

Fecha de recepción: 9.1.2012
Fecha de aceptación: 24.1.2012

Greek Street.
El mito griego visita los bajos fondos*

Greek Street.
The Greek Myth Visits the Underworld

Luis Unceta Gómez
Universidad Autónoma de Madrid
luis.unceta@uam.es

RESUMEN: El presente trabajo propone un análisis del cómic *Greek Street* de Peter Milligan, obra que constituye una reescritura compleja y en clave de género negro de algunos de los argumentos más truculentos de la tragedia griega, como los protagonizados por Edipo o Medea, reubicados en las conflictivas calles del Soho londinense actual. De tal modo, esta obra de Peter Milligan ofrece un excelente ejemplo de los fenómenos de recepción clásica en las manifestaciones de la cultura popular contemporánea.

PALABRAS CLAVE: *Greek Street*; Peter Milligan; cultura popular; cómic; mitos griegos; recepciones de lo clásico.

ABSTRACT: The aim of this paper is to analyze the comic entitled *Greek Street*, by Peter Milligan. This comic is a complex and dark rewriting, set in the troubled streets of modern London's Soho, of some of the most sinister plots of Greek tragedy, such as those of Oedipus and Medea. Thus, Peter Milligan's work is an excellent example of the phenomena of classical reception in contemporary popular culture.

KEY WORDS: *Greek Street*; Peter Milligan; Popular Culture; Comic; Greek Myths; Classical Receptions.

ÍNDICE: 1. Tradición clásica y comic. 2. *Greek Street* y sus creadores. 3. Los personajes. 4. Las tramas. 5. El uso de los referentes clásicos. 6. Epílogo.

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación "Marginalia. En los márgenes de la tradición clásica" (FFI2011-27645), subvencionado por el MICINN. Como es costumbre entre sus miembros, ha sido revisado por Rosario López Gregoris. Quede constancia igualmente de mi gratitud a los revisores anónimos del trabajo, cuyas sugerencias han contribuido a la mejora del resultado final.

1. TRADICIÓN CLÁSICA Y CÓMIC

Hace ya algún tiempo que el cómic ha quedado legitimado como objeto de interés académico y cada vez son más numerosos los estudios dedicados a este medio desde enfoques muy variados. Sin embargo, salvo algún trabajo que subrayaba la utilidad didáctica de este tipo de publicación¹, el análisis de la tradición clásica en este medio ha sido sistemática y conscientemente desatendido hasta fechas muy recientes. El motivo hay que buscarlo, sin duda, en la posición diametralmente opuesta que ocupan ambas realidades en el canon académico. Por fortuna, en los últimos años están surgiendo tímidamente estudios sobre aspectos concretos de la pervivencia de lo clásico en este formato híbrido², que se enmarcan en un trabajo de mayor envergadura sobre la presencia de lo clásico en la cultura popular contemporánea³.

Aunque su éxito comercial sea hoy inferior al que disfrutó en otras épocas –debido al imparable avance de nuevos formatos de entretenimiento que lo desplazan de las prioridades del público masivo–, el cómic constituye un lenguaje perfectamente inteligible para la sensibilidad actual. Precisamente por ese motivo, y por su plasticidad, proporciona, al igual que el cine, un soporte idóneo para los fenómenos contemporáneos de recepción de la cultura grecolatina, base fundamental de la civilización occidental. Si concebimos la tradición clásica como un fenómeno dinámico y vivo, y no como el patrimonio elitista de unas minorías ilustradas, no debemos pasar por alto las reelaboraciones en formatos propios de la contemporaneidad.

La herencia clásica está tan incorporada en nuestra cultura que llega a operar de manera inconsciente en ocasiones. Pero podemos encontrar también algunos exponentes que demuestran un conocimiento ajustado de las fuentes. No se trata solo, por ejemplo, de que los superhéroes deban consi-

¹ Cf. LILLO REDONET (1995).

² Véanse las aportaciones de CLAVO SEBASTIÁN (1986), LEVINE (1994), ESPINO MARTÍN (2002), HERREROS TABERNERO (2002), SANJUÁN IGLESIAS (2004), STANLEY (2005), UNCETA GÓMEZ (2007), HERNÁNDEZ REYES (2008), IGUÁCEL (2008), PITCHER (2009), GONZÁLEZ DELGADO (2010), o los reunidos por KOVACS-MARSHAL (eds.) (2011).

³ Puede consultarse a este respecto la completa y muy documentada monografía de NISBET (2008²) o trabajos como los reunidos en el número 32.2 de la revista *Helios*, así como otros muchos, entre los que cabe citar, a título de ejemplo, LORENZO HERNÁNDEZ (2008) sobre animación, LOWE (2009) sobre videojuegos (incluido en un volumen dedicado a este tipo de análisis) o LÓPEZ GREGORIS-UNCETA GÓMEZ (2011) sobre la *sitcom* (comedia de situación televisiva).

derarse el trasunto moderno de las mitologías clásicas⁴, sino que muchos de ellos están creados con moldes del antiguo panteón grecolatino⁵. Y existen incluso algunas obras que, de manera voluntaria, asumen como estímulo creativo la revisión personal de un asunto de tema clásico. Un buen exponente de ello es *Greek Street*, cuya deuda con la Antigüedad se hace explícita desde el título y en cuyas páginas cobra toda su dimensión la violencia que destilan los mitos transmitidos por la tragedia griega.

2. GREEK STREET Y SUS CREADORES

El autor londinense Peter Milligan cuenta con una larga trayectoria a sus espaldas que arranca en los primeros años ochenta, con su participación en el clásico de ciencia ficción *2000AD*. Ha firmado, entre otras obras, *Skin*, miniserie, ambientada en los años setenta, sobre la vida de un *skinhead* afectado por las secuelas de la talidomida y, quizá por su polémico contenido, una de sus obras más conocidas. En su producción destaca asimismo *Enigma* (1993), obra compleja y metaficcional, o *X-Statix*, relectura pop de un grupo de superhéroes en el que estaba prevista la inclusión de una rediviva Princesa Diana, como superheroína mutante. Tres muestras de un carácter polémico que, no obstante, ha sabido trabajar también dentro de los márgenes del *mainstream*, firmando guiones para las editoriales DC y Marvel.

La serie *Greek Street*, en la que Peter Milligan colabora con el dibujante italiano Davide Gianfelice, fue publicada con periodicidad mensual por la editorial estadounidense Vertigo, desde septiembre de 2009 hasta octubre de 2010, momento en que fue clausurada prematuramente por falta de ventas. Sus dieciséis episodios constituyen una adaptación de algunos mitos trágicos griegos en clave contemporánea, y en el escenario marginal y delictivo del Soho londinense. El propio Milligan⁶ define su creación como el encuentro entre Sófocles y la película *Lock Stock and Two Smoking Barrels*. Parece difícil encontrar mejor material que los escabrosos relatos de las tragedias griegas, para representar la crudeza de los círculos criminales y el mundo del hampa, los dramas familiares y la complejidad de las relaciones humanas. De hecho, a modo de *leitmotiv*, la obra repite obsesivamente la idea de que nada ha

⁴ Al respecto, cf. REYNOLDS (1992).

⁵ Véase un análisis de esta dependencia en UNCETA GÓMEZ (2007).

⁶ En la entrevista que le realizó Gavin O'Reilly para *Liberation Frequency*. <<http://www.liberationfrequency.co.uk/peter-milligan-interview/>> [2/1/2012].

cambiado con respecto a las historias que nos transmiten las tragedias griegas. Así se manifiesta Chantel, uno de los personajes, en el primer episodio:

Podríamos llamarlas repeticiones eternas. Corren a través de las generaciones como la sangre. Creemos que la ciencia nos hace diferentes o mejores que antes. Creemos que estamos progresando. Cada nuevo Darfur revela lo poco que hemos cambiado. Medea y Agamenón siguen jugando en el templo de Dionisio [sic]. Ya no quedan asientos⁷.

La complejidad de las vidas de los protagonistas de estas historias y el desgarrero de sus conflictos quedan acentuados por un dibujo vigoroso y agresivo, de trazos gruesos y expresionistas, que produce algunas imágenes de gran brutalidad y otras con un elevado voltaje sexual. La narración se presenta con un ritmo vertiginoso, cinematográfico en muchos aspectos (sobre todo en los recursos de transición), de modo que el espectador asiste brevemente a los distintos escenarios de la acción, sin detenerse más de tres o cuatro páginas en cada uno de ellos.

Los dieciséis números de que finalmente constó la serie se reparten en cuatro libros del siguiente modo:

1. *La sangre llama a la sangre* (cinco episodios).
2. *El complejo de Casandra* (seis episodios).
3. *Áyax* (tres episodios).
4. *La suerte de Medea* (dos episodios).

Los libros 1, 2 y 4 constituyen una unidad narrativa, que queda interrumpida, a modo de interludio trágico, por un segundo arco argumental, *Áyax*, totalmente ajeno al primero (sensación potenciada por el cambio de dibujante, Werther dell'Edera), salvo por fugaces y forzadas apariciones de algunos de los personajes que protagonizan el resto de la serie. Con un menor desarrollo, este relato encuentra su referente en la historia mítica de *Áyax el Grande*. Al igual que el héroe griego, Philip Jackson, el ex combatiente de

⁷ MILLIGAN (2010) 9, viñeta 4. Si bien las imágenes incluidas en este trabajo están tomadas de la edición original estadounidense, las citas remiten a la traducción española, en un único tomo y con paginación continua. En esta misma idea abundan el personaje de Rashid, policía árabe que colabora con Dédalo, o los seres sobrenaturales que desencadenan el final de la serie, uno de los cuales afirma: "A esa gente le gusta pensar que es muy moderna ... pero, en realidad, no es tan diferente de aquellos dementes con sandalias con los que tan bien nos lo pasábamos": MILLIGAN (2010) 355, viñeta 3.

Afganistán que protagoniza la historia, consigue devolver al campamento el cadáver de su compañero Pat, Patroclo, pero esta experiencia traumática le provoca también la pérdida de la razón. De tal modo, el cadáver de su compañero se aparece reiteradamente a Jackson como un zombi con casco de



Figura 1

tipo corintio (fig. 1), mientras que el veterano sigue pensando que su amigo está vivo. Finalmente, al igual que el referente épico, el protagonista de esta historia se suicida, entregándose a un tiroteo salvaje contra la policía.

Con todo, y aunque se podría hacer un análisis más pormenorizado de este episodio, el argumento principal es el que acumula una mayor riqueza de citas (mitológicas, literarias, artísticas) a la cultura clásica, que permiten lecturas con distintos niveles de profundidad.

3. LOS PERSONAJES

Hay que señalar, en primer lugar, un recurso llamativo en *Greek Street*: su abundante empleo de ciertas equivalencias onomásticas, basadas en la cercanía fonética entre algunos nombres griegos y otros anglosajones. Así, Eddie puede encarnar el arquetipo edípico, o el nombre de Sandy (hipocorístico de Sandra, procedente en realidad de Alexandra) remite a la adivina Casandra. Según el mismo principio, Agamenón y Clitemnestra se convierten respectivamente en *lord* Menon y *lady* Esther. Y la familia de mafiosos de nombre Furey recuerda sospechosamente a las furias, identificación que, avanzada la historia, será explicitada gráficamente⁸. Por su parte, el patrón de Dédalo no deja lugar a dudas y, en el interludio que representa la historia de Philip Jackson tras su regreso de Afganistán, el referente, también ligeramente homófono, es, ya se ha dicho, Áyax Telamonio; el caso de Pat es aún más claro, pues este nombre funciona como hipocorístico de Patroclo.

⁸ Cf. fig. 14. Sobre los avatares comicográficos de las furias, puede verse el trabajo de MARSHAL (2011), donde se defiende además que cualquier desarrollo mitográfico realizado en nuestra era hiperletrada debe cumplir ciertas exigencias de referencialidad y consistencia, lo que incluye, además de las referencias literarias, las surgidas en otros medios de la cultura popular, como el propio cómic.

Hay además otros personajes cuyo nombre no alude a ningún modelo antiguo, pero cuya función los define e identifica en términos clásicos. Así, el papel que en la tragedia griega desempeñaba el coro es asumido aquí por las *strippers* del local Olympia, de manera especialmente clara por una de ellas, Chantel, que hace las veces de corifeo y abre cada capítulo, a modo de prólogo, para compendiar los acontecimientos ocurridos hasta el momento y proporcionar al espectador algunas claves de interpretación. Su sabiduría es patente desde las primeras páginas, pero resulta contrastada, en esta función diegética, con su representación inmersa en actividades cosméticas cotidianas (baño, depilación, pintura



Figura 2

de uñas..., todas ellas cargadas de gran sensualidad y erotismo), propias de alguien que, como ella, se gana la vida con su cuerpo (fig. 2). En una ruptura de la ilusión escénica narrativa, técnica que permite el cómic⁹, Chantel se dirige a menudo al lector, pero también participa en la acción como un personaje más, al tiempo que actúa como parte del personaje coral al que pertenece, bailando desnuda para los Furey en el club Olympia.

Junto a ella, aunque sin su capacidad cercana a la omnisciencia, los personajes de *lord* Menón y Rashid, a los que nos referiremos más adelante, ambos especialistas en la Antigüedad clásica¹⁰, constituyen también un enlace exegetico entre el mundo antiguo y la modernidad, y ofrecen ciertas claves para entender los acontecimientos en términos míticos.

Además de los nombres y de las funciones estructurales desempeñadas en la narración, el tercer elemento que permite la caracterización de los personajes a través de vínculos con la tragedia griega radica en las peripecias que estos viven.

⁹ Esta transgresión puede parecer un procedimiento típicamente posmoderno, pero resulta congruente con el comportamiento del corifeo en la tragedia. Otros autores, como el director de cine Arturo Ripstein en su relectura de *Medea*, *Así es la vida*, han sabido adaptar esta ruptura al lenguaje cinematográfico, convirtiendo el coro en una surrealista banda de mariachis que aparece inopinadamente en la televisión y se dirige a la protagonista. Véase al respecto DANESE (2008) 63.

¹⁰ Menón es un conocido estudioso y coleccionista de obras de arte antiguas, y Rashid, además de policía y árabe, es doctora en Filología Clásica con una tesis sobre la misoginia en la *Odisea*.



Figura 3

4. LAS TRAMAS

Greek Street encuentra un hilo conductor en la investigación que lleva a cabo Dédalo, un policía que se enfrenta a un complejo caso de asesinatos en serie extremadamente violentos, que arranca con la aparición de un cadáver en el Támesis. Los cuerpos muestran siempre la caja torácica completamente destrozada, y en su interior se coloca una página de la *Medea* de Eurípides (fig. 3). Esta circunstancia propone una primera explicación para el nombre de Dédalo, puesto que, como él mismo reconoce:

Hace poco una mujer extraña me dijo que me encontraba en un laberinto.
Y así es como me siento. Perdido en mitad de una especie de laberinto¹¹.

Pero el arquitecto del laberinto se encuentra confinado además en una trampa personal pues, debido a su ocupación, lleva años ocultando su homosexualidad, a pesar de los consejos de su pareja para que haga pública su orientación, cosa que, finalmente, hará. A través de este motivo la obra incurre en ciertas interferencias con la figura de Teseo, realizadas hacia el final por una representación pictórica de la lucha con el minotauro. De tal manera, conseguir acabar con este ser intersticial, como lo es también Dédalo, implica resolver el caso que está investigando y aclarar su identidad sexual.

Alrededor del nudo que proporciona esta investigación orbitan otros personajes que establecen entre sí una tupida red de relaciones. La historia arranca cuando Eddie, un joven mulato¹², casi un adolescente, criado en un hogar de acogida, inadaptado y que trapichea con droga para sobrevivir, en su desesperado afán de encontrar su origen, de resolver su particular enigma, tiene un encuentro sexual con una prostituta que, inmediatamente después, se descubre que es su madre. Ambos discuten y, tras propinarle Eddie

¹¹ MILLIGAN (2010) 164, viñeta 4.

¹² El aspecto racial de algunos personajes, además de reproducir la multiculturalidad de las grandes urbes contemporáneas, podría estar remitiendo a la relectura negroide de ciertos mitos, como las películas *Orfeo negro* (Marcel Camus, 1959) o *Apuntes para una Orestíada africana* (Pier Paolo Pasolini, 1970).



Figura 4

ser expiado con un nuevo derramamiento de sangre. De hecho Edipo, quien, frente a lo que ocurría en el mito griego, sí parece consciente de estar cometiendo incesto, pagará por su crimen primero emasculándose (intentándolo, al menos: fig. 4) y después clavándose un bolígrafo en un ojo, para tratar de cegarse, mientras Dédalo lo interroga (fig. 5)¹⁴. En este momento, el detective interpreta el conflicto de Eddie en términos psicoanalíticos, inseparables del mito desde la revisión de Freud:

“Odias a las madres, pero las quieres”, y nos proporciona la causa de su complejo: “Creciste en un orfanato. Después pasaste por una serie de casas. Tu infancia debió de ser una mierda”¹⁵. Conviene señalar, con todo, que en el



Figura 5

¹³ Esta degradación es evidente en su representación en el último capítulo de la serie (más adulto, con el pelo largo y un aspecto inquietante tras haberse dejado inutilizado un ojo) y en el ritual purificadorio al que tiene que ser sometido.

¹⁴ El motivo que le lleva a cegarse es la visión constante de la imagen de Medea (sobre la cual nos detendremos más abajo), que representa en este momento la culpa y el arrepentimiento que atormenta a Eddie por haber matado a su madre tras su encuentro sexual, por lo que el monstruo adquiere aquí una función semejante a la de las erinias.

¹⁵ MILLIGAN (2010) 220, viñetas 2-3.

imaginario griego Edipo mata a su padre, Layo, y no a su madre, Yocasta, como aquí ocurre. Sin embargo, el rencor que Eddie ha acumulado hacia su madre se explica por el hecho de que en esta obra, a diferencia de lo que narra el mito, es la propia madre la responsable del abandono del recién nacido.

En su intento de salir adelante en este mundo convulso, Eddie se ve obligado a colaborar con los Furey, familia mafiosa que controla el negocio del sexo en la calle Greek. Así, recibe el encargo de vigilar a *lord* Menón, un aristócrata erudito y depravado, que divide sus esfuerzos entre el engaño a su esposa, *lady* Esther, con jóvenes prostitutas (entre las que se incluye la madre de Eddie) y el estudio de la cultura griega antigua. Este interés, que, como se ha dicho, sirve de enlace con el hipotexto trágico, se manifiesta en su mansión, un auténtico museo de piezas antiguas (esculturas, máscaras, cerámica...) que, de hecho, recibe el nombre de Ilium, y encuentra una plasmación adicional en los textos de las didascalias, que se sirven de una tipografía que recuerda el alfabeto griego.

Gracias a su intensa labor detectivesca, propia del personaje de Edipo desde su codificación sofoclea y a la que tan buen partido ha sabido sacar el cine¹⁶, Eddie consigue saber, aun por casualidad, que fue Menón quien encargó el asesinato de Mischa, la prostituta de origen ruso que aparece en las aguas del Támesis y que había quedado embarazada, posiblemente del *lord*. En el curso de su relación, el aristócrata instruyó a su amante en la cultura griega y llegó a regalarle un ejemplar de la *Medea* de Eurípides, cuyas páginas aparecen en los cuerpos de las víctimas que investiga Dédalo. Inmerso en esta actividad furtiva, Eddie conoce también a *lady* Esther, una mujer bien conservada pero mayor, que seduce al joven mestizo y lo lleva a su casa. La coincidencia fonética ya aludida y la difícil relación con su marido, (Aga)Menón, facilitan su identificación con Clitemnestra, otro personaje extremo de la tragedia. Como figura maternal, en su encuentro sexual con Eddie, Esther pretende despertar de nuevo el complejo edípico del joven.

En la mansión Ilium, Edipo tendrá ocasión de conocer a la hija de estos aristócratas, Sandy, que se presenta con una estética gótica y muy *sexy*. Se trata de una menor con delirios visionarios, capaz de vaticinar algunos episodios sangrientos. El don adivinatorio de la joven queda convertido aquí en un problema sanitario, de acuerdo con la percepción actual de la locura que todos creen que padece, y su tratamiento obligará a confinarla durante un tiempo en un psiquiá-

¹⁶ Cf. BALLÓ-PÉREZ (2007⁴) 249-261.



Figura 6

rección de Mischa, la prostituta asesinada, a quien unos personajes misteriosos reaniman tras robar su cuerpo del depósito de cadáveres. Estas tres hermanas (fig. 8), Maira, Diara y Serena (Selena en la versión española), son adoradoras de Hécate (Ekata) y cuidarán del monstruo, proporcionándole el afecto que su brutalidad le niega. A pesar de que en la última entrega de

trico¹⁷. Desde un punto de vista semiótico, sus visiones se señalan con un marco difuso en las viñetas que las narran, de modo que el lector reconoce inmediatamente que se trata de una imagen mental de la joven (fig. 6, viñetas 3 y 4)¹⁸. Repetidamente, Sandy tiene visiones en las que aparece muerto el detective Dédalo, atacado por un ser terrorífico y sobrenatural. El mito griego justifica el elemento fantástico que se materializa en el personaje de Medea (fig. 7), monstruo resultante de la resu-



Figura 7

¹⁷ Chantel, sin embargo, la incluye entre “aquellas que poseen el espíritu de las sacerdotisas de Apolo” (MILLIGAN [2010] 217, viñeta 1), dios que maldijo a Casandra con su don adivinatorio; y de su “terrible mirada” afirma que “parece ir más allá del tiempo y el espacio”. Nótese además que, al hacer a Casandra hija de Agamenón y Clitemnestra (en sustitución de sus auténticos progenitores, Hécuba y Príamo, rey de Troya), Peter Milligan está cruzando las historias míticas relativas a griegos y troyanos: difícil saber si de manera consciente o por error, aunque el hecho de que *lord* Menón habite en Ilium, e incluso se desplace a las ruinas de la antigua Troya, podría considerarse sintomático de lo primero. Haciendo interactuar a Eddie con estos personajes, además, se entrelazan las dos sagas más ricas de la épica griega: la troyana y la tebana.

¹⁸ En un aprovechamiento realmente inteligente del recurso, hay alguna ocasión en que se señala la simultaneidad de la visión y el acontecimiento mediante la partición de una viñeta utilizando bordes diferentes (como ocurre en la automutilación de Eddie: cf. fig. 4, viñetas 5 y 6).



Figura 8

ter sobrenatural, en cualquier caso, les otorga la función de restablecer el equilibrio tras la profunda perturbación que ha desencadenado Menón con el asesinato de Mischa y que se materializa en “Medea la vengadora”, a quien estos personajes protegen (fig. 7)²².

Este último personaje, por su parte, es la monstruosidad responsable de los brutales asesinatos que investiga el detective Dédalo. Como se ha dicho, se trata de la resurrección de la prostituta asesinada a instancias de Menón, Mischa, de origen ruso, dato en absoluto irrelevante, pues, como su modelo trágico, es

la serie se denominen a sí mismas “las irracionales” (“nuestro trabajo consiste en beber mucho”, dirá una de ellas¹⁹), lo que podría equipararlas con ménades, encarnaciones del furor dionisiaco, parece preferible considerarlas como una hipóstasis de la diosa a la que adoran²⁰. Sus rituales mágicos se realizan en cruces de caminos o cementerios, lugares especialmente vinculados con la diosa Hécate, e incluso sus ropajes aluden a ciertas representaciones de esta divinidad en su manifestación triple (cf. fig. 9²¹). Su carácter



Figura 9

¹⁹ MILLIGAN (2010) 349, viñeta 2.

²⁰ El nombre de la primera de ellas recuerda además al de las moiras, personificación del destino. En última instancia, el grupo encarna el arquetipo de los personajes femeninos triples de la mitología griega: moiras, górgonas, grayas, etc. Repárese en la piel oscura de dos de ellas, que incide en lo señalado en la nota 12.

²¹ “Triple Hécate”, según MALLARMÉ (1880). Esta ilustración está seguramente inspirada en la escultura romana, copia de un original griego, que se conserva en el Museo Chiaramonti (inv. 1922). Sin embargo, la que aquí se reproduce ha sido mucho más difundida y es más probable que haya sido la fuente directa del dibujante.

²² De hecho, la maga Medea es sacerdotisa de Hécate, a quien algunas fuentes pretenden convertir en su madre (cf., por ejemplo, D.S. 4,45 ss.).

una extranjera y la Cólquide, patria de Medea, ocuparía parte del territorio de lo que hoy es Georgia, país limítrofe con Rusia e integrante de la antigua Unión Soviética. Medea es una de las mujeres monstruosas de la tragedia griega, vilipendiada hasta algunas reivindicaciones recientes, y su *alter ego* en el cómic no deja de resultar repulsivo, por más que su representación esté fuertemente erotizada (un cuerpo perfecto y unos pechos turgentes, que contrastan con la deformación extrema de su rostro y la degradación de su piel). Su sangrienta y desesperada carrera de asesinatos representa la venganza en estado puro, la ira contra quien la abandonó tras prometer redimirla de la prostitución, pero que finalmente le arrebató la vida. Sin embargo, junto a las mayores atrocidades Mischa/Medea mantiene la capacidad de experimentar sentimientos, pues el motivo de su comportamiento es el desgarrador dolor que sintió por su abandono. Esta capacidad de sentir se muestra de manera especialmente evidente en su encuentro con el aristócrata que contrató su muerte, del que este último sale ileso. Sin embargo, como afirma una de las tres hermanas sobrenaturales, “cuando cree que un hombre puede ser su destructor... se convierte en Medea la destructora”²³, encarnando así el arquetipo de la debilidad femenina convertida en fiera en momentos de necesidad auténtica.

Retomando la trama en el punto en que la habíamos dejado, Eddie y Sandy huyen de Ilium y, poco después, *lady* Esther se suicidará, tras lo que su hijo Paolo, a su vuelta de Mykonos, encontrará el cadáver. En la nota de suicidio que deja, explica: “Me emborrachó y me violó, y se ha llevado a mi ángel”²⁴, tratando de incriminar así a Eddie en su muerte. Nuevamente observamos la constancia en los anclajes referenciales que va desarrollando Milligan, la mayoría de los cuales son muy evidentes, pues cuando Rashid avisa a Dédalo de lo ocurrido, le advierte de que hay “más sangre que en la venganza de Clitemnestra”²⁵. En la nota, además, aparece la exclamación “¡Oh miserable maldición de las mujeres infelices!”²⁶, que Rashid reconoce como una cita del *Hipólito* de Eurípides, obra en la que Fedra, tras su suicidio, aparece junto a una tablilla que incrimina a Hipólito, su hijastro, en su muerte.

²³ MILLIGAN (2010) 244, viñeta 1.

²⁴ MILLIGAN (2010) 131, viñeta 4.

²⁵ MILLIGAN (2010) 134, viñeta 1.

²⁶ MILLIGAN (2010), 141, viñeta 3. La cita “¡Oh desgraciado e infortunado destino de las mujeres!” está tomada de E., *Hipp.* 669-670 (τάλανες ὡ κακοτυχεῖς / γυναικῶν πότμοι), donde se pone en boca de Fedra, aunque aquí resulta aplicable también a Medea.

De tal modo, la referencialidad en la construcción de los personajes se multiplica. Igual que Eddie, trasunto claro de Edipo, asume aquí algo de Hipólito, *lady* Esther enriquece su caracterización como Clitemnestra con rasgos de Yocasta (a través de su fallida relación con Edipo), pero también de Fedra, por haber sido finalmente rechazada, e incluso de la nodriza de esta última, autora del texto que hace pasar por la nota de suicidio de Fedra. En realidad, como correctamente interpreta Rashid, se trata de un mensaje en clave a su marido, buen conocedor de las fuentes clásicas, para avisarle de su estratagema y hacerle el único culpable de su muerte. Esta Clitemnestra, en lugar de asesinar a Agamenón, se inmola como castigo a su marido por su desatención.

Los acontecimientos avanzan en cada uno de los frentes abiertos, hasta que llegamos a la parte quinta del libro segundo, acertadamente titulada "Anagnórisis", en la que nos enteramos, al mismo tiempo que Eddie, de que Menón, como había hecho con Mischa, había dejado también embarazada a su madre, quien, incapaz de hacerse cargo de él, pero demasiado orgullosa para pedir ayuda, lo entregó en adopción. A instancias de las tres hermanas, y tras un violento ritual purificadorio, Eddie debe acabar con la vida de Menón, para restablecer así el equilibrio. Justo en el momento en que Eddie le dispara, el aristócrata, que acaba de tener la revelación, reconoce: "Eddie, creo que eres mi..."²⁷. Así, Eddie consume, aunque en sentido inverso, los dos hitos de la historia mítica de Edipo, identificándose, en un segundo nivel referencial, el personaje de Menón con la figura de Layo. Y con ello, el comportamiento transgresor de Eddie queda potenciado hasta límites insospechados, puesto que, siendo Menón su padre, su relación con Sandy se convierte en un incesto fraternal.

Desde el punto de vista de la historia, por otra parte, el asesinato que lleva a cabo el joven se justifica por la duda, que sobrevuela a lo largo de toda la historia, de que el anciano erudito había abusado de su hija Sandy, de la que se nos dice que tuvo un cambio radical de comportamiento a los once años a raíz de una circunstancia traumática, origen también de su don adivinatorio. No podemos olvidar que Casandra, además de proporcionar un referente para la capacidad profética de Sandy, era la concubina de Agamenón. Sin embargo, en este punto, se produce un nuevo sincretismo mítico y Sandy sale en defensa de su padre, rebatiendo a Eddie en su acusación de que *lord* Menón es un violador:

²⁷ MILLIGAN (2010) 258, viñeta 5.

Te equivocas. Como todo el mundo. Papá intentaba ... mantener unida a la familia. Incluso después de lo que hizo Paolo. No soportaba la idea de entregar a su propio hijo a la policía²⁸.

Y con esta encendida defensa ante el cadáver de su padre, Sandy asume el papel de la verdadera hija de Agamenón, Electra, sufriente ante la injusta muerte de su progenitor.

Tras el interludio trágico que supone el arco temático dedicado a Áyax, encontramos a las tres hermanas ofreciendo un sacrificio a los dioses con la sangre de “un miembro de la familia real”²⁹, en clara alusión a la nobleza de sangre de Menón, de quien ahora sabemos que es el padre de Eddie. Tras la efusión provocada por el cuchillo ritual, el cielo se vuelve rojo, lo que anuncia la llegada de los seres sobrenaturales que fuerzan un final un tanto precipitado. La invocación surte el efecto deseado y, desde el espacio exterior, viajan a la



Figura 10

Tierra tres seres de apariencia alienígena (fig. 10), con personalidades distintas y cuya caracterización incluye, además de rasgos diferenciados, el uso de globos de colores distintos (rojo, amarillo y azul). Será la única mujer de los tres, cuya apariencia femenina se subraya a través de unos labios carnosos, quien provoque el desenlace, en su calidad de protectora del amor, como si de una Afrodita interestelar se tratara. El amor que sigue profesando Medea a Menón, el responsable de su muerte y la de su hijo nonato, es su única vía de salvación, lo único que puede hacerle superar la ira.

El procedimiento, y esto es algo que han afeado a Milligan varias críticas de la serie, resulta algo forzado y, si bien ofrece una resolución sencilla del nudo argumental, acorde con la decisión precipitada de clausurar la serie, hace que se resienta la coherencia del propio relato y resulte ajena a los procedimientos narrativos actuales. El guionista es consciente de este efecto y señala en varias ocasiones que este es, precisamente, el final que ha elegido para su tragedia: un *deus ex machina*, “un puto carro alado”, como lo de-

²⁸ MILLIGAN (2010) 259, viñeta 3.

²⁹ MILLIGAN (2010) 327, viñeta 1.



Figura 11

le ayude a resolver los crímenes que investiga, aparece ya una representación de Medea en un carro volador tirado por serpientes (fig. 11)³¹, lo que, en un principio, identifica el monstruo que ha aparecido ya en escena con el referente mítico de Medea, pero también anticipa el desenlace.

Sea como fuere, el final de la obra convoca, en la encrucijada en la que dos de las hermanas pretenden resucitar a Maira (a la que ha asesinado uno de los dioses alienígenas), a los Furey, que quieren que Eddie mate a Medea, junto a Dédalo y Rashid, que tratan de resolver el caso. En el momento en que Eddie va a disparar a Medea, aparece quien se autodenomina “diosa del amor”, el sentimiento redentor por antonomasia, para llevarse con ellos, haciéndolos desaparecer con un destello, tanto a Medea como a Eddie, a petición de este último personaje, puesto que su comportamiento errático se debía a la falta de amor, precisamente lo que siempre había estado buscando. De este modo, los dos monstruos que han sido creados por lo



Figura 12

³⁰ MILLIGAN (2010) 369.

³¹ La imagen, que aparece en dos ocasiones, reproduce la ilustración central de una cratera de figuras rojas (fig. 12), procedente de Lucania (ca. 400 a.C.), que forma parte de los fondos del Cleveland Museum of Art (Cleveland, Ohio). La imagen representa la huida de Medea desde Corinto en el carro, tirado por dos serpientes aladas, que le había proporcionado Helios. Véanse los testimonios de APOLLOD., *Bibl.* 1,146; D.S. 4,50,6; HYG., *Fab.* 26 y 27; OV., *Met.* 7,217 ss., 7,350 ss., 7,391 ss.; SEN., *Herc. f.* 1022 ss.; VAL. FL. 5,452, 7,120.

extremado de sus circunstancias resultan redimidos gracias al sentimiento amoroso.

5. EL USO DE LOS REFERENTES TRÁGICOS

Si de algo adolece *Greek Street* en su tratamiento de las fuentes clásicas es, según se ha avanzado, la impresión frecuente de ofrecer una mezcla confusa e inordinada de referentes, una amalgama de elementos que, en ocasiones, promueven únicamente reminiscencias del mundo clásico en aras de la creación de un ambiente, pero carecen de repercusión estructural en el relato: las máscaras y estatuas de la mansión de Menón, el tatuaje de una *stripper*



Figura 13

en forma de meandro, las piezas de cerámica reproducidas, las máscaras de teatro griego que utilizan los Furey en su atentado al restaurante chino de sus enemigos, los Limm, los nombres de clubes y bares (Olympia, Hercules o Ulysses), etc. No obstante, hay también otros elementos que sencillamente, no tienen ningún vínculo con el mundo griego antiguo: se bebe vino de resina, se come *baklava* y las iglesias son ortodoxas. Del mismo modo, el conocimiento sobre la Antigüedad que poseen algunos personajes permite establecer comparaciones con acontecimientos históricos, como el momento en que Rashid relaciona el atentado al restaurante chino con la matanza de los habitantes de Milos (415 a.C.) que llevaron a cabo los atenienses,

o mitológicos, como la particular catábasis de Rashid y Dédalo, en su visita a Owen Furey en las oficinas de club Olympia, ubicadas en un sótano (fig. 13).

En este mismo sentido, cabe señalar también el uso de la ironía trágica, que se observa desde el comienzo, como cuando Eddie llega a un bar para contratar a una prostituta y su madre, entre risas por la juventud de su potencial cliente, exclama: “Pero si podría ser...”, o cuando se muestra especialmente protectora y maternal con él: “Necesitas que te cuiden, cariño”³². Frente a lo que ocurría en el teatro griego, cuyos espectadores poseían am-

³² MILLIGAN (2010) 12, viñeta 5, y 13, viñeta 5, respectivamente.

plio conocimiento de las historias que se representaban, es posible que este último procedimiento no sea del todo funcional, pues para obtener pleno rendimiento es necesario que el lector posea cierta formación previa.

En lo que a los personajes se refiere, decíamos antes que la obra se sirve de tres tipos: unos sin un anclaje referencial claro en el mundo clásico (como es el caso de la agente árabe); otros con una función dramática o, si se prefiere, narrativa (el coro, que, con todo, participa igualmente en la peripecia); y un último grupo, más numeroso, que encuentra un parangón evidente en las historias mitológicas representadas en el teatro griego. A su vez, y en función del grado de dependencia con respecto al modelo griego en la construcción individual de cada personaje, es posible determinar en esta última categoría distintos procedimientos creativos. Hay algunos a los que el referente mítico proporciona un marco general en el que desarrollar su personalidad, pero sin repercutir de manera decisoria en los acontecimientos. Así, por ejemplo, Dédalo vive atrapado en su laberinto personal, que se adapta a su situación particular de manera metafórica (salir del laberinto implica reconocer su homosexualidad). En otros casos, es precisamente la peripecia del prototipo la que determina la creación del personaje, como ocurre con Eddie y Medea quienes, en cierto modo, recrean con sus vidas las historias míticas de sus referentes. Hay, por último, un tercer tipo de personajes que, debido a su carácter secundario, asumen un desarrollo eminentemente funcional en la trama y reciben el valor arquetípico de un modelo despersonalizado, como ocurre con los Furey, cuyo vínculo con las furias es fundamentalmente tipológico.

Según se ha explicado previamente, la historia muestra además una gran densidad de este tipo de alusiones, con modelos tomados de ciclos mitológicos diversos, si bien cualquiera de los mitos principales usados en esta obra habría sido suficientemente potente como para desarrollar una serie regular. Pero, además de esa mezcla de mitos diversos, Milligan se sirve de referencias múltiples a los modelos trágicos, de modo que cada uno de los personajes del cómic organiza sus historias en remisiones complejas a varios modelos míticos. Probablemente este procedimiento viene generado por el hecho de querer proporcionar un parangón en la tragedia a un extenso catálogo de delitos y es posible incluso que algunas de las conexiones aquí mencionadas no sean intencionadas. Sin embargo, esta complejidad en la narración, que se crea sobre retales superpuestos de historias míticas y que permite distintos niveles de lectura, en función de los conocimientos del lector, propone al mismo tiempo –y este es el gran hallazgo de Milligan– un fértil

diálogo entre los mitos, que genera personajes de gran complejidad y narrativamente acordes con los moldes posmodernos.

En la configuración de todos estos personajes, con independencia del tipo de vínculo que establezcan con su modelo, resulta fundamental el aspecto visual que subraya el enlace de manera poderosa y permite determinar con mayor exactitud los modelos seguidos, pero al mismo tiempo facilita ciertas recodificaciones semióticas de los modelos. Así, la perversidad de los



Figura 14



Figura 15

Furey queda explicitada a través de una metáfora visual que identifica a Owen con el modelo clásico de la furia (serpientes en lugar de pelo, pechos descubiertos, alas, rostro maligno: cf. fig. 14) y establece un vínculo entre la humillación que está cometiendo contra *lord* Menón y los venenos que Tisífone arroja a Ino y Atamante³³ (según la representación de *Tisiphone* de Bernard Picart: fig. 15).

Del mismo modo, en su huida, Eddie y Sandy son retenidos por unos pornógrafos que pretenden rodar con ellos una película para adultos³⁴. Tras el consumo de estupefacientes durante unos días, Eddie visualiza a uno de ellos como un sátiro (fig. 16), paradigma del apetito sexual desenfrenado³⁵,

³³ Ov., *Met.* 481-511.

³⁴ El episodio incluye ecos claramente odiseicos: la mujer en cuyas redes caen Eddie y Sandy recibe el nombre de Cal, es decir, Calipso, “la que oculta”; el título del episodio es “Los comedores de loto”, en alusión a los estupefacientes que allí consumen los jóvenes; el sátiro saca a Eddie de su ensañación llamándole “marinero”, etc.

³⁵ En este caso, el cortejo del que forman parte estos personajes no es exactamente el esperable, pues se reconocen monstruos por culpa de “ese dios terrible y poderoso, cuyos caprichos

representado con un diseño muy clásico, lo que da una pauta para entender la función que asume este personaje.

En esta función irreal u onírica del mito, pues este tipo de imágenes asumen una función deíctica que las deja fuera del relato, cabe mencionar por último el primer encuentro entre Dédalo y Medea (fig. 17), que se articula en términos del encuentro entre Jasón y su primera mujer (si bien las funciones del detective con respecto al monstruo se encuentran lejos de las del prototipo que aquí se le atribuye). En este caso, el modelo para el personaje masculino resulta fácilmente reconocible, debido a la fidelidad con el original: el Jasón de Bertel Thorvaldsen (1803-1828; cf. fig. 18), mientras que el de Medea no es ya plástico, sino cinematográfico, pues posee mucho de los rasgos angulosos y la delgadez de María Callas, así como de las joyas y los tocados con que Pasolini adornó a este personaje en su adaptación, que ha quedado como un eslabón insoslayable en la recepción de este mito (fig. 19).



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19

nos afectan a todos, quien nos ha transformado” (MILLIGAN [2010] 149, viñeta 3), que no es ya Pan o Dioniso, sino Internet.

6. EPÍLOGO

Es evidente que la adaptación de una historia mítica a unas coordenadas contemporáneas y con unos esquemas discursivos propios de otros formatos no es algo nuevo. No obstante, si alguna novedad aporta *Greek Street* es, sin duda, la creación de un marco actual en el que dar cabida a un número elevado de historias y referencias míticas. Se trata de retazos que conforman un todo y que, si bien pueden provocar la impresión de pastiche en algunas ocasiones, demuestran una sensibilidad y un conocimiento amplio del mundo clásico, suficientes para actualizar e incorporar esos relatos a un lenguaje contemporáneo.

Así pues, esta obra no puede ser considerada una mera adaptación de uno o varios modelos clásicos, pues el propio diálogo entre antiguos y modernos que aquí se propone genera, además, un entrelazamiento inédito de los mitos griegos de la tragedia, que los enriquece con nuevas implicaciones y significaciones y –lo que es aun más importante– les otorga una vigencia que permita abordar temáticas contemporáneas: vidas desgarradas en los márgenes de la legalidad, problemas sociales como la prostitución y la trata de blancas, la violencia y los atentados terroristas, los conflictos en Oriente próximo, la homosexualidad o las minorías étnicas..., y todo ello con una función muy similar a la que, en su momento, ostentó la tragedia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CLAVO SEBASTIÁN, M^a.T. (1996), “Nazario: *Helena* (1986)”, en M. PUIG (ed.), *Tradició Clàssica. Actes del IX Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Andorra, Govern d’Andorra, 249-256.
- BALLÓ, J.-PÉREZ, X. (2007^a), *La semilla inmortal. Los argumentos inmortales en el cine*, Barcelona, Anagrama.
- DANESE, R.M. (2008), “Tre Medee sullo schermo”, en A. CAMEROTTO *et alii* (eds.), *La nuova Musa degli eroi*, Treviso, Fondazione Cassamarca, 51-66.
- ESPINO MARTÍN, J. (2002), “La reinterpretación del mito clásico en el comic book USA. Un análisis del mito en el *Sandman* de Neil Gaiman y el *Epicurus el sabio* de Messner-Loebs”, en C. ALVAR (ed.), *El mito, los mitos*, Madrid, SELGYC-Ediciones Caballo griego para la poesía, 45-54.
- GONZÁLEZ DELGADO, R. (2010), “Orfeo y Eurídice en el cómic”, *CFC (Lat)* 30.1, 193-216.
- HERREROS TABERNERO, E. (2002), “Mitología clásica y cómic”, en J.F. GONZÁLEZ CASTRO-J.L. VIDAL (eds.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. 3, Madrid, SEEC, 619-626.
- HERNÁNDEZ REYES, A. (2008), “La Antigüedad en las artes visuales: cómic y publicidad. Los mitos griegos en el manga japonés”, en M.J. CASTILLO PASCUAL (coord.), *Congreso Internacional “Imágenes”: La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, Logroño, Universidad de La Rioja, 633-644.

- IGUÁCEL, P. (2008), "Tartessos: el mito en lenguaje de cómic", en M.J. CASTILLO PASCUAL (coord.), *Congreso Internacional "Imagines": La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, Logroño, Universidad de La Rioja, 645-658.
- KOVACS, G.-MARSHALL, C.W. (eds.) (2011), *Classics and Comics*, Nueva York, Oxford University Press.
- LEVINE, D.B. (1994), "Classica Americana Troglodytica: V.T. Hamlin's *Alley Oop* April 1939-February 1940; The Epic Meets the Comic", *CLM* 14, 365-386.
- LILLO REDONET, F. (1995), "Una revisión del cómic de tema clásico", *Eclás* 108, 135-145.
- LÓPEZ GREGORIS, R.-UNCETA GÓMEZ L. (2011), "Comedia romana y ficción televisiva: Plauto y la *sitcom*", *Secuencias. Revista de Historia del cine* 33, 93-110.
- LORENZO HERNÁNDEZ, M. (2008), "Visions of a Future Past. *Ulysses 31*, a Televised Re-interpretation of Homer's Classic Myth", *Animation Studies* 3, 33-41.
- LOWE, D. (2009), "Playing with Antiquity: Videogame Receptions of the Classical World", en D. LOWE-K. SHAHABUDIN (eds.), *Classics for All: Re-Working Antiquity in Mass Cultural Media*, Cambridge, Cambridge Scholars Press, 64-90.
- MALLARMÉ, S. (1880), *Les dieux antiques. Nouvelle mythologie illustrée*, París, Rothschild.
- MARSHAL, C.W. (2011), "The Furies, Wonder Woman and Dream. Mythmaking in DC Comics", en KOVACKS-MARSHALL (eds.) (2011), 89-101.
- MILLIGAN, P. (2010), *Greek Street*, Madrid, trad. esp., Planeta De Agostini.
- NISBET, G. (2008²), *Ancient Greece in Film and Popular Culture*, Exeter, Bristol Phoenix Press.
- PITCHER, L.V. (2009), "Saying 'Shazam': the Magic of Antiquity in Superhero Comics", *New Voices in Classical Reception Studies* 4, 27-43.
- REYNOLDS, R. (1992), *Superheroes: A Modern Mythology*, Jackson, University Press of Mississippi.
- SANJUÁN IGLESIAS, E.M^a. (2004), "Amazonas en el siglo XX: Wonder Woman, actualización de un mito", *Minius* 12, 25-40.
- STANLEY, K.E. (2005), "«Suffering Sappho!» Wonder Woman and the (Re)invention of the Feminine Ideal", *Helios* 32.2, 143-171.
- UNCETA GÓMEZ, L. (2007), "Mito clásico y cultura popular: reminiscencias clásicas en el cómic estadounidense", *Epos* 23, 333-344.