (un mundo asolado por la plaga, producto de la violencia). Pero, esta perspectiva de la Esfinge propone un mundo de oposiciones, de exclusión y de dominación que solo invierte el orden que ya

⁹² Con este comentario Eddy da cuenta del machismo y la violencia que también organiza su discurso porque en ese mundo se ha criado y tampoco puede desprenderse completamente de él.

existe y por tanto se muestra como una opción, que tampoco representa una salida a la violencia y la dominación. Todo lo que la Esfinge dice aporta, en un nivel semántico, a la construcción del enunciado de la obra. Es necesario, entonces, que revisemos su discurso.

Evidentemente el momento más importante de toda la escena es el largo parlamento de la Esfinge en torno a la figura femenina. Ella defiende la supremacía de las mujeres y la inutilidad de los hombres. Para argumentar su propuesta, la Esfinge convierte a Eddy en un ejemplo representativo del género masculino y le increpa constantemente. Asume que él es como todos los hombres –incluso, en ocasiones, Eddy *es* todos los hombres– y que ella es, a su vez, ejemplo de mujer. Compara su propia naturaleza femenina con la masculina del protagonista con la finalidad de defender su postura por medio de cuatro ideas fundamentales: a) todo lo que el hombre toca se convierte en muerte. Así pues, los hombres son la peste del mundo; consecuentemente, b) los hombres son seres inacabados y por tanto esclavizan al resto de las personas con la excusa de que las aman; c) las mujeres tienen la capacidad de reproducirse y eso las hace superiores porque las vincula con la naturaleza; d) todas las mujeres son esfinges, es decir, pruebas por las que los hombres tienen que pasar para conseguir la dicha. Estas cuatro ideas son desarrolladas de manera completa, siguiendo una estructura lógica. Revisemos cada una de las propuestas.

La peste, que en el primer acto se había mostrado como ubicua y permanente en toda la ciudad de Londres, ahora se presenta desde una perspectiva dramática como dentro de Eddy y, por extensión, del hombre. En primer lugar, la Esfinge plantea que el hombre es la mayor peste que hay en el mundo porque solo tiene la capacidad de destrucción. A diferencia de las mujeres, que pueden dar a luz, los hombres transforman en muerte todo a su paso:

recursos naturales, personas, objetos, etc. De ahí que la Esfinge diga a Eddy lo que ya hemos citado en los capítulos anteriores:

SPHINX: (...) men need killing off before they kill off the world / louse, you pollute the earth / every footstep you take rots what's underneath / you turn the seas to dead lakes and the crops are dying from the plague that is man / you are the plague / where are you looking when you should be looking at the ghastly vision in the mirror / the plague is inside you⁹³ (acto II, escena 2).

La Esfinge describe al hombre desde una condición parasitaria, como un piojo, que contamina todo a su alrededor y que provoca la muerte de todo a su paso. La peste se muestra, desde la perspectiva de la Esfinge, como el hombre en sí mismo y mientras existan los hombres, se seguirá destruyendo el mundo.

Si ya habíamos planteado en los apartados anteriores que la peste es una condición que impide a las personas relacionarse y que posibilita la violencia, manifestada en la guerra, la destrucción, la crisis política, la miseria e ignorancia humana, el personaje de la Esfinge invierte parcialmente el esquema. Ahora es el hombre en sí el causante de los efectos que la plaga provoca: es por su existencia que el mundo está degradado.

En directa relación con lo recién planteado, la Esfinge argumenta que los hombres son seres incompletos, que entienden los objetos y el resto de las personas como una forma de completarse. Según la figura, los hombres se relacionan con el mundo de una forma

⁹³ Esfinge: (...) / es necesario exterminar a los hombres antes de que ellos exterminen el mundo / piojo, tú contaminas la tierra / cada paso tuyo pudre lo que hay debajo / transformas los mares en lagos muertos y los cultivos mueren por la peste que es el hombre / vosotros sois la peste / dónde es que miras cuando deberías estar mirando la imagen fantasmal en el espejo / la peste está dentro tuyo (130).

particular: por ejemplo, fabrican armas para tener la fuerza que les falta, explotan tierra y gente para extraer los insumos que necesitan pero diciendo como excusa que ayudan a los pueblos, y creen que “love is fucking, helping is exploiting, you need your mothers you mother fucker, to love is to enslave a woman to turn her into a bearing cow to produce cannon fodder to go on killingamar”⁹⁴ (acto II, escena 2). En realidad, a su juicio, ni siquiera son capaces de amar porque los hombres consideran el amor como un equivalente al placer sexual.

En tercer argumento que la Esfinge desarrolla tiene que ver con la vinculación estrecha entre las mujeres y la naturaleza: ella plantea que las mujeres tienen ciclos, como la naturaleza, se regulan mediante la luna, sangran y eso les demuestra que están vivas. Desde esa perspectiva son muy distintas de los hombres, los que en la reproducción funcionan sin ciclos lunares. Además, la vagina de las mujeres es “the great mouth of life” –“la gran boca de la vida” (132)– porque es la vía para el nacimiento de nuevos seres humanos. Las mujeres están mucho más cerca de los períodos y fenómenos naturales ya que organizan su cuerpo en torno a ellos. Eso las hace valorar más su entorno y proteger aquello que está a su alero.

Por último, todas las mujeres son esfinges, y de ahí que hacia el final de su intervención diga:

SPHINX: (...) woman / we / sex / sphinx, the grand and majestic cunt, the great mouth of life / the dream of men in their aching lonely nights / the eternal joy that men die

⁹⁴ Amar es esclavizar a una mujer para convertirla en una vaca preñada que produzca carne de cañón para seguir matando (131).

for and envy and emulate / what they sicken for and crave for and go insane for ⁹⁵
(acto II, escena 2).

Aquí encontramos la visión que los hombres tenían, en la versión de Graves, acerca del poder femenino que les habría dado supremacía en el periodo matriarcal: la mujer como fuente de vida, como la madre, y por tanto el espacio –el útero– al que los hombres desean “retornar”. Los hombres la cumplen porque les interesa procrear, pero eso posiciona a las mujeres en un lugar superior. Los hombres tienen que afanarse trabajando por ellas. De ahí que el género femenino haya sido gobernante del mundo en un pasado que la Esfinge vislumbra, y en un futuro que ella ve como posible.

Podemos observar, de este modo, que la Esfinge elabora un discurso donde polariza el mundo: a un lado las mujeres, seres positivos, reproductivos y naturales ejemplificados por ella misma. Al otro los hombres, seres negativos, destructivos e incompletos, cuyo modelo es Eddy. Los hombres son diferentes de las mujeres porque ellas tienen capacidades que ellos no. Eso les permite a las mujeres ser superiores, mejores y, sobre todo, necesarias. Los hombres, para la Esfinge, constituyen lo peor de la sociedad porque cuando han tomado el poder han transformado el mundo en caos y destrucción.

El personaje de la Esfinge recuerda a Eddy, de manera sintética, la existencia de otra edad, momento que remite a las propuestas de Robert Graves acerca de un periodo en que la procreación habría sido atribuida solo a la mujer. Para validar sus apreciaciones negativas sobre el hombre, la Esfinge elabora un mito fundacional muy diferente al que la tradición ha

⁹⁵ la mujer / nosotras / el sexo / la esfinge, la vagina grande y majestuosa, la gran boca de la vida / el sueño de los hombres en la dolorosa noche solitaria / la dicha eterna por la que los hombres mueren y envidian y emulan / por la que languidecen y sufren y enloquecen / (...) (132).

perpetuado. Existió otra época, un momento original en que las mujeres eran superiores. Ella es la portavoz de una era dorada, en la que el género femenino controlaba el mundo:

SPHINX: (...) oh nature's mistake in the ghastly dawn of time / when women were women, androgynous and whole and could reproduce themselves but somewhere and some time a reptile left our bodies, it crawled away and became man, but it stole our little bag of seed and even since the little reptile has been trying to crawl back, but we don't want it anymore, all we need is your foul little seed, you gnat...⁹⁶ (acto II, escena 2).

La Esfinge nos narra, desde su visión, cómo era en el principio de los tiempos: las mujeres no necesitaban ningún elemento externo para reproducirse porque contenían todas las “semillas”. Sin embargo, en un momento indeterminado de la historia se produce una escisión del pene y los testículos (a partir del cual el hombre se constituye) y desde entonces las mujeres necesitan de los hombres. Este momento constituye un error, la falla en la historia que se ha vuelto irreparable porque las mujeres no quieren al hombre completo, solo necesitan las “semillas” que ellos monopolizan. De cualquier forma no se puede volver a esa época, y es por eso que ella propone que los hombres estén en corrales, sean fertilizados y explotados (133).

Este parlamento remite a la concepción preclásica de los mitos griegos que Robert Graves explica en su texto ya citado *Los mitos griegos*, de 1958. En la explicación del origen

⁹⁶ Esfinge: (...) oh, error de la naturaleza en la espectral alborada de los tiempos / cuando las mujeres éramos mujeres, andróginas e íntegras, y podíamos reproducirnos solas, pero en algún lugar y en algún momento un reptil abandonó nuestro cuerpo, se alejó reptando y se hizo hombre, pero se robó nuestra bolsita de semillas y desde entonces la pequeña viborita ha estado tratando de penetrar de vuelta, pero ya no la queremos, lo único que necesitamos de ustedes es su mugriento semen, mosquito... (131).

del universo, Graves dice que Eurínome surgió del Caos y, luego de separar tierra de agua, frotó sus manos e hizo aparecer a la serpiente Ofión. Pero Orfión enojó a la Gran Diosa al adjudicarse la autoría del Universo, y ella terminó por desterrarlo al submundo (I, 30).

Al plantear esa breve historia donde cuenta cómo se separó el hombre de la mujer, la Esfinge está elaborando dos ideas importantes: en primer lugar, transforma completamente el mito de la creación cristiana donde la mujer proviene de la costilla de Adán⁹⁷ y con ello reposiciona la figura femenina por sobre la masculina. De hecho reafirma que no está de acuerdo con el mito cristiano al señalar, unas líneas más adelante que “You are from my rib mister / me from you? what a joke / woman was Adam”⁹⁸. Aquel mito que estructura el patriarcado occidental –recordemos que el cristianismo provee un marco teórico para la supremacía masculina– en la visión de la Esfinge, no existe porque en realidad los hombres surgieron de las mujeres.

En segundo lugar, presenta a los hombres desde su sexualidad. Los hombres son, para ella, el pene y los testículos robados a las mujeres. No tienen integridad como ellas tenían. Tampoco parecen tener otro órgano vital. Están reducidos a aquello que les permite reproducirse. Y por culpa de esa circunstancia tienen el control de las mujeres, pues se vuelven indispensables para engendrar descendencia.

Considerando el universo que *Greek* construye, los personajes que despliega y la forma en que estos se relacionan, el diálogo con la Esfinge representa un mundo polarizado

⁹⁷ Recordemos que en Génesis, 2, 20-23, Dios está creando el paraíso y sucede que: “El hombre puso nombre a todos los animales, a las aves del cielo y a las fieras salvajes. Pero no se encontró en ellos un ser semejante a él para que lo ayudara. Entonces Yavé hizo caer en un profundo sueño al hombre y éste se durmió. Y le sacó una de sus costillas tapando el hueco con carne. De la costilla que Yavé había sacado al hombre, formó una mujer y la llevó ante el hombre”.

⁹⁸ Usted salió de mi costilla, señor / ¿yo de la suya? ¡por favor! / la mujer fue Adán (132)

en las esferas de lo femenino y lo masculino. Se muestra de tal modo que el receptor comprende perfectamente que el hombre es el culpable de la situación del mundo y que las mujeres, a su modo, habrían resuelto todo de manera muy diferente. La Esfinge revela, a lo largo de sus discursos, que siente una aversión profunda al hombre y, por extensión, a Eddy. Sus argumentos prueban que el género masculino solo sirve para destruir y esta idea se ve reforzada con los comentarios y acciones que el mismo Eddy hace durante esa escena. Por el contrario, Eddy no tiene razón alguna para odiar a la Esfinge. Ni siquiera es capaz de ratificar lo que ella piensa sobre los hombres. El desprecio que Eddy siente hacia la Esfinge no está justificado en el discurso. Él nunca recrimina a la figura que desparrame el caos y la peste. Sencillamente le dice que la mata porque ella solo puede odiar y es horrible, con lo que demuestra un discurso que también es machista y violento, similar a los que ha intentado mostrar durante el primer acto.

A través de la Esfinge la obra muestra que esta cultura violenta y represora deriva de la sociedad patriarcal en la que vivimos. El discurso de la esfinge pareciera ser un análisis crítico válido, en la medida en que se complementa con la visión presentada en la primera parte de la obra. Por otra parte, su posición radical y polarizada no parece ser válida: la visión de la Esfinge corresponde al extremo opuesto del mundo que habitamos: ella plantea una cultura que también reprime y vuelve violentas a las personas, incluso propone que cultivará y fertilizará a los hombres en corrales para, de este modo, tenerlos controlados: “You what! You think I need you. I need milk but do I go to bed with a cow. I’ll farm and fertilize you and keep you in pens where you will do no harm /”⁹⁹ (acto II, escena 2). Este discurso puede

⁹⁹ ¿Cómo? Te crees que te necesito. Puedo necesitar leche, pero de ahí a encamarme con la vaca... Te cultivaré y te fertilizaré y te mantendré en corralitos donde no puedas hacerme daño / (133).

ser leído como una caricatura de una facción feminista más radical, que pretende anular a los hombres y tomar todo el control¹⁰⁰.

La actitud de Eddy en las escenas siguientes se opone a esta posición radical de la Esfinge, en las que este revela como condición para la existencia la posibilidad de amar y ser amado y la complementariedad entre hombre y mujer. O sea, si bien la Esfinge “tiene razón” en su crítica, no representa una vía, pues implica también la exclusión de la mitad de la humanidad al presentar el matriarcado como reverso del patriarcado. La perspectiva de Eddy muestra que la Esfinge no tiene lugar en el mundo y valida su asesinato. Ella, por lo demás tampoco se opone. Con la muerte de la Esfinge, simbólicamente, acaba al interior de la obra el intento de formar una sociedad donde las mujeres tengan el control absoluto y los hombres, violentados y reprimidos, solo tengan una función reproductiva.

2.2 El amor a la madre y la superación de la represión

Una segunda arista de la imagen femenina que *Greek* construye corresponde a la elaboración de la madre. Steven Berkoff retoma la figura femenina de la progenitora y esposa de Edipo, Yocasta y la transfigura en la Camarera 1 y luego Esposa.

De manera similar a lo que ocurre en *Edipo Rey*, Eddy comienza una relación con una mujer luego de haber asesinado a un hombre. Este “matrimonio” le permite adquirir un cierto estatus social y un rol dirigente. Después de diez años de estabilidad económica y de haber

¹⁰⁰ Existe una fracción feminista que asume que los mitos son deformaciones de las historias originales que el patriarcado ha usado para validarse, propuesta que el mismo Graves plantea en su revisión de los mitos (cfr. II, 6). Sin embargo, son visiones no se justifican en ningún asidero arqueológico. A nuestro juicio, este otro mundo propuesto por la Esfinge también responde a una violencia desmedida e innecesaria. Ese otro mundo que tampoco es viable se muestra como una visión crítica de esos movimientos feministas que no suponen alterar el orden patriarcal sino invertirlo completamente.

hecho un buen trabajo con las responsabilidades que el protagonista tiene a su cargo, el personaje descubre que esa mujer con la que tiene una relación es su madre biológica y que ha cometido incesto. Entonces acepta seguir en ese matrimonio incestuoso (a diferencia de Edipo, que reniega de ese vínculo).

La relación que entre Eddy y su madre se establece es radicalmente distinta a la que Edipo y Yocasta tuvieron. De ahí que la historia y la imagen que en la obra se construye de la Esposa dista mucho de lo que era la madre y esposa elaborada por Sófocles. El argumento construido por Berkoff a través de *Greek* retoma la violación involuntaria del tabú que prohíbe una relación con la madre, pero lo reelabora concediéndole centralidad a la relación amorosa-sexual. Este aspecto, no tematizado por Sófocles, adquiere valor y se transforma en el núcleo semántico de la obra. Lo más importante, que en *Edipo Rey* eran las acciones criminales que Edipo comete sin saber, se ve desplazado en *Greek* por la presentación de la relación amorosa y sexual con la esposa/madre. Desde allí es central que observemos algunos elementos.

En primer lugar, la relación entre Eddy y la Esposa no pasa por la unión matrimonial sino por el contacto físico y “amoroso”. Esto, que aparentemente es un detalle, en realidad tiene una gran importancia porque relativiza el vínculo social que existe entre ambos y da a los personajes (como sucede con las personas en la realidad) la posibilidad de separarse con facilidad porque no se muestra como una institución legal y religiosa. A diferencia de la relación de Edipo con Yocasta, donde el matrimonio implica una institucionalización política y social de la relación, Eddy y su Esposa solo están juntos por el nexo emocional y físico que

los vincula. Edipo sería, en ese mundo patriarcal griego, la base del *oikos*¹⁰¹, y es por eso que su crimen es una destrucción de su hogar porque atenta contra su descendencia y ascendencia. La relación, que en *Edipo Rey* es un rito que permite la construcción del hogar y la responsabilidad y compromiso de protección y fidelidad mutuas, en *Greek* es una unión disoluble fácilmente.

En segundo lugar, Eddy no se hace cargo del gobierno de una ciudad producto de su relación amorosa, sino que se convierte en el administrador de un café. El matrimonio no trae aparejada una responsabilidad política porque no otorga a Eddy el cuidado de ninguna comunidad, como si sucedía con Edipo. Recordemos que Edipo se casa con Yocasta porque ha salvado Tebas de la Esfinge, y en virtud de ese logro merece ser el gobernante.

En tercer lugar, la relación entre Eddy y su madre no involucra a ningún otro: ellos no tienen hijos y, consecuentemente, nadie se ve perjudicado con el incesto. Edipo y Yocasta tienen cuatro hijos que han nacido con un destino manchado por los crímenes de sus padres¹⁰².

Por último, el detalle más significativo es que en un principio Eddy se asombra y asusta de la relación que ha establecido con su madre, y luego decide que quiere seguir amándola. Con esta decisión se fisura el mito de Edipo porque transforma completamente el desenlace de la historia, que a su vez constituye su elemento central.

¹⁰¹ El *oikos* (traducido generalmente como “casa”) era la base política, económica y cultural de la sociedad griega. El *oikos* incluía a todos los miembros de la familia (descendientes, y también los ascendientes), a los bienes materiales y a los esclavos. La cabeza del *oikos* era el varón de mayor edad. En este caso, la cabeza del *oikos* sería Edipo y, en consecuencia de ello, al descubrir que se ha casado con su madre también atenta contra los cimientos de esa estructura social.

¹⁰² Recordemos que en el mito ninguno de los cuatro hijos de Edipo y Yocasta tiene un final feliz. Polínicés y Etéocles se asesinan mutuamente en batalla. Antígona es castigada por Creonte al desafiar su voluntad y enterrar a su hermano. Ismene, según algunas versiones del mito, también muere asesinada.

A partir de las diferencias con la historia de Edipo recién mencionadas, la relación entre Eddy y la Esposa tiene particularidades. Eddy ama a su madre de manera apasionada. En la tercera escena del segundo acto, momentos después de haber asesinado a la Esfinge, el protagonista elabora un largo monólogo donde indica todas las razones que tiene para amar a las mujeres y en particular, “a una mujer” (135). Fundamentalmente, el discurso está enfocado en decir que ama cada parte de su cuerpo femenino y todo lo que ellas significan. En la cita, observamos el amor por el cuerpo femenino, y también el encantamiento por lo que el protagonista entiende como una particular “forma de ser” de las mujeres. La enumeración y el polisíndeton funcionan discursivamente dando la idea de que la lista de características positivas es infinita. Además, pareciera que él podría amar a cualquier mujer, incluso a la Esfinge, porque lo que valora es su contextura física, su fisonomía, desde el pelo hasta los pies. Cada rasgo del cuerpo femenino merece el amor de Eddy y ni la Esfinge podría convencerlo de lo contrario:

EDDY: She would put you off women for life / but not me / I love a woman / I love her / I just love and love and love her / and even that one / I could have loved her / I love everything that they possess / I love all their parts / I love every part that moves / I love their hair and their neck / I love the way they walk across the kitchen to put the kettle on / in that lazy familiar way / I love them when they open their eyes in the morning / I love their baby-soft skin / I love their voices / I love their smaller hands than mine / I love lying on them and them on me / I love their soft breasts / (...)and love the way my part fits into them / and love her sockets and joints and ball bearings / and love her hip bone and her love-soaked parts that want me / I love her seasons and love her sleeping and love her walking and speaking and whispering and loving

and singing and love her back and her bum nestled into you and you become an armchair / and love her for taking me in / and giving me a home for my searing agonies / my lusts / my love / my dreams / my sweetness / my honey / my peace of mind / (...)¹⁰³ (acto II, escena 3).

Lo que hace este discurso es englobar la imagen femenina en una mujer particular, la Esposa, como modelo de las mujeres. Similar a lo que ya había hecho la Esfinge al posicionarse como una figura femenina modelo, Eddy usa a la Esposa como ejemplo de las mujeres para hablar de lo mucho que la(s) ama. Ahora bien, este discurso crea una imagen femenina que contrasta completamente con lo que la Esfinge ha construido en la escena anterior. Mientras ella plantea que las mujeres son superiores por cualidades físicas, mentales y sociales, Eddy releva la figura femenina desde su fisonomía (todas las partes de su cuerpo inspiran su amor), desde los defectos que tiene (ama sus ronquidos), desde la complementariedad que entre ella y él existe (las partes de su cuerpo encajan en las de ella y vice versa) y desde la compatibilidad emocional que entre ellos hay (es la *paz en su espíritu* y el *hogar de sus agonías*). Entonces, el amor que Eddy siente se contrapone completamente a las relaciones presentadas en el mundo de la obra: frente a los vínculos de dominación y exclusión que imperan en el mundo representado y en la visión de la Esfinge, existe el amor

¹⁰³ Eddy: Esa sí que podía hacer que no quisieras volver a ver una mujer en la vida / pero no funcionó conmigo / amo a una mujer / la amo / simplemente la amo y la amo y la amo / e incluso a ésa / podría haberla amado / amo todo lo que ellas tienen / amo todas sus partes / amo cada parte que se mueve / amo su pelo y su cuello / amo cómo atraviesan la cocina para poner la pava en el fuego / esa manera perezosa y familiar / (...) y la manera en que cada parte suya encaja en la mía / y amo la manera en que mi parte encaja en ellas / y amo sus cavidades y articulaciones y rulemanes / y amo la estructura ósea de su cadera y esas partes húmedas de amor que me requieren a gritos / amo sus estaciones y amo cómo duerme cómo camina cómo habla cómo susurra cómo ama cómo canta y amo su espalda y su cola cuando anida en mi cuerpo, que se vuelve sillón / y la amo por haberme tomado / y por darme un hogar para mis agonías marchitas / mis deseos / mi amor / mis sueños / mi dulzura / mi dulce / mi paz de espíritu / (...) (135).

que Eddy siente por la Esposa, que representa una complementariedad, una vinculación entre hombres y mujeres desde el plano físico, psicológico y emocional.

La visión que Eddy tiene de lo femenino se ve fisurada cuando aparece en escena la Esposa y ambos tienen una conversación donde ella describe su admiración por el protagonista: “Well done my sweet, now all will be well / my hero... yes you are / my brave and shining knight / my lion, yes! And I’m your mate / my brave and gentle lion /”¹⁰⁴ (acto II, escena 1). Lo que entre ellos hay es amor (como se entiende tradicionalmente), y la vida juntos se presenta como un espacio especial en medio de la peste que asola la ciudad. Eso sí, sigue existiendo una parodia del lenguaje cortesano –no es menor que le llame “mi héroe” o “mi león”–, reafirmando un tipo de relación patriarcal y que está en sintonía con el modelo transmitido por la tradición que ha sido evidenciado en la escena con la Esfinge.

Ahora bien, lo que acabamos de explicar tiene un nuevo énfasis cuando Eddy descubre su crimen. En la última escena de *Greek*, Eddy vincula la historia que le están contando sus padres –lo recogieron en el Támesis luego del estallido de una bomba aferrado a un peluche y tratando de sobrevivir– con la que ha narrado la Esposa cuando él la estaba conquistando, diez años antes. En medio del análisis que Eddy hace de su situación posiciona a su madre-esposa en un lugar superior:

EDDY: [...] my own wife seemed like a princess / I fastened her face on the horizon
like the rising moon and stared forever into space / and when the café closed I sat
and stared forever and forever, ran through in my mind every combination of her
face and smile and eyes and twists and curves of her lips, I sat and projected her

¹⁰⁴ Bien hecho mi amor, ahora todo irá bien / mi héroe... claro que sí / mi valeroso y radiante caballero / mi león, (...) (136).

picture on the moon and pored through every page of our life together like a great holy bible of magic events I examined every feature of her landscape and ate up every part of her and loved every part whose sum total made up this creature, my wife¹⁰⁵ (acto II, escena 4).

La relación que Eddy tiene con su Esposa adquiere dimensiones idílicas cuando él describe su adoración por ella. El amor por ella cambió su vida, le dio la fuerza para situarse en el mundo e incluso para ser exitoso. Además, la forma en que Eddy habla de su madre recuerda la relación que la mujer, en los orígenes planteados por Graves, tenía con la luna: El protagonista es capaz de observarla en dos dimensiones que se corresponden con dos estados de su percepción frente a ella: inicialmente la ve como una mujer núbil, en edad reproductiva, al decir “I fastened her face on the horizon like the rising moon and stared forever into space”¹⁰⁶ (acto II, escena 4). Pero luego, al enterarse del secreto y de su propio crimen, proyecta su imagen a la de la luna vieja: “And then the moon turned as red as blood / the clouds raced across her face and became her hair and then her eyes and the wind pulled her hair over her face”¹⁰⁷ (acto II, escena 4). Estos estados se corresponden con las fases lunares que Graves asocia a la Gran Diosa: “Las tres fases de la luna nueva, llena y vieja recordaban las tres fases de doncella, ninfa (mujer núbil) y vieja de la matriarca” (I, 9). De

¹⁰⁵ Eddy: [...], mi propia esposa me parecía una princesa / fijé su imagen en el horizonte como una luna en cuarto creciente y me perdí para siempre en la contemplación del espacio / y cuando el café cerró me quedé ahí sentado mirando, para siempre, hice correr por mi mente todas las combinaciones posibles de su rostro y su sonrisa y sus ojos y cada gesto y cada curva de sus labios, me quedé sentado proyectando su imagen sobre la luna y repasé cada página de nuestra vida juntos como una enorme biblia de eventos mágicos, examiné cada rasgo de su paisaje y devoré cada una de sus partes y amé cada una de las partes que sumadas daba como resultad esta criatura, mi esposa (150).

¹⁰⁶ fijé su imagen en el horizonte como una luna en cuarto creciente y me perdí para siempre en la contemplación del espacio / (150).

¹⁰⁷ Y entonces la luna viró al rojo sangre / las nubes atravesaron su cara a la carrera y fueron sus cabellos y luego sus ojos y los vientos arrastraron su cabello sobre el rostro (150).

este modo, al enterarse del vínculo consanguíneo que comparten su visión de la Esposa da un giro y la observa con respeto y admiración, más que con deseo.

En este parlamento la acción se congela y solo vemos a Eddy reflexionando en torno al amor que por ella siente y cómo le impacta la noticia del incesto. La relación que construye, entonces, es asimétrica: la amada está más arriba, es superior, y él la admira desde su nivel. Incluso proyecta la imagen de ella sobre la luna, alejándola de su mundo y vinculándola con las esferas superiores. Ella *es* la gran diosa de su mundo.

Eddy termina por concluir que no importa el incesto porque la relación que tienen es sincera, no se dañan ni dañan a nadie: “do we cause each other pain, do we kill each other, do we maim and kill, do we inflict vicious wounds on each other? We only love [...]”¹⁰⁸ (acto II, escena 4). La madre es como cualquier mujer, desde esa perspectiva, y lo que Eddy valora de ella no tiene que ver con el vínculo consanguíneo que ambos tienen, sino con la relación emocional que permite su vinculación amorosa. De hecho, que sean parientes no cambia en nada la situación porque el resultado de su amor depende de la conexión amorosa y erótica que ambos comparten. Eddy prioriza eso por sobre la imagen que socialmente se tiene de la madre y solo ve a la Esposa de modo idealizado, superior a él.

La madre se vuelve, entonces, una mujer especial pero que comparte la mayoría de las características de cualquier mujer. La única diferencia es que con la madre hay lazos consanguíneos que la sociedad observa como un tabú. Y es que ahí está la clave: es la sociedad la que impide el amor hacia la madre. Eddy no ve ningún problema en ese amor. La naturaleza femenina de la Esposa atrae al individuo de la misma manera que lo haría

¹⁰⁸ ¿acaso nos causamos algún dolor, acaso nos matamos el uno al otro, acaso mutilamos o somos asesinos, acaso nos herimos perversamente? Solo amamos, [...]” (150).

cualquier otra mujer y por ella, por su belleza y su cuerpo, el protagonista decide olvidar el incesto. La visión que la obra presenta de la Esposa y madre tiene que ver con la naturaleza femenina. Ella se muestra como una mujer común, cuyos encantos dependen de su sexualidad y que puede enamorarse de cualquier hombre que le apoye, acompañe y satisfaga sexualmente. Inevitablemente, eso sí, el compañero en cuestión debe ganar su amor.

De forma paralela, al mismo tiempo que la madre es simplemente una mujer que puede ser amada (lo que rompe con el tabú), la madre se muestra como una mujer, en términos generales: amar a la madre es, en la obra, imagen de amor y respeto por la mujer en términos genéricos. Aquella noción, que generaliza a las mujeres por medio de la madre, invierte la visión patriarcal de la mujer como figura subordinada al hombre, y con ello retoma la valoración de la mujer como procreadora y fuente de vida de la sociedad matriarcal, planteada por Graves.

A eso es necesario sumar que no hay hijos entre ambos personajes. El incesto en *Edipo Rey* era gravísimo, en parte, porque el matrimonio entre Edipo y Yocasta había permitido la existencia de cuatro niños, que además, estaban malditos. La descendencia estaba estigmatizada socialmente y, desde el oráculo, tenía un pésimo pronóstico¹⁰⁹. En *Greek* los hijos-hermanos no existen, por lo que los únicos involucrados y perjudicados en el incesto son Eddy y la Esposa. Inclusive el protagonista lo hace notar al decir: “have you seen

¹⁰⁹ Recordemos que en algunas versiones del mito la estirpe de Layo estaba maldita por el crimen que el mismo Layo había cometido (la violación de Crísipo, hijo de Pélope). Eso explica, en parte, por qué todos los hijos de Edipo tienen un final trágico: los hermanos Polínices y Eteocles mueren asesinandose mutuamente, Antígona muere castigada por dar sepultura a Polínices e Ismene fue muerta por Tideo, quien había sido instigado por Atenea.

a child from a mother and son / no. Have I? No. Then how do we know that it's bad / should I be so mortified?"¹¹⁰ (acto II, escena 4).

Ahora bien, respecto al mito de Edipo, Robert Graves en *Los mitos griegos*, libro ya mencionado, también presenta su propia lectura que difiere de la versión tradicional y que entrega luces sobre la interpretación que Graves da a la relación de Eddy y su madre. Según Graves, el mito fue mal entendido por una corrupción deliberada del significado de varios íconos sagrados (II, 6). En una de las versiones planteadas por Graves, Edipo fue encontrado por Peribea (reina de Corinto) en la costa de Sición en una barca (Graves II, 8). La historia que los padres de Eddy narran entronca directamente con esa variante que Graves propone: El bebé Eddy fue encontrado en las aguas de Támesis, mientras estas estaban sucias de cadáveres de la guerra (146-147). Respecto al episodio de la Esfinge, Robert Graves también cree que existiría otra explicación: sería, más bien, el tributo que rinde el nuevo rey a la diosa Luna alada de Tebas antes de casarse con su sacerdotisa (la reina). En parte se justificaría desde allí la victoria que Eddy tiene sobre la Esfinge: funciona como tributo a la Esposa, una suerte de acción para probar su poder.

Desde la perspectiva del estudioso británico, “El asesinato de Layo es un recuerdo de la muerte ritual del rey solar por su sucesor: derribado de un carro y arrastrado por los caballos cuando terminaba el primer año de su reinado” (II, 6). Lo que Edipo hace es matar ritualmente a su predecesor, pero este hecho se entendió en el mundo patriarcal como una muerte real. Con ello se le cargó de un sentido criminal y se asumió como un ataque a los

¹¹⁰ ¿Has visto algún niño nacido de madre e hijo? / no. ¿y yo? Tampoco. Entonces, ¿cómo sabemos que es tan malo? ¿es necesario que me torture tanto? (150).

vínculos consanguíneos. Con estos antecedentes, Graves cuestiona la versión oficial diciendo:

Bajo el viejo sistema, el nuevo rey, aunque extranjero, había sido teóricamente un hijo del rey viejo al que mató y con cuya viuda se casó; costumbre que los invasores patriarcales tergiversaron considerándola como parricidio e incesto (II, 7).

Así, Edipo en realidad no sería un hijo biológico del rey anterior, sino solo su sucesor y el matrimonio con la reina implicarían la adquisición del poder. Eddy, en la obra, asesina al Gerente del café (su padre) por medio de palabras: ambos discuten y finalmente Eddy lo mata diciendo “tada”¹¹¹. En sintonía con esa versión, el asesinato “verbal” del padre en *Greek*, podría ser leído como un símbolo del traspaso del poder entre ambos.

Para Robert Graves, el mito de Edipo ha sido invertido categóricamente y, a partir de su propio cotejo y análisis de los textos originales y secundarios, concluye que la historia sucedió de la siguiente manera:

Edipo de Corinto conquistó Tebas y llegó a ser rey casándose con Yocasta, una sacerdotisa de Hera. Luego anunció que el reino pasaría en adelante de padre a hijo siguiendo la línea masculina, que es una costumbre corintia, en vez de seguir siendo el don de Hera la Estranguladora. Edipo confesó que se sentía deshonrado por haber dejado que los caballos del carro arrastraran y dieran muerte a Layo considerado su padre, y por haberse casado con Yocasta, quien le había hecho rey mediante una ceremonia de renacimiento. Pero cuando trató de cambiar estas costumbres, Yocasta

¹¹¹ En la traducción al español se usa “chaucito”, pero la expresión en inglés se refiere a una exclamación de triunfo.

se suicidó como protesta y Tebas fue víctima de una peste. Por consejo de un oráculo, los tebanos negaron entonces a Edipo la paletilla sagrada y le desterraron. Murió en una tentativa inútil de reconquistar su trono mediante la guerra (II, 7).

Según esta versión propuesta por Graves, Edipo habría tratado de establecer una sociedad de corte patriarcal en un mundo, hasta ese momento, matriarcal. Ahora bien, Berkoff no reestructura el accionar del protagonista buscando transformar la sociedad patriarcal que hemos heredado en una sociedad matriarcal. Más bien busca generar un cambio cultural que retome ciertos aspectos del matriarcado. El protagonista, no es quien en la “primera versión” –la versión matriarcal del mito (según Graves)–, se casó con la “sacerdotisa-reina” siguiendo los ritos y normas del mundo matriarcal pero luego intentó establecer una sucesión patrilineal. Más bien, Eddy revierte esa situación retornando *simbólicamente* a una cultura en que la mujer es valorada socialmente por su rol (pro)creador. Esto implica un doble tránsito, porque quien, según Graves, habría sido uno de los primeros fundadores de la cultura patriarcal, es utilizado para reescribir la historia de Edipo y también es usado para revertir simbólicamente esa fundación.

La confrontación, hecha por Berkoff, con la versión patriarcal (que representaría la tragedia de Sófocles) es evidente en la reacción de Eddy tras saber la verdad de su origen: al momento de decidir cómo va a enfrentar sus crímenes, recrimina a Edipo por actuar a “la griega”: “Why should I tear my eyes out Greek style, why should you hang yourself (...)”¹¹² (acto I, escena 4) y luego “Oedipus how could you have done it, never to see your wife’s

¹¹² ¿Por qué tendría que arrancarme los ojos a la griega, por qué tendrías que ahorcarte? (150).

golden face again, never again to cast your eyes on her and hers on your eyes”¹¹³ (acto II, escena 4), aludiendo así simultáneamente al personaje de la tragedia, a la cultura griega/patriarcal a la que estaría asociado, y al título de la propia obra. Sabiendo que Berkoff utiliza a Graves como subtexto para reformular la historia, en este pasaje el “estilo griego” significa entonces la forma de comprender el incesto desde el punto de vista patriarcal, y lo “griego” señalado aquí y en el título de la obra, refiere a los inicios de esa cultura patriarcal que perdura hasta el presente, y cuyas consecuencias han sido representadas a lo largo de la obra. Al mismo tiempo, al interpelar al personaje de la tragedia, una vez más se exhibe la condición de Eddy como “personaje del personaje” y la condición de *Greek* como versión de una historia significativa culturalmente, que se confronta con los valores de la que esta es portadora. Los griegos legaron a la humanidad muchos aspectos claves de nuestras relaciones sociales: el lenguaje, los modelos políticos, la religión y muchos otros son elementos que permitieron las estructuras y paradigmas que regulan nuestras relaciones. La lógica patriarcal ha sido heredada desde el mundo grecolatino y, consecuentemente, la discusión que Berkoff hace en torno al rol de la mujer y la forma en que las personas deben vincularse tiene que mirarse también desde el título. El protagonista de *Greek* se distancia de su referente y, usando el desenlace de Edipo como un escudo y sus propias motivaciones como excusa, decide optar por un camino diferente. Él no está dispuesto a marginarse de la sociedad, ni a mutilarse. Con su accionar –el amor y la relación con su madre– no daña al mundo y por tanto su crimen no merece tal castigo. La plaga ya estaba presente mucho antes de cumplirse el augurio, y su crimen no es una condición para desarrollarla ni propagarla como lo era en *Edipo Rey*. Además, no entiende cómo Edipo fue capaz de olvidar a su madre, como dejó de

¹¹³ Edipo, cómo pudiste hacerlo, no volver a ver la cara áurea de tu mujer, no volver a posar en ella tus ojos, ni ella los suyos en vos (151).

observarla si lo que por ella siente es amor. El amor se vuelve la clave para entender el accionar de Eddy: él ya ha dicho a la Esfinge que debe morir porque no es capaz de amar. Él, que si ama, no merece morir.

En sintonía con lo anterior, para Eddy el crimen, que significa inicialmente un problema, es el incesto –haber establecido una relación amorosa con su madre–, pero no se cuestiona el asesinato de su padre biológico. Ni siquiera lo nombra. Esto puede ser interpretado en dos sentidos, teniendo como base la analogía con la versión matriarcal del mito ya revisada, según la cual la muerte sería simbólica: por un lado, el asesinato verbal del padre es, sobre todo, una forma de invalidar la autoridad que en el mundo de *Greek* –y por extensión en Occidente– significa el padre. El padre es la ley en una cultura patriarcal, y es una ley que el mismo Eddy ha diagnosticado como violenta. En la cuarta escena del primer acto Eddy explica que el mundo es violento porque así nos lo han heredado nuestros padres y así nos han enseñado a actuar, perpetuando la violencia como modo de relacionarse:

Still you can't help it / you're drowned in aggro since a kid and dad has fed between
your flappy lugs not love but hate / has fed the history of ye olde past to give you
causes / something to do at night / has woven a tapestry of woe inflicted on him from
the distant foggy patch called past¹¹⁴.

Ese pasado violento se hereda de padre a hijo y es contra esa historia que Eddy simbólicamente se revela: el rechazo al tabú y el amor a la “madre/mujer” es el rechazo a la cultura patriarcal violenta que este representa. Es rechazar el tabú tal y como occidente lo ha

¹¹⁴ Pero no se puede evitar / desde chico estás metido en la violencia y papá mismo se encarga de meterte entre las excitadas orejitas que no hay que amar sino odiar todo / él te ha dado de comer la historia de su bendito pasado para que tengas motivo / algo que hacer por las noches / ha tejido un tapiz de desdichas que le han sido infringidas desde esa remota zona de bruma que se llama pasado (113).

concebido. En el fondo es decir que no quiere que el padre le enseñe a odiar y que prefiere que los sujetos se relacionen desde el amor y la comunicación, si eso significa un camino diferente a la violencia.

Por otro lado, simultáneamente, la muerte del padre y el amor por la madre pueden ser interpretados teniendo en consideración la recepción freudiana del mito de Edipo, que postula el complejo edípico como mecanismo psíquico fundamental en la construcción del individuo. El padre, en la lógica del Freud, es quien oficia la separación entre el hijo y la madre. La figura paterna genera en el hijo culpa y, de manera inconsciente, este desea su muerte: en la teoría de Freud, todos los seres humanos desde la primera infancia, “desean al progenitor de sexo diferente al suyo mientras sufren celos y sentimientos de odio y destrucción en contra del de sexo igual” (Thibaut 107). Paralelamente, opera el “complejo de castración”, según el cual el niño siente horror a perder su pene y/o al enterarse que las mujeres no tienen ese órgano:

si la castración es un hecho (por la carencia del pene en algunos semejantes) y si la madre está prohibida como objeto sexual, es claro que aquella [la castración] es el castigo que espera a quien viole tal tabú y que, por cierto, el portador de tal castigo es el padre, encargado natural de mantener su dominio sobre la madre (Thibaut 109-110).

De este modo el padre es quien permite al niño interiorizar las normas sociales, es decir, lograr que el hijo desarrolle el superyó, instancia psíquica que (auto) regula el accionar del individuo. Esta entidad psíquica, representada por el padre, tiene una doble función: negar la posibilidad de que el hijo esté con la madre y al mismo tiempo castigar tal conducta.

En una situación “normal” el deseo por la madre se reprime y el hijo no asesina a su padre: entonces la represión forma parte necesaria de la conformación de la personalidad individual que posibilita el funcionamiento social. La represión, formulada a partir del padre y luego del superyó, forma parte de la conformación de una consciencia moral, que permite al individuo integrarse “normalmente” en la cultura y la sociedad patriarcal que hemos heredado.

En el caso de Eddy la muerte se provoca verbalmente y, con ello, se relativiza la responsabilidad de Eddy ante el incesto, y con ello su actitud frente a la represión, la culpa y la autoridad. Ahora bien, la muerte es “verbal”, y por tanto, creemos que puede ser leído como un asesinato en el orden simbólico: lo que se “mata” no es una persona real, sino la “ley del padre”. Lo que en un adulto se da a través del superyó, la conciencia moral, Eddy la elimina por la anulación verbal del padre, por su muerte ficcional. Así, Eddy rechaza simbólicamente, la cultura represiva que ha heredado. De ahí que la muerte del Gerente del café no sea un problema para el protagonista: es más bien la liberación de la conciencia moral y que le permite, en parte, relativizar también su otro crimen (el incesto).

En el monólogo en que Eddy cuestiona el crimen del incesto invierte tres nociones. En primer lugar, cuestiona la moralidad del incesto: se pregunta a sí mismo si alguna vez ha conocido algún niño nacido de madre e hijo y cómo sabemos que es algo malo (150). Así como no tiene pruebas de que sea bueno amar y desear a su madre, no tiene evidencia de que amarla y desearla sea negativo. De este modo busca hacer visible que la idea del incesto es una elaboración social y cultural y que, consecuentemente, depende de lo que la sociedad ha construido. Con ello concluye, entonces, que la relación incestuosa es “mala” desde la perspectiva cultural y que no hay condiciones experienciales que impidan el amor por su

esposa-madre. Lo siguiente es discutir el peso de su crimen, comparativamente hablando: ¿es peor cometer incesto con su madre o asesinar gente? – “What’s wrong with that? It’s better than shoving a stick of dynamite up someone’s ass and getting a medal for it”¹¹⁵– (cfr. 151). Hay criminales mucho mayores que él porque asesinan millones de personas. Ellos son realmente malos porque sus acciones afectan a muchos otros. Después de haber mostrado durante toda la obra un mundo violento, alienado y miserable la imagen que se construye del incesto es casi inocente. Por último, Eddy valida su acción en el amor: si lo que él siente es amor puro y sincero (151) –recordemos toda la descripción que él hace de lo que siente por la Esposa– no hay ningún crimen. Él no merece castigo porque la ama y el amor valida la existencia. A partir de estos tres mecanismos Eddy desestabiliza la inmoralidad del incesto cometido y está simbólicamente oponiéndose a la cultura patriarcal que ha heredado.

Considerando todos los elementos planteados discordamos de la interpretación que enmarca discursivamente *Greek* (en su versión en español) a través del prólogo escrito por Jorge Dubatti. Dubatti en dicho apartado del libro que compila (en español) *Decadencia y A la griega*, propone que:

Berkoff descubre que para preservar el impacto político de la tragedia griega –en términos de Aristóteles, producir emociones de la catarsis trágica: el horror y la piedad–, Edipo no debe cegarse sino hundirse irresponsable y libremente en el incesto, sin remordimiento ni represión. (...) El horror no radica en la *hamaríá* (error trágico) ni en la *hybris* (el empecinamiento en el error) ni en el acontecimiento patético, sino en la ausencia de ley correctora (14).

¹¹⁵ ¿Qué tiene de malo? Es peor que andar metiéndole un cartucho de dinamita a alguien en el culo y que encima te den una medalla (151).

Desde la perspectiva de interpretación que hemos planteado a lo largo de esta tesis¹¹⁶, el gesto de Eddy no constituye un acto inmoral a través del cual se manifiesta de modo extremo la degradación y corrupción del mundo representado. Más bien, la aceptación del incesto es una crítica radical al camino de la violencia y la represión que la “ley del padre” representa. Aceptar el amor por la madre no es una provocación, sino el camino que Eddy elige plenamente consciente de que su acción es menos negativa que vivir y fomentar un mundo de violencia y crisis comunicativa.

De ahí que el mismo Steven Berkoff defina su obra como “una historia de amor” en el prólogo a *Greek*:

Eddy busca reafirmar sus ideales e inculcar un nuevo orden de cosas con su perspectiva y su energía vital. Su pasión por la vida está inspirada en el amor que siente por su mujer, y su desprecio por el medio degradado que le tocó heredar. [...]

La obra también es una historia de amor (90).

Eddy, un modelo de hombre en la sociedad que la obra ha planteado, puede validar su crimen en el sentimiento que ha olvidado el mundo patriarcal: el amor. Si eso es sumado a todos los elementos que a lo largo del capítulo hemos mencionado, la propuesta de Berkoff, a nuestro juicio, es contundente porque significa el rechazo de una serie de variables

¹¹⁶ Pau Gilabert en “Greek de Steven Berkoff (1980): La arriesgada conversión de Edipo rey de Sófocles en una love story” propone una interpretación muy similar a la que hemos desarrollado en esta investigación. Discute abiertamente con Dubatti planteando:

A mi juicio, el análisis de Dubatti deviene de hecho una advertencia clara sobre cómo hay que entender el texto de Berkoff, poniendo así al descubierto, inconsciente o conscientemente, problemas ciertos de interpretación. No niego que el dramaturgo abre nuestros ojos y nuestras mentes al fascismo latente de Eddy –pero a menudo diáfano-, de modo que, de un personaje así, todos vemos qué puede esperarse (8). Gilabert plantea su propia interpretación argumentando que Berkoff propone, a través de Eddy, la superación social del tabú buscando discutir con la cultura que lo fundamenta.

implicadas en la cultura patriarcal, y la incorporación de elementos asociados a una cultura matriarcal supuestamente anterior.

La construcción de la obra da cuenta de un análisis preciso de la realidad a partir del subtexto que propone el mundo matriarcal. Se evidencia la aversión a la ley del padre, a la autoridad “castradora” que la cultura heredada por el padre genera para reprimir las pulsiones de los individuos y se rechaza la represión como mecanismo de constitución de la personalidad. Es en esa riqueza de elementos que radica la mayor provocación de *Greek*; pero no se queda solo en la detección del problema, sino que propone una reformulación de nuestra cultura a la luz de elementos que se presentan como positivos en una época que podemos imaginar. En esa línea funciona la reivindicación de elementos asociados a lo “femenino”, entendiendo a las mujeres como una fuerza vital y (pro) creadora, que permiten una relación fluida del individuo con sus pulsiones, y donde se valora la libertad –en tanto fuente de creatividad–. Además, la obra no busca reemplazar el patriarcado con el matriarcado –y de ahí que sea fundamental la muerte de la Esfinge, figura que enarbolaba ese reemplazo–, pues presenta una relación complementaria entre hombre y mujer, en lugar de dominación y subordinación característica de nuestra cultura occidental.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación hemos revisado varios aspectos de la construcción que Steven Berkoff hace en *Greek*. Es significativo, a nuestro juicio, que la obra sea una recepción de la tragedia de Sófocles *Edipo Rey* y, consecuentemente, son fundamentales las transformaciones que Berkoff introduce en el argumento, personajes y ambiente del drama clásico. Precisamente por ser una recepción de un texto que está en el imaginario cultural de occidente y que se ha sido leído en muchas ocasiones desde diferentes perspectivas, la obra tiene un enorme potencial que Berkoff productiviza en función de sus propuestas teórico-críticas.

Greek reelabora el argumento y otros elementos de la tragedia de Sófocles: traspone los acontecimientos al Londres de la segunda mitad del siglo XX y reformula varios sucesos de la obra en función de lo ocurrido en Inglaterra durante ese periodo. Es posible evidenciar que, pese a las múltiples diferencias entre ambos textos, existen elementos del argumento de *Edipo Rey* que son conservados y que demuestran el vínculo entre ambas historias. *Greek* también utiliza el mito de los Labdácidas, pero el foco de la acción se pone en diferentes elementos: mientras *Edipo Rey* muestra cómo el destino ha sido cumplido aun cuando los personajes han intentado evitarlo, *Greek* presenta el proceso de construcción del protagonista. En el fondo, *Edipo Rey* muestra la caída de Edipo al descubrir la verdad, y *Greek* el surgimiento de Eddy asumiendo su realidad críticamente y aceptándola.

Lo cierto es que también existen muchísimas diferencias en el mundo que construyen ambas obras. Por ejemplo, encontramos el motivo de la peste. La peste es uno de los principales elementos que Bekoff retoma del *Edipo Rey*, resignificándolo a partir de su perspectiva determinada por aspectos del contexto y desarrollándola con mucho énfasis a lo largo de toda la obra. A través de imágenes visuales, construidas por el protagonista, vemos la plaga que caracteriza la ciudad. Lo que si corresponde a una diferencia entre *Greek* y la tragedia es que la peste no se produce por un acontecimiento puntual, sino que es una herencia cultural que proviene de nuestros padres. Es la “historia de nuestro bendito pasado”, la que nos condiciona, y que organiza el mundo ocupando el lugar que en *Edipo Rey* tenía la ley divina al indicar cómo serán las acciones de los individuos. La peste heredada es la que genera la violencia que impera en el mundo, violencia que es capaz de engendrar acontecimientos como la Segunda Guerra Mundial.

En directa relación con la presentación de un mundo definido por la peste, encontramos la relación entre los sujetos. Los seres que habitan el mundo en *Greek* son incapaces de relacionarse y de reflexionar. Más bien son esqueletos que se violentan y atacan, que no establecen comunicaciones efectivas y que actúan desde la inconciencia y la ignorancia. La peste es causa y consecuencia, un círculo vicioso del que forman parte miles de asesinatos, la irracionalidad con la que las personas actúan y se relacionan y la necesidad de solucionar los conflictos desde la violencia.

Además, la peste se ve reflejada al interior de la obra en una serie de acontecimientos que remiten, de modo explícito, a la realidad fáctica, tales como la violencia desmedida en los estadios o *football hooliganism*, sucedidos en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XX y que dan cuenta de la alienación política y social que los sujetos experimentan

durante esa época; los atentados de grupos radicales irlandeses como el IRA, que mantienen en constante caos y en una escalada de violencia durante el siglo XX a Irlanda; y algunas medidas tomadas por Margaret Thatcher y su administración, que intensifican la crisis política que Inglaterra vive durante el siglo XX.

Este mundo donde habita la plaga, también es una consecuencia directa de la represión que la “ley del padre” nos ha inculcado: en el Londres de la obra, donde el orden es patriarcal, el individuo debe reprimir sus pulsiones naturales en pro de mantener la estructura heredada. Así, el niño debe aprender a regularse desde la moralidad que la sociedad ha fijado y anular su relación con la naturaleza y la libertad.

Estos aspectos temáticos que remiten directamente al contexto de producción, son retomados a partir de algunos mecanismos dramáticos contemporáneos. Ejemplo de ello es la construcción de personajes que no tienen una historia, habitando su mundo como carcasas vacías e incapaces de comunicarse entre sí. Estos personajes son solo entes contruidos por el lenguaje y consecuentemente, el lenguaje puede aniquilarlos (como sucede con el Gerente) y que, irónicamente, habitan un espacio donde no pueden comunicarse. Se saben parte de un mundo dramático, pero son concientes de su nulidad en ese mundo, de su imposibilidad de actuar en él. Más aún, saben que viven en un espacio violento, pero siguen reproduciéndolo.

Greek, al vincularse de modo explícito con su referente griego clásico, simultáneamente se inscribe en la tradición que este representa y a la vez se distancia de él críticamente. Es evidente que la imagen de una sociedad organizada a partir de la figura del padre constituye uno de los núcleos de *Greek*. Ahí es donde resulta significativo el vínculo que Berkoff hace en su obra con algunas propuestas de Robert Graves: la idea del matriarcado prehelénico solo viene a plantear una vía distinta a esta cultura que organiza la obra. Sin

embargo, ese plan alternativo es descartado con la muerte de la Esfinge, por constituir solo el extremo opuesto, que no modifica los grandes problemas de nuestra cultura. El mundo patriarcal es puesto en jaque durante toda la obra, duramente criticado por el protagonista, en ocasiones por otros personajes y evidenciado en las imágenes que el mismo Eddy observa.

Esta cultura patriarcal es la que se funda en la Grecia antigua y que se refuerza con las interpretaciones que el mito de Edipo ha asumido a lo largo de la historia. El ejemplo más emblemático de esta interpretación es propuesto por Freud, al plantear que el padre es la ley correctora, la entidad encargada de castigar al niño y de obligarlo a controlar sus impulsos, validando la violencia que la sociedad patriarcal utiliza. Teniendo este elemento en el horizonte de construcción de la obra, Berkoff dialoga directamente con *Edipo Rey*, en tanto referente importante de la tradición cultural patriarcal.

Berkoff también establece un segundo diálogo con la tragedia de Sófocles. *Greek* retoma el protagonista de *Edipo Rey* y se distancia lo más posible de él, constuyendo un personaje bajo, común, un *self-made man*, un Edipo “menor” que se sitúa en un escenario popular. Desde ese personaje, el dramaturgo se inscribe en la tradición dramática representada por la tragedia –de la que *Edipo Rey* es el ejemplo emblemático– y establece una continuidad con un aspecto que Berkoff releva en su lectura de ese género: la capacidad de suscitar pasiones. Berkoff busca, a partir del teatro, volver a producir las emociones que la tragedia generaba y, desde allí, relevar la función de humanizarnos – y que es, en definitiva el objetivo social de la tragedia–.

Gracias a la finalidad que como dramaturgo persigue y a su propia educación, la obra de Berkoff se inscribe en tendencias teatrales contemporáneas, que utilizan mecanismos diferentes para suscitar esas pasiones, y que también cuenta entre sus características la

ruptura de la ilusión mimética y la discusión crítica con la tradición dramática y cultural de la que es portadora la tragedia. Así, *Greek* descansa sobre el lenguaje y el movimiento físico, y desplaza a un plano secundario elementos como la escenografía y la caracterización de los personajes.

En esta doble discusión que Berkoff desarrolla a partir de su obra –con la cultura tradicional patriarcal y con la tragedia como herramienta social–, es central la relación amorosa de Eddy y su madre. Cuando Eddy conoce el vínculo biológico que tiene con su Esposa, encuentra una salida a este mundo enfermo: frente a la violencia y la represión, él propone el amor, la comunicación, la libertad y la relación fluida del individuo con sus pulsiones. Lo femenino, el modo de ser de las mujeres, representado en la madre, es una salida a la crisis que significa este mundo. Desde allí el personaje pone en duda la moralidad del incesto, y la obra completa adquiere sentido. Al mismo tiempo, en ese monólogo dice que no actuará como lo obliga la historia, evidenciando el abismo que lo separa del rey Edipo y de la tradición trágica que lo sustenta.

En la suma de todos estos elementos temáticos desarrollados desde mecanismos dramáticos contemporáneos, la recepción que Steven Berkoff hace de la tragedia *Edipo Rey* encuentra la complejidad de su propuesta discursiva y su distancia con otras recepciones. Berkoff reescribe uno de los mayores clásicos de la literatura occidental y, en ese proceso, integra las lecturas que la obra ha tenido, pero también hace eco del contexto de producción en que vive y que observa con ojos críticos. El ejercicio discursivo de reescribir la tragedia y de construir el personaje del personaje, da una vuelta de tuerca demostrando que la historia cultural que ha ayudado a construir es, en realidad, una herencia violenta, represiva y que impide al sujeto ser feliz.

Bibliografía

Corpus literario:

- Berkoff, Steven. *Greek. Steven Berkoff: Plays 1*. Faber & Faber, 2000, pp. 94-136.
- _____. "A la griega". *Decadencia. A la griega*. Losada, 2005, pp. 87-151.
- Sófocles. "Edipo Rey". *Tragedias*. Gredos, 2006, pp. 190-256.

Obras citadas:

- Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Asociación de directores de escena de España, 2011.
- Aristóteles. *Poética*. Valentín García Yebra, trad. Gredos, 1974.
- Berkoff, Steven. *Tales from an actor's life*. Robson, 2011.
- Dubatti, Jorge. "El teatro de Steven Berkoff: el rugido de la bestia. Greek y Decadencia". *Saquen una pluma, Escuela rodante de dramaturgia*, 9 abr. 2012, <https://saquenunapluma.wordpress.com/2012/04/09/el-teatro-de-steven-berkoff-el-rugido-de-la-bestia-greek-y-decadencia-por-jorge-dubatti/>
- Gilabert Barberà, Pau "Greek de Steven Berkoff (1980): La arriesgada conversión de Edipo rey de Sófocles en una love story". *Dipòsit digital*. Universidad de Barcelona. 2014, <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/63638/1/Berkoff%20cast.pdf>
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*, tomo I. Alianza, 1991.
- _____. *Los mitos griegos*, tomo II. Alianza, 1996.
- Hardwick, Lorna. *Reception Studies*. Oxford University Press, 2003.
- Henry Stead. "Save classics 10 – Steven Berkoff" *YouTube*, 3 mayo 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=mXBDcHCnz-Y>
- Jauss, Hans Robert. "Literary History as a Challenge to Literary Theory". *New Literary History* Vol. 2.1, 1970, pp. 7-37.

- _____ . “La historia literaria como desafío a la ciencia literaria”. *La actual ciencia literaria alemana: seis estudios sobre el texto y su ambiente*. Anaya, 1971, pp. 37-114.
- Nicolson, Mavis. Steven Berkoff Interview. A plus 4. *YouTube*, 5 dic. 1984. <https://www.youtube.com/watch?v=4y5JogtS8Ek&t=532s>
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Paidós, 1998.
- Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press, 1988
- Prat Caros, Joan. “Mito e interpretación: el caso de Edipo”. *Revista de Geografia, Història i Filosofia Publicacions Universitat Rovira i Virgili*, n° 3, 1979-1980, <https://revistes.urv.cat/index.php/utghf>
- Ryngaert, Jean-Pierre. *Nuevos territorios en diálogo*, Paso de gato, 2005.
- Thibaut, Michel. “Del complejo de Edipo y de la castración”. *Trayecto del psicoanálisis de Freud a Lacan*. Universidad Diego Portales, 2004, pp. 99-130.
- Ubersfeld, Anne. *El diálogo teatral*, Galerna, 2004.
- Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Girol Books, 1991.

Obras consultadas:

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Sudamericana, 1971.
- _____ . *Para terminar con el juicio de Dios/ El teatro de la crueldad*. El cuenco de plata, 2013.
- Berkoff, Steven. “Oedipus”. *Steven Berkoff: Plays 1*. Faber & Faber, 2014. Kobo file.
- Genette, Gérard. “La literatura a la segunda potencia”. En Desiderio Navarro (ed.). *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. UNEAC, 1997, pp. 53-62.
- Hazel, Ruth. *The Mediation in Late Twentieth-Century English Theatres of Selected Ancient Greek Tragedy Texts and Themes Concerned with Women and Power*. Open University, 1998.

- Lázaro de la Fuente, Alberto. "La presencia del mito clásico en la literatura británica contemporánea". *Universidad de Alcalá*.
<http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/6925/Presencia%20mito.pdf;sequence=1>
- Pavis, Patrice. "Producción y recepción en el teatro: la concretización del texto dramático y espectacular". *Criterios. Teoría literaria, estética y culturológica. Apuntes de literatura hispanoamericana*, Nos. 21/24. 1988, pp. 79-103.
- Richards, Thomas. "De la compañía teatral al arte como vehículo", *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Alba, 2005, pp. 87-102.
- Sanchez, Angel. "«Catarsis» en la Poética de Aristóteles". *Anal es del Seminario de Historia de la filosofía*. N° 13. 127-147, Madrid: Servicio de Publicaciones UCM. 1996.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. "Segunda conferencia: La Estética de la Recepción (I). El cambio de paradigma (Robert Hans Jauss)". *De la Estética de la Recepción a una estética de la participación*. Universidad Nacional Autónoma de México. 23 oct. 2014.
http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/1843/02_De_la%20Estetica_ASV_2007_2_a_Conferencia_31_48.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Sierz, Aleks "El teatro contemporáneo en Gran Bretaña, hoy. Entre el realismo y la metafísica", *Revista Primer Acto* n° 323. Abril/junio 2008. www.inyerface-theatre.com.
- Treú, Martina. "Ridere di Edipo", *Libera Università di Lingue e Comunicazione*, 2013,
https://apeiron.iulm.it/retrieve/handle/10808/8698/16960/011_treu-nuovo-okok.pdf
- Übersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Cátedra, 1989.
- _____ . "Habla solitaria". *Revista Acta Poética* n°24, 2003. <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/95>
- Van Zyl Smit, Betine. *A Hand Book to The Reception of The Greek Drama*. John Wiley & Sons, 2016.