

Harley Quinn y la purificación de la iconicidad femenina rebelde

Harley Quinn and the purification of rebel female iconicity

Michelle Vyoleta Romero Gallardo
Facultad Latinoamericana de
Ciencias Sociales, México
michelle.romero@flacso.edu.mx

Nelson Arteaga Botello
Facultad Latinoamericana de
Ciencias Sociales, México
nelson.arteaga@flacso.edu.mx

Resumen: Se analiza la transformación de la iconicidad de la popular villana de comics Harley Quinn. A nivel estético, este personaje resaltaba por la ambigüedad de su fluctuación entre sexualidad e inocencia, y a nivel moral, sus acciones estaban marcadas por la transgresión. Actualmente, es un icono que conserva su imagen corporal distintiva, al tiempo que sus acciones morales se han purificado para favorecer su consumo masivo. Desde la perspectiva del giro icónico en sociología cultural, se propone que esta reinterpretación comercial celebra la rebeldía estética, pero “exorciza” la moral. Esto aplica en especial al involucramiento femenino en relaciones de noviazgo que presentan situaciones de violencia. Se concluye que el reprocesamiento narrativo de la densidad moral de Quinn tiene como consecuencias el desdibujamiento de la capacidad de agencia del personaje y el reforzamiento de estereotipos de pasividad femenina.

Palabras clave: agencia femenina, Harley Quinn, iconicidad, roles de género.

Abstract: The article analyzes the way Harley Quinn, a popular comic book villain, has undergone a transformation of her iconicity. Aesthetically, Quinn used to emphasize the ambiguity of innocence and sexuality and, on a moral level, she was defined by transgression. However, she is currently an icon that retains her distinctive body image, while she has been morally purified for her mass consumption. From the perspective of the iconic turn in cultural sociology, it is proposed that this commercial reinterpretation celebrates aesthetic rebellion, but it "exorcises" morality, especially with regard to female involvement in personal relationships in which situations of violence occur. It is concluded that reprocessing the narrative around the moral density of Quinn has as consequences the blurring of the capacity of agency of the character and the reinforcement of stereotypes of feminine passivity.

Keywords: female agency, gender roles, Harley Quinn, iconicity.

Fecha de recepción: 16 de febrero de 2017

Fecha de aprobación: 19 de julio de 2017

Fecha de recepción de versión final: 2 de agosto de 2017



e-ISSN 2448-539X

Introducción

El personaje de Harley Quinn fue creado en 1992 por la empresa estadounidense DC Comics como parte del universo de Batman, el superhéroe de la ficticia Ciudad Gótica, quien es conocido en la cultura popular por pelear contra el crimen ataviado con un disfraz alusivo a la fisonomía del murciélago. Desde sus orígenes, Harley Quinn fue definida como una joven villana, físicamente atractiva, con una personalidad en la que rasgos infantiles e ingenuos convergían con la carga sexual de cada una de sus acciones, frases y poses. Se trata de un personaje que no temía recurrir a la violencia: en las publicaciones de DC lo mismo se mostraba cómo golpeaba a guardias de seguridad con gallinas de hule, que se ilustraba su destreza en la aplicación de prácticas de tortura. Si bien el personaje de Harley Quinn ha experimentado diversas modificaciones en el transcurso de casi un cuarto de siglo, en todas sus versiones ella permanece reconocible en la alusión que hace al Arlequín —el célebre personaje de la *commedia dell'arte*—, en su sexualización y en su identificación como antigua amante del principal enemigo del “hombre murciélago”: el Joker, quien abusa física y psicológicamente de Quinn.

En 2015, la Convención Internacional de Cómics de San Diego transmitió el primer corto de cine de *Escuadrón suicida*,¹ una película inspirada en la historieta del mismo nombre, cuya trama presenta las operaciones de un equipo de villanos, entre quienes figura Harley Quinn. A partir de ese momento, este personaje, que por un par de décadas sólo fue conocido entre aficionados de la novela gráfica, series animadas y juegos de video, estuvo disponible para el consumo de un público mucho más amplio. Como resultado de ello, durante la temporada de fiestas de Halloween de ese año (2015), llamó la atención de

¹ *Suicide Squad* (Warner Bros., 2016), dirigida por David Ayer.

diferentes medios internacionales que el disfraz más buscado en Internet se alejó de los personajes clásicos como fantasmas o brujas, para centrarse en la indumentaria de la novia del Joker (Hawkes, 2015).

Con cada nuevo promocional de cine proliferaron contenidos que presentaban y resumían quién era Harley Quinn en redes sociales y plataformas de videos en Internet. Para el momento en que *Escuadrón suicida* se estrenó (agosto de 2016), el personaje se había convertido en el rostro y cuerpo de toda clase de mercancías destinadas a una audiencia masiva. Tal como había sucedido el año anterior, en otoño de 2016 el disfraz de Harley Quinn nuevamente fue el más buscado en Internet (Farber, 2016), e incluso desplazó a las princesas en el mercado de disfraces infantiles (Dockterman, 2016).

En un reflejo del interés por dar continuidad a la comercialización de este personaje, se produjo la película animada *Batman y Harley Quinn*, cuya distribución en cines (en agosto de 2017) coincidió con su disponibilidad en diferentes formatos de video con precios en el rango entre veinte y cincuenta dólares estadounidenses por unidad (Siegel, 2017). Asimismo, se anunció la producción de la película *Sirenas de Ciudad Gótica* — basada en el cómic del mismo nombre—, la cual presentaría como personajes principales a las villanas Harley Quinn, Gatúbela y Hiedra Venenosa. Tentativamente, el filme contaría de nuevo con la actriz que interpretó a Harley Quinn en *Escuadrón suicida* (Margot Robbie), y una vez más estaría en las manos del director David Ayer (Loughrey, 2016).

Que un personaje de ficción se coloque en la cumbre del consumo internacional es algo que ha ocurrido en incontables ocasiones. Lo mismo puede decirse de personajes de la cultura popular diseñados como antihéroes y antiheroínas, como Darth Vader, Hannibal Lecter o Maléfica. Pero ¿de qué manera ha logrado conformarse como objeto de deseo y

consumo a una figura que añora una relación de pareja abusiva y que suele caracterizarse por el despliegue de comportamientos que en otros contextos serían considerados tabú? El presente artículo tiene por objetivo analizar el tratamiento que han recibido los rasgos antisociales del personaje Harley Quinn en su preparación para el consumo de masas, discusión que, inscrita dentro de la sociología cultural, se estima relevante debido a las interpretaciones que aporta sobre la purificación simbólica del tabú y la manera en que este proceso se aplica específicamente a iconos femeninos.

Desde el marco analítico para la iconicidad que han brindado Bartmanski y Alexander (2012), se propone que los iconos son condensaciones estéticas y, al tener contacto sensorial con ellas, se logra la experiencia de un significado.² En un icono la explicitud de lo moral se hace invisible y se subsume en lo estético (Alexander, 2010), pero no desaparece del todo en la medida en que la rendición de los sentidos lleva a hacer contacto con abstracciones morales (Jacobson y Löfmarck, 2008). Dentro de estos parámetros se aborda al personaje de Harley Quinn como un icono que: *a*) estéticamente ha comandado admiración al desplegar rasgos como juventud, belleza, valor, agilidad física y atracción sexual, en tanto que, *b*) moralmente, se ha vuelto consumible mediante la destilación de sus comportamientos tabú y la reconfiguración de su narrativa de acuerdo con las expectativas de género heteropatriarcales. Sobre este último aspecto se ha identificado una purificación de la historia del personaje, en la que su agencia (otrora al servicio de la perturbación de los cánones de normalidad femenina) se transmuta en pasividad (en una interpretación de las acciones antisociales de Harley Quinn como si se

² Un ejemplo brindado por Alexander (2010) es el recuento de la experiencia de Patricia Hampl ante la pintura *Femme et poissons rouges* de Matisse. En ese caso, la superficie estética se vivió como la sacralidad de la belleza, y la profundidad moral se interpretó como el profano poder de lo sublime.

tratasen de actos emprendidos a causa de la manipulación masculina). De este modo, en el artículo se muestra que no en todos los casos el visibilizar las heridas de las relaciones de pareja abusivas contribuye a la autocrítica social, pero puede surtir los efectos de negar la agencia femenina y reforzar estereotipos de pasividad y pureza.

Para respaldar este argumento, el trabajo desarrolla una metodología que permite analizar los códigos binarios en torno al potencial agéntico y la pasividad presentes en la narrativa de dos materiales impresos, centrales para comprender la transformación en la iconicidad de Harley Quinn. El primero de ellos es la historia de 1994, *Mad love*, novela gráfica de la que se derivan los rasgos de agencia antisocial de la villana. El siguiente documento analizado es la revista *Cosmopolitan*³ en su versión para México y Latinoamérica, correspondiente a la primera quincena de agosto de 2016. Esta publicación se ha seleccionado debido a que coincide con la temporalidad en la que se ha masificado el consumo del personaje de ficción discutido, al tiempo que ejemplifica una abierta invitación a admirarle y emularle. Por otra parte, el ejemplar de *Cosmopolitan* provee de una narrativa textual de la que carecen otras mercancías de Harley Quinn. En ella se hace patente la purificación de la agencia antisocial femenina, para transmutarle en una cristalización moral menos inquietante y aceptable: la condición de “víctima de las circunstancias” de una mujer que, una vez exorcizada, puede ser una “*chica Cosmo* como cualquiera de las lectoras de la revista”.

Como primer paso del análisis se reconstruyen los eventos en la narrativa de surgimiento de Harley Quinn a partir de los cuales puede establecerse el potencial agéntico

³ La revista *Cosmopolitan* se publica desde 1886. Actualmente se imprime en 32 idiomas y se distribuye en más de 100 países. En lugares como Singapur su venta está prohibida por los temas de sexualidad que aborda.

de un personaje caracterizado por conducir su vida sin apego a las convenciones sociales. En un segundo apartado se profundiza este análisis mediante recurrir a las figuras del payaso ritual, el bufón de corte y el personaje de Arlequín en la *commedia dell'arte* del renacimiento italiano. Con ello se demuestra la larga tradición que existe en torno a figuras de comportamiento tabú, cuya valía reside, precisamente, en la crítica social que detonan a través de su irreverencia. En la sección final se repara en la atención que recibe en la actualidad el personaje de Harley Quinn a raíz de su aparición en la película *Escuadrón suicida*. Asimismo, se retoma su descripción en *Cosmopolitan* para ejemplificar la purificación de la dimensión moral en la iconicidad femenina, de manera que se le pueda presentar como modelo digno de emulación —operación que va de la mano de responsabilizar a la manipulación masculina por los impulsos antisociales de villana—.

A partir del recorrido anterior se concluye que la rendición de los sentidos que comunica el personaje de Harley Quinn se cumple a nivel estético en la fascinación por la ambigüedad del binomio inocencia/sexualización, mientras que, en la reescritura de su dimensión moral, logra ser un producto popular por solicitar empatía hacia las víctimas que sólo buscaban la realización personal del amor de pareja al emprender caminos que terminan en desgracias. En ese ejercicio, las explicaciones sobre la vida de Harley Quinn que enfatizan su posición de víctima, dan continuidad a la función del bufón ritual de aleccionar sobre las consecuencias de la ruptura de la normalidad, pero simultáneamente le reducen a la pasividad e indefensión, lo cual limita la apreciación del poder y la capacidad agente que tienen también las mujeres víctimas de violencia, antes y después de los episodios de abuso que han vivido.

El nacimiento de una villana

Una fuente primordial de referencias de la vida de Harleen Quinzel antes de convertirse en Harley Quinn está en el capítulo “Mad love” del libro *Mad love and other stories* (Dini y Timm, 2009). En dicho capítulo, Batman y su mayordomo Alfred sugieren que el Joker ha potenciado sus capacidades criminales al tener a Harley Quinn a su lado (“Batman [que habla acerca del Joker]: Se ha vuelto más escurridizo que *nunca*... ahora que tiene una *compañera de juegos*”⁴ (Dini y Timm, 2009, pp. 17-18). En la escena aparece entonces desplegado el rostro de la villana en una pantalla gigante que forma parte de los dispositivos de alta tecnología con los que Batman reúne información y la procesa para luchar contra los criminales de Ciudad Gótica. Batman expresa ante la contemplación de la secuaz del Joker: “[p]ero incluso desde el inicio... Harley Quinn nunca fue un *ángel*”⁵ (Dini y Timm, 2009, p. 18). Este comentario da pie a que el superhéroe recuerde algunos aspectos de la vida de Harleen Quinzel y los comparta con Alfred.

En primera instancia, Batman menciona el pasado de Quinn como gimnasta durante la adolescencia. Entre imágenes en sepia que contrastan con la gama de colores de la narración en tiempo presente de Batman, puede observarse a Harleen Quinzel en lo que parecería un escenario deportivo —un estadio techado o un gimnasio—, repleto de personas en la sección de gradas, muchas de las cuales levantan sus brazos en lo que evocaría una atmósfera de vítores que se refuerza por el hecho de que algunos individuos elevan sobre sus cabezas pancartas con el número “10” (la calificación perfecta en las rutinas de gimnasia). A Harley se la ve suspendida en el aire en un aparato de aros, independientemente de que en los deportes de la “vida real” las anillas son parte de rutinas

⁴ Énfasis en el original.

⁵ Énfasis en el original.

ejecutadas exclusivamente por hombres, y los *flying rings*, en los que eventualmente participaran mujeres, eran ejercicios más bien comunes en los circos y no en los espacios de competencia deportiva (Adams y Keene, 2012, p. 175). Harley luce un uniforme de gimnasia que deja descubiertos sus brazos, muslos y pronunciadas pantorrillas. Dado el hecho de que se trata de un leotardo entallado, su figura destaca por tener una cintura considerablemente reducida en comparación con la amplitud de sus caderas y por un busto pronunciado, características que contrastan con los rasgos físicos tradicionalmente asociados a la actividad gimnástica, a la cual incluso llegó a criticársele a finales del siglo XIX y comienzos del XX por atribuírsele la inhibición del desarrollo de pechos y caderas (Marland, 2013, p. 191). Finalmente, Harley exhibe una amplia sonrisa en medio de ese ambiente de admiración y destacado desempeño físico.

Mientras Batman procede a relatar a Alfred la época en la que Harleen estudiaba psiquiatría en la Universidad de Ciudad Gótica gracias a una beca deportiva, puede observarse a la joven, quien parece estar afligida al mirar algunas hojas tamaño carta entre sus manos. Con mayor acercamiento y una perspectiva que permite ver tanto el rostro de Harleen como el frente de las hojas que porta, un cuadro posterior muestra la leyenda “Tesis”, seguida de una nota escrita directamente sobre la pasta: “D-⁶ Ven a mi oficina” (Dini y Timm, 2009, p. 19). Pero Harleen, con su falda cuyo borde queda encima de la rodilla y su suéter de tortuga entallado, ya no tiene un gesto triste tras leer la nota. En cambio, sonrío. En la penúltima escena de la secuencia, un hombre que viste de traje y se encuentra sentado detrás de un escritorio parece sorprendido ante la imagen de Harleen, quien abre la puerta de la habitación mientras se destaca el contorno de sus senos, sus

⁶ En el sistema de evaluación estadounidense es una nota baja, pero aun así es aprobatoria.

caderas y sus piernas. Un cuadro después, cuando Harleen sale de lo que es posible interpretar como la oficina del docente que había escrito la nota “D-” en su tesis, el hombre detrás del escritorio luce conmocionado: su corbata está mucho más suelta que en el cuadro anterior, hay hojas en desorden sobre la superficie en la que escribía, los anteojos no reposan sobre su nariz, sino a la mitad de su frente. Él despide alguna clase de emanación vaporosa entre la que flotan tres corazones; sus piernas, separadas, reposan sobre el escritorio —no bajo él, como a la llegada de Harleen—. Ella se marcha, mientras aprieta contra su pecho el mismo manuscrito de tesis con el que inició la secuencia, pero ahora con la nota “A+” sobre la cubierta.

La siguiente muestra del pasado de Harleen Quinzel en *Mad love* proviene del propio recuerdo que Harley Quinn tiene con respecto al momento en el que conoció al Joker, lo cual sucede después de que el villano la ha sacado de su guarida jalándola de la nariz y la ha arrojado a la calle. Ella recuerda el momento en el cual, ya convertida en una joven psiquiatra y recién ingresada al mercado laboral, se enamora del Joker en el hospital psiquiátrico de Arkham (en Ciudad Gótica). En un encuentro que él ha propiciado al invitar a la terapeuta a visitarlo en su celda, el enemigo de Batman comenta a Harleen Quinzel acerca de su nombre: “[t]ransfórmalo un poco y obtienes *Harley Quinn*, como el clásico personaje del payaso, Arlequín... El espíritu de la diversión y la frivolidad” (Dini y Timm, 2009, p. 32),⁷ ante lo que Harleen casi se habría alejado con indiferencia, de no haber sido

⁷ Cursivas en el original.

por la perspectiva que el Joker insinúa enseguida, acerca de dejarle conocer sus secretos si lo atendía como paciente.⁸

Los lectores ven a la psiquiatra interesarse cada vez más por la vida del Joker e incrementar su animadversión hacia Batman en las sesiones de diván. Pero Harleen sigue luciendo como ella misma en todo momento. Esto permanece así hasta la ocasión en la que el Joker, tras haber escapado brevemente de Arkham, es rastreado por Batman y consignado de vuelta al asilo. Al final de un corredor a cuyo largo se muestran pequeños charcos de sangre, está de pie el héroe de Ciudad Gótica, quien tiene partes de su disfraz rasgadas, hilos de sangre que le escurren por la boca y heridas en un brazo. Harleen está presente, de frente a Batman y de espaldas a los lectores, junto con otros miembros del personal de Arkham que observan boquiabiertos la escena. Batman lleva al Joker prendido del cuello de su conocido saco morado. El criminal ostenta igualmente hilos de sangre en la nariz y la boca, en la que también se diría que hay un diente faltante. Otros vestigios del enfrentamiento entre Batman y el Joker son que este último tiene un ojo inflamado, golpes en la frente, roturas en sus ropas y señales de confusión (pequeños resplandores parecen rodear su cabeza al momento de ser entregado al personal). Harleen abraza al Joker, ahora a medio tender sobre el suelo; corren lágrimas de sus ojos y lanza una mirada furiosa a Batman. La psiquiatra parece cada vez más desesperada, hincada en el pasillo con los brazos extendidos, llorando y gritando mientras otros empleados reinstalan al villano en su celda. Es en ese momento que se ve a Harleen salir corriendo por un pasillo y se aprecia que un automóvil deja velozmente el asilo. A continuación, ella ingresa a una tienda de

⁸ Antes, en el recuento del primer día de trabajo de Harleen Quinzel en Arkham, ha habido una insinuación de que a ella podría interesarle tener ganancias a partir de publicar experiencias de internos notables en el asilo.

disfraces, con la boca tensionada y los ojos desorbitados. Tras arrojar al despachador de la tienda por la vitrina que da a la calle, ella deja el lugar con numerosas cajas en brazos y una lata en la que se aprecia la leyenda “blanco payaso”. El mismo auto descrito antes regresa a Arkham, donde una figura vestida con una indumentaria entallada, parcialmente negra y roja, todavía no visible del todo, evade guardias de control de acceso, golpea a unos y aturde a otros empleados más. Después, la silueta puede verse contra el único muro de vidrio de la celda del Joker, quien ahora ostenta numerosos vendajes en la cabeza y los brazos. Tras hacer explotar el cristal, el espectador se encuentra por primera vez completamente frente a la mujer en disfraz. Ahora son observables su indumentaria semejante a la de un arlequín, notablemente ceñida de tal manera que cada superficie del cuerpo está expuesta, pese a tratarse de ropas que la cubren de la cabeza a los pies. La mujer, ataviada con un antifaz, porta un arma corta en la mano izquierda y balancea un bolso en el costado derecho, cuya mano descansa posada sobre su pequeña cintura. Tendido en el suelo, a la altura de los pies de la mujer, el Joker da la espalda a los lectores. Entonces tiene lugar este anuncio: “Harley: ¡*Knock, knock*, Pudín⁹! Dile hola a tu nueva, mejorada... ¡*HARLEY QUINN!*” (Dini y Timm, 2009, p. 42).¹⁰ La transición está completa. Nadie vuelve a mencionar el nombre “Harleen Quinzel” en la historia.

Al surgir a la vida delincuencia con el nombre que le mencionó el Joker y luego de considerar la fascinación de la psiquiatra con él durante su tiempo en terapia, son abundantes las interpretaciones académicas que aseguran que el Joker *ha creado* a Harley; que la ha manipulado hasta llevarla a la demencia, y que la personalidad de la villana se reduce a la subalternidad en el más puro estilo spivakiano de un sujeto de posición inferior,

⁹ En el sentido de “amorcito”, un “nombre de cariño”, *Puddin’* en el original.

¹⁰ Énfasis en el original.

oprimido y falto de representación, que no tiene siquiera una narrativa propia (Spivak, 1988, p. 283). Esto se lee así en Morrison (2015), Schmidt (2015), Austin (2015) y Sawyer (2014), para quienes Harley Quinn es una víctima de la sociedad en general por haber sido *orillada a recurrir a la sexualidad* para obtener lo que ella desea, y es una víctima del Joker en particular, por ser él responsable de llevar caos y violencia a la vida de la psiquiatra. Igualmente, la *DC Comics Encyclopedia* demarca el perfil de Harley Quinn a partir de su carácter de víctima del criminal, al comenzar su presentación con: “[e]ncontrar al Joker, el inveterado y malvado payaso príncipe del crimen, fue la peor cosa que le pudo haber pasado a la joven e impresionable psiquiatra del asilo Arkham, la Dra. Harleen Quinzel” (Jimenez, 2004, p. 140). Una y otra vez los análisis parecerían converger en la subalternidad de una pobre chica indefensa, incapaz de dejar de sentir entusiasmo por una relación que, tarde o temprano, acabará con ella. Harley Quinn sería poco menos que arcilla en las manos de un hombre y un trozo de carne en las garras de la sociedad, que ha puesto la sexualidad en su mano como si fuera un arma y la ha orillado a apuntarla contra su propia cabeza.

El ejercicio de aproximarse de manera crítica a estas interpretaciones parece valer la pena en vista de que, en otras circunstancias (de carne y hueso), definir a una mujer exclusivamente por las situaciones de abuso que ha vivido parecería reduccionista y una prolongación de las circunstancias en las que se le victimó. Al mismo tiempo, debe tenerse en cuenta que omitir la responsabilidad de los victimarios de la psiquiatra casi resultaría en una complicidad con ellos y se caería en la dinámica de culpar a las víctimas por lo que han vivido. El equilibrio es delicado. Pero sin “exonerar” en ningún momento del uso de la violencia al villano, sus escritores, dibujantes y la sociedad de la que todos brotan,

permanece todavía como posibilidad analizar la agencia en las iniciativas antisociales de Harley Quinn que, de acuerdo con lo juzgado por Batman, “jamás fue un *ángel*”.

A lo largo de la historia han existido descripciones de ángeles armados con espadas y vestidos de rojo (Classen, 1998), y aunque en algunas tradiciones religiosas los ángeles carecen de libre albedrío, en el pensamiento cristiano sí lo tienen y pueden ejercerlo al punto de convertirse en ángeles caídos. De modo que el juicio de Batman tendría que enmarcarse particularmente dentro de las representaciones de ángeles en la cultura popular contemporánea, en la que se les describe como espíritus de pureza. La negación a una mujer de las características de los ángeles equivaldría, en consecuencia, a la negación de su pureza, cristalizada en rasgos como la bondad y moralidad. Por otra parte, el estereotipo de la moralidad femenina suele implicar la negación del cuerpo y la evasión de la sexualidad (Zimbalist-Rosaldo, 1974, p. 31). Pero Harleen Quinzel, suspendida en el aire usando solamente su ajustado leotardo de gimnasia, involucrada en relaciones sexuales a cambio de mejores calificaciones, disfrazada de enfermera como secuaz del Joker o ataviada con un *baby doll* rojo sobre su escritorio, se ha diseñado como una narrativa de sexualidad de la primera a la última escena de su vida en los libros de cómics.

Estas referencias permiten señalar que, antes del advenimiento de su identidad como villana, Harleen Quinzel no fue construida como parte de una “normalidad de comportamiento de género” (mujeres como ángeles), como para que pueda decirse que posteriormente fue separada de esa normalidad. Así, en vez de que el Joker trastornara su normalidad de rol, lo que comienza a dibujarse es un *continuum* en las características de Harleen y Harley. Incluso podría recurrirse a la teoría de los actos de habla de J. L. Austin, según la cual, con la misma fuerza que decir “ahora los declaro marido y mujer” crea un

matrimonio, llamar a Harleen Quinzel “Harley Quinn” debería representar un momento crucial en su transformación si esas palabras las dijera una autoridad. Sin embargo, cuando el Joker sugiere el nombre de “Harley Quinn” a la psiquiatra, ella permanece como sí misma; en tanto que, cuando Harleen *se anuncia* como “Harley Quinn”, en verdad entra en una nueva fase de su vida.¹¹ De modo que la influencia del Joker en la villana no está a discusión, pero sí parecería debatible que los rasgos de Quinn no sean más que pequeñas notas al pie de las acciones de un personaje masculino fuera de sus cabales.

Dado que, estrictamente hablando, tampoco hay pasos concretos distinguibles en la transición Harleen/Harley, incluso podría llegar a pensarse que la villana no es el producto final de un rito de paso cuidadosamente oficiado por el Joker, replicable *a posteriori ed ad infinitum*, sino que es producto de sí misma y su visión del mundo. En la narración de *Mad love* esto vigorizaría la agencia del personaje (en tanto capacidad para la autocreación, así sea hacia la locura) y de algún modo lleva a conectar su desencajamiento de la “vida normal” con el que se dice experimentó Nietzsche el 3 de enero de 1889. En esa fecha, el filósofo alemán habría observado a un caballo ser latigueado severamente en la vía pública, se habría lanzado a abrazarlo y se habría sumergido en un estado de locura del que jamás se recuperó (Dorré, 2006, pp. 159-160). Este hecho se ha interpretado tradicionalmente como que el filósofo se entregó al abrazo de la otredad, a la fusión con la animalidad y la más profunda identificación con lo vil y abyecto. Quizá de la misma manera en que un caballo en dificultades catalizó la demencia de Nietzsche, mirar al Joker severamente golpeado

¹¹ Mención aparte merece que, de acuerdo con lo que el personaje declara antes de conocer al Joker, todas las personas ya le decían “Harley”. Ver su diálogo con Joan Leland al presentarse a su primer día de trabajo en el asilo Arkham (Dini y Timm, 2009, p. 28).

sería parte de la narrativa agéntica de Harley Quinn, pero poco menos que como un fósforo en la ignición de algo que Harley ya era por sí misma.

Esto casi se insinúa inadvertidamente en la entrada “Harley Quinn” de la *DC Comics Encyclopedia*, cuando se dice que “[p]eligrosas curvas acentúan el disfraz de Harley” (Jimenez, 2004, p. 140). ¿La expresión “natural” no fluiría en el sentido contrario, de que un disfraz acentúa las curvas de una mujer? Hay una idea poderosa en que Harleen haga al disfraz en vez de que el disfraz haga a Harley. De ese modo cabría algo de protagonismo en su historia, así fuera para abrazar el camino de la criminalidad, el reduccionismo de la sexualización y cuestionables modelos postfeministas de relación con otros hombres, con las mujeres y con el consumismo. En estas circunstancias, mirar más allá del estatus de víctima, no necesariamente tiene que conducir a negar la violencia y culpar a las mujeres abusadas de las situaciones que viven, como apunta Schmidt (2015, p. iv). También puede ser sugerente para reflexionar si los personajes son *mucho más* que solamente entidades pasivas antes y después de ser víctimas de violencia. Schmidt (2015, pp. 72-73) propone, igualmente, que las acciones de Harley Quinn no encajan con ninguna etiqueta en específico que permita encontrar el sentido de sus acciones y comportamiento. Pero aceptar una afirmación como la anterior clausuraría la posibilidad de estudio de una larga tradición de figuras caracterizadas por la transgresión en el teatro y la literatura. Tampoco podría apreciarse la relevancia de las posiciones subalternas de enunciación ni podría comprenderse la importancia de que no se busque “normalizar” las conductas de entes sociales “anormales”, como los payasos sagrados, los bufones de corte y los arlequines.

Payasos sagrados, bufones de corte y arlequines

Diferentes elementos apuntarían a que las características originales de Harley Quinn emparentan la construcción de su personaje con las funciones sociales que desempeña el “payaso ritual”, “payaso sagrado” o “bufón ceremonial” estudiado por Georges Balandier.¹² El autor caracteriza a esta figura por la transgresión (1994, pp. 53-54), y retoma de Julian Steward tres temas tradicionalmente planteados en los “dramas de ruptura social” que protagoniza el bufón ritual: *i*) llevar a cabo lo que usualmente se considera un tabú; *ii*) visibilizar la sexualidad y lo bestial en vez de esconderles, y *iii*) mostrar a la miseria en una forma ridícula y absurda.

Los rasgos de transgresión tendrían la función de fortalecer el orden social (Balandier, 1994, pp. 55-58), en vista de que éste no siempre es explícito, pero que un actor cruce sus umbrales de manera escandalosa, recuerda a los observadores cuáles son los contornos de la normalidad. Por otra parte, dado que al bufón ritual se le permiten las transgresiones y no se le castiga por ellas, se vale de esta función para denunciar los abusos de los dominantes, lo cual Balandier conecta con la tradición de figuras en la literatura que se sirven de la locura para decir verdades inconvenientes. De allí que un escandaloso comportamiento sexualizado y demencial, en suma un tabú, sea revigorizador del orden social, en una especie de catarsis en la que todo lo que se rompe y transgrede se vuelve un mapa de lo que han de evitar los demás miembros de la sociedad. Es por eso que el bufón ritual es, en toda la extensión de su persona, una moraleja de aquello a lo que quedaría reducida la sociedad si se perdieran todas sus normas.

¹² Si bien es cierto que el trabajo de Balandier se inscribe fuera del ámbito disciplinar de las artes escénicas, consideramos que su reflexión es útil para proporcionar un sentido antropológico y sociológico a la interpretación que se realiza en esta investigación. Sin embargo, sería importante, a futuro, llevar a cabo un análisis del “bufón ceremonial” desde el área de las ciencias escénicas.

Asimismo, Balandier (1994, pp. 57-60) traza un arco que articula directamente al bufón ritual de las sociedades premodernas y no occidentales con el comodín de la baraja europea (ya que a esta carta también la envuelve la ambigüedad de no tener una posición específica) y con el bufón de la corte. Esta última versión es interesante además porque, como recupera el antropólogo francés, se trató de un *coprotagonista del poder* (no un esclavo, no un sirviente desprovisto de control). Esto al grado de que ser bufón de corte se volviera un oficio institucionalizado en el siglo XIV y que sólo se pudiera acceder a él tras recibir formación a manos de un maestro. Cabe mencionar que éste entrenaba a los bufones para ser físicamente hábiles e ingeniosos, y para ello se valía, de manera recurrente, de castigos violentos. El bufón ritual tiene, además, un aspecto físico que comunica su licencia para la insensatez.

Las características de este oficio histórico suponen una diferencia sensible con el personaje del bufón popular, que de las fiestas del pueblo fue asimilado al teatro, donde, a decir de Balandier, paulatinamente perdió rudeza y ganó cierto refinamiento, como se ve en la *commedia dell'arte* del renacimiento italiano en las figuras de Arlequín y Colombina/Arlecchinetta.¹³

¹³ “[J]oven y crédula, coqueta pero inocente. Románticamente involucrada con Arlequín. Colombina puede ser astuta, tímida y más inteligente que su amante” (Goell, 2015, p. 93). Algunos textos sobre la *commedia dell'arte* se refieren a Colombina como Arlecchinetta en los siguientes términos: “Aunque las máscaras eran permanentemente masculinas [en la *commedia dell'arte*] existieron solamente dos femeninas. La más significativa era Colombina (Palomita) [...] Su ropa era la de una sirvienta adicta a la limpieza, de cortes, colores y modelo arbitrarios. Las veces en las que se presentaba como Arlecchinetta, lo cual sólo pasó en ocasiones aisladas, su ropa era tan colorida como la del Arlequín [Zu diesen ständigen männlichen Masken kamen nur zwei weibliche. Die bedeutendste war Colombina (Täubchen) [...] Ihre Kleidung ist die einer putzsüchtigen Kammerkatze, willkürlich in Schnitt, Farbe und Ausführung. Wurde sie, was nur vereinzelt geschah, zur Arlecchinetta, so war ihr Kleid so buntscheckig wie das des Harlekins]” (Flögel, 2006, p. 61).

Al contrario del bufón de corte, coprotagonista del poder, el personaje de Arlequín se trató siempre de un sirviente: jamás fue el personaje central de una historia ni detonaba la acción que se desarrollaba en alguna escena que lo involucrara, al punto de quedar reducido a una víctima de los eventos (Chaffee y Crick, 2015, p. 57).¹⁴ El arlequín de la Francia del siglo XIX no se burla ya más del poderoso, pero se vuelve un personaje muy popular en vista de cierta identificación de las audiencias con su papel de subalternidad frente al poder y las clases socioeconómicamente más aventajadas. El Arlequín, que cuando era bufón solía vestir harapos que mientras más se rasgaban más había que parchar con piezas de colores y formas aleatorios, se estilizó paulatinamente hasta llegar al siglo XVIII con un traje de rombos perfectos, enlazados mediante listones.

Pero ¿cuál de los dos payasos es Harley Quinn? ¿Es el bufón popular al que le falta cualquier agencia y usualmente no tiene siquiera una historia de la que sea personaje central? ¿O es el bufón de la corte, poderoso soberano de todo aquello de lo que se ríe, que le arroja a la cara a la sociedad fenómenos que preferiría no ver (como la violencia de pareja), y que evidencia el orden deseable (el empoderamiento femenino) al actuar en sentido contrario? Para responder estos cuestionamientos, vale la pena recordar que, mientras la figura de Arlequín se vuelve más refinada con el tiempo, con los años Harley Quinn se hace cada vez más “salvaje”, al punto de que, actualmente, se le presente con la indumentaria típica del *roller derby* (DC Comics, 2013). Con ello, lo que se subraya es la fuerza, astucia, violencia y el carácter competitivo del personaje —independientemente de que este último deporte pueda ser interpretado como agencia posfeminista (Pavlidis y Fullagar, 2014), antes que como un escenario real de uso de la habilidad física para

¹⁴ Salvo en el trabajo de Carlo Goldoni (1746/1957): “Arlequín, servidor de dos amos”. Agradecemos al proceso de revisión anónima de pares por este señalamiento.

transgredir estereotipos de género—. Hoy esta superficie estética transgresora continúa expuesta a los sentidos, mas no puede decirse lo mismo del núcleo moral tabú del personaje.

La purificación de la iconicidad transgresora

Como se mencionó en la introducción, la coyuntura comercial contemporánea ha resultado especialmente propicia para la exportación del personaje de Harley Quinn a toda clase de formatos distintos a sus orígenes en los libros de cómics y las series animadas. A manera de anticipación y respuesta a la exposición del personaje en la industria del cine, se ha vuelto atractiva la replicación de la superficie estética del binomio inocencia/sexualidad característico de la villana desde 1992. No experimenta la misma replicación la dimensión moral de su iconicidad que, de haber encarnado una narrativa de agencia antisocial, llegó a la gran pantalla como la historia de una “joven normal” que cometió el error de enamorarse de un hombre que la torturó para volverla Harley Quinn.

La popularización del nuevo icono no solamente ha tenido lugar en nichos de mercado completamente orientados a la narrativa del género ficción. Muchas de las características de la villana se han retomado en *magazines* destinados al consumo femenino y que usualmente presentan contenidos sobre tendencias y consejos en lo referente a vestimenta, calzado, maquillaje, relaciones de pareja, salud y estilo de vida. Resalta que, en estas publicaciones, Harley Quinn se despliegue como un modelo a emular, para lo cual los rasgos más antisociales de su narrativa se procesan mediante dos estrategias. Por una parte, en la presentación que se hace de su historia se omiten sus conductas más disruptivas, aunque se provea de secciones destinadas a hablar del personaje antes de la película

Escuadrón suicida. Por otro lado, los comportamientos tabús de Harley Quinn pasan por cierta “expiación” para volverla digna de compasión y un referente emulable.

La purificación de Harley Quinn puede retomarse como evidencia empírica de dos hechos sugeridos previamente en el análisis. Si se sostenía que las características monstruosas de los personajes irreverentes les colocaban en un espacio fuera de los parámetros de la normalidad aceptable, (i) la normalización de los irreverentes hace posible que pasen a ocupar un lugar en el “nosotros” de la sociedad. Adicionalmente, antes se ha profundizado como tesis central en que mirar más allá de la condición de víctima de violencia de Harley Quinn permite apreciar su capacidad agéntica en las situaciones que marcan su vida. En una foto en negativo de este argumento, (ii) la purificación del personaje para dejarle en condiciones de ser imitado requiere de reducirle a la calidad de víctima de las circunstancias, con una narración en la que destaca la indefensión ante fuerzas superiores a ella, con lo que se obtura la lectura en clave de agencia de su vida y acciones.

Para ejemplificar lo anterior, se recurre a la revista *Cosmopolitan* de la primera quincena de agosto de 2016 en su versión para México y Latinoamérica. En ocasión del estreno en cines de *Escuadrón suicida*, la publicación se distribuyó en un empaque de edición especial que contenía en una sección a *Cosmopolitan*, y en la otra, a lo que anunciaba como un ejemplar del cómic *Escuadrón suicida*,¹⁵ pese a tratarse de una reedición del primer número del cómic *Harley Quinn*.¹⁶

¹⁵ Rotulación original: “2 great magazines: Cosmopolitan + Suicide squad”, en inglés en la publicación en castellano.

¹⁶ La situación se presentó en la envoltura de la revista, si bien su propaganda en Internet sí ostentaba la leyenda “Incluye cómic no. 1 de Harley Quinn”.

En conjunto con otros temas como: “Lleguen juntos a la meta. Sex olimpiadas. Vuélvete una campeona en la cama”, “Beauty manicure ideal para cualquier plan”, “¡Cuerpazo! *Looks* y rutinas que te harán tenerlo”, “Cómo dejar de pelear con tu galán” o “¿Ser o no feminista?”, la portada ostentaba como artículo principal a la sección “*Movie time!*”, de la que se destacaban tres contenidos: “Sé una experta en cómics y sedúcelo”, “Lo que amamos de nuestras heroínas [no villanas] favoritas” y “Los estrenos más *hot* del año”. Como el título adelantaba, el contenido no se centró exclusivamente en Harley Quinn. Bajo la premisa “Es hora de convertirte en una experta en *cooltura*, porque recuerda que lo *nerd* es sexy”,¹⁷ también figuraron apreciaciones sobre Wonder Woman, Poison Ivy, Batgirl, Cat Woman y Supergirl (en inglés en el original). No obstante, Harley Quinn figuró como imagen del apartado “*Movie time!*”, en una foto donde la modelo que la evoca porta una camiseta semitransparente sin ropa interior. El personaje tuvo una página para ella sola en la nota “Copia el *look*”; ocupó uno de los tres espacios dedicados a imitar el estilo de maquillaje; su historia inicial (*Mad love*, misma empleada al comienzo del artículo) fue la única descrita extensamente,¹⁸ y recibió de forma exclusiva otro espacio de diez hojas con fotografías de una modelo estilizada de manera semejante a Harley Quinn con miras a presentar ideas para que las lectoras “lograran su *look*”.

Los elementos anteriores respaldan el despliegue de Harley Quinn como inspiración válida (y validada) a nivel estético, de manera semejante a cuando secciones atrás se hablaba de la rendición de los sentidos que ocasiona el procesamiento icónico de una

¹⁷ En lo que podría interpretarse como una confirmación de que la novela ilustrada se instala como punto de interés en géneros diferentes a la ficción, aunque ello claramente se anuncia como una acción instrumental encaminada a contribuir al atractivo de las lectoras de la revista. La interpretación se refuerza con los dichos de la portada, donde se anuncia el conocimiento de cómics como un medio para la seducción.

¹⁸ Dos páginas.

imagen. Se busca que la modelo lleve a recordar al personaje mediante el uso de una gruesa gargantilla de cuero con estoperoles y un arnés al frente (con lo que los motivos sadomasoquistas no han sido removidos de la superficie estética). La modelo es rubia con peinado recogido en dos secciones de cabello que cuelgan a los costados de la cabeza con los extremos teñidos de azul y rosa.¹⁹ Igualmente, el personaje es reconocible porque la modelo, al igual que la villana, exhibe un tatuaje en el costado de la quijada con la leyenda “podrido” en inglés y un corazón negro tatuado/maquillado en un pómulo. La sección (“*Let’s play*” o “Vamos a jugar”, p. 138) enuncia la fórmula del encanto de este icono: la contradicción de ser “entre mala y dulce”. La descripción da pie a la presentación de estilos “dignos de una chica *Cosmo*” inspirados en Harley Quinn, donde los *outfits*, en efecto, reflejan una notable combinación de estilos (elementos deportivos con prendas estilizadas, vestidos de fiesta con jeans, zapatos deportivos con medias de red). En ellos se aprecia, con frecuencia, el sostenimiento de bates de beisbol entre las piernas, el acompañamiento de las poses con elementos infantiles (osos de felpa y tiaras), y la selección de títulos para las fotografías que cristalizan el *leitmotiv* de la contradicción (fundamentalmente la de *mujer sexualizada/mujer aniñada*). Así, “caramelo oscuro”, “niña mala”²⁰ o “paleta payaso” — una golosina típicamente consumida en la infancia y que es el título de una foto en la que puede apreciarse que la modelo no porta pantalones— coronan la ilusión de ser objeto del deseo con el giro temático de la infantilización.

¹⁹ El peinado ha caracterizado la apariencia de Harley Quinn en los cómics de *Sirenas de Ciudad Gótica*, *Escuadrón suicida* y el propio cómic de *Harley Quinn*, si bien en estos últimos el personaje no es rubio, sino que tiene la mitad de la cabellera completamente roja y la otra mitad en ocasiones negra y en ocasiones azul oscuro. En la película *Escuadrón suicida* Harley Quinn nuevamente tiene una cabellera rubia platinada.

²⁰ “*Dark candy*” y “*bad girl*” en el original.

Queda así desplegado el esfuerzo de iconización de Harley Quinn y que ello forma parte de una acción premeditada de involucramiento de las mujeres con el mundo de los cómics, el cual se asume de interés para un universo masculino.²¹ Foto tras foto, minifalda, tras pantalones transparentes, tras corsés, tras escotes, se conforma una guía para la apropiación de la ambigüedad inocencia/sexualidad, en la que Harley Quinn sirve como modelo para la esperanza de una normalidad: la relación (sentimental y sexual) en pareja (heterosexual). Por lo demás, el eclecticismo de los estilos en la sección bajo análisis apoya la hipótesis previamente comentada de la ambigüedad como fórmula de fascinación estética con las parejas niña/mujer, ingenuidad/seducción, delicadeza/salvajismo. A nivel de esta superficie disponible a los sentidos se celebra el desafío a la convencionalidad de asumir una sola identidad coherente.

Pero si Harley Quinn se presenta como un ideal aceptable estéticamente, es también porque a nivel del tratamiento moral de su historia los elementos que la volverían estereotípicamente reprochable se han purificado. Esto opera así en especial cuando se cuestiona su condición de amar y desear a un hombre que ha sido violento con ella física y psicológicamente. El procesamiento que ello recibe es la eliminación de los dejes sadomasoquistas de la narración y la colocación de Harley Quinn como víctima de hechos indudablemente terribles, pero contra los que ella no habría podido oponer resistencia. Así, la historia se emplea como oportunidad para que las lectoras aprendan del infortunio de la villana y deriven aprendizajes útiles a ellas mismas, en una dinámica que ratifica la exposición de una narrativa que resalta el caos de la vida de Harley para reforzar el orden deseado en la sociedad.

²¹ Las alusiones al ideal de pareja descritos en la revista son invariablemente heterosexuales, incluso cuando la modelo en la portada de la revista, actriz en *Escuadrón suicida*, es públicamente bisexual.

El texto pregunta: “¿Qué tienen en común una villana de cómic loca de remate y tú? Que ambas pueden ser víctimas de una relación tóxica sin darse cuenta” (Santana, 2016, p. 92). Con ello comienza a enunciarse un vínculo directo entre las lectoras de la publicación y el personaje, a manera de construcción de un “nosotros” (permanentemente “nosotras”), mismo que es inestable por las marcas de la anormalidad en Harley Quinn. Como parte de esta meta de “formación del sujeto nosotros”, la frase “Harleen Quinzel solía ser una chica *Cosmo* como cualquiera de nosotras” ejemplifica la promoción de empatía hacia el personaje y encarna un acto de nominación que la homologa a las lectoras de la revista y a una mujer real.

El énfasis en las características deseables de la villana antes de que se dedicara al crimen —“Gimnasta (razón por la cual entendemos su cuerpazo) brillante estudiante de psicología” (Santana, 2016, p. 92)—, refuerza los intentos de normalización de la situación de Quinn, en especial por la falta de mención de su pasado en los márgenes de los estereotipos de género de “mujeres como ángeles”. Hay un reconocimiento de “punto de quiebre” entre la Harleen-chica-*Cosmo* y la villana de cine e historieta, mas este rompimiento con la normalidad se coloca en el exterior de su personalidad: “Todo comenzó cuando Harleen fue seleccionada para elaborar el perfil psicológico del Joker [...] ella aceptó el reto, sin saber lo que el destino le tenía preparado” (Santana, 2016, p. 92). La frase presenta al personaje no sólo como víctima de un hombre en específico, sino incluso de fuerzas fuera del control humano. La caracterización de una desgracia que una mujer no puede evitar refuerza la idea de la indefensión de las víctimas. En este caso, “lo inevitable” actúa a través del atractivo del Joker, a quien se atribuye “el encanto que todo chico malo transpira por naturaleza. Así que fue cuestión de tiempo para que Harleen cayera rendida de

amor” (Santana, 2016, p. 92). Establecer al destino y a un hombre “por naturaleza irresistible” como motores de la ruptura de la normalidad, implica una construcción de la condición de víctima en la que el personaje femenino en cuestión se caracteriza por la pasividad y por un desencajamiento con “lo aceptable” que se ha *ejercido* sobre ella (no que ella ha *emprendido*). En esta racionalización no hay reconocimiento de la agencia para la autoconstrucción de la personalidad antes y después de los eventos de violencia.

Por otra parte, no es posible visualizar las funciones sociales de Harley Quinn como payaso ritual y bufón de corte cuando se lleva la vida previa de la villana al plano de la normalidad deseable —con frases como “Harley creyó estar enamorada del Joker, y en pro de este amor se convirtió en otra mujer [...] se olvidó de sus deseos, ambiciones, sueños e incluso de sus valores” (Santana, 2016, p. 94)—. Casi se borraría la posibilidad de la “subalternidad poderosa” que se rige por los códigos opuestos a los de la normalidad y que con ello caricaturiza las fuerzas excluyentes de la sociedad. Pese a lo anterior, puede reconocerse que, en la revista, la moraleja de la desgracia de la villana sirve al fin mayor de definir las relaciones tóxicas, tematizar la violencia en el noviazgo y proporcionar una guía diagnóstico para que las lectoras identifiquen si “tienen una Harley interior”, con la invitación a que “se replanteen su concepto de amor”. Por otra parte, invitaciones alternativas que se omiten habrían incluido buscar apoyo familiar e institucional para hacer frente a la violencia de pareja y la indicación explícita del rompimiento de relaciones abusivas.

Repárese ahora en el segmento: “[a] Harley se le salieron las cosas de control, se convirtió en parte del *Suicide Squad*, tuvo un hijo el cual dejó a la tutela de su hermana

porque su Mr. J[oker] no tenía tiempo de ser papá”²² (Santana, 2016, p. 94). La frase “se le salieron las cosas de control” porta la connotación de que la persona que experimenta ciertos efectos tiene responsabilidad en esa situación, fundamentalmente por haber perdido control (¿por debilidad? ¿por exceso de confianza?) de lo que eventualmente terminó lastimándole. Y ¿cuáles son los efectos indeseables de “lo que se ha salido de control”? expresamente se nombra a desempeñarse en un nicho laboral riesgoso y a la maternidad fuera del matrimonio y sin posibilidad de encargarse de la crianza de la descendencia dada la indisposición del varón. Parecería, por un momento, que la responsabilidad de “la vida fuera de control” recae de vuelta en la mujer cuando el rompimiento con la normalidad ocurre en el *locus* de la maternidad, y no se interrumpe el procesamiento de la narrativa de Harley Quinn con miras al aleccionamiento de sus observadoras. Salvo por el último segmento, se constata la purificación simbólica de la dimensión moral del personaje a través de responsabilizar de su anormalidad a fuerzas que le son externas, de modo que pueda volverse una mujer aceptable para vestirse como ella, maquillarse como ella y compartir su esperanza del afecto correspondido. El ícono reemerge para rendirle los sentidos, pero con la fineza del Arlequín caído en desgracia, y sin el poder del antisocial rey bufón.

Conclusiones

A partir del análisis de la historia *Mad love* de 1992 logró establecerse que los actos performativos de Harley Quinn la vuelven una mujer cargada de fuerzas antisociales y verdades inconvenientes de principio a fin de su narración, y no solamente a partir del

²² Este último evento no ocurre en la película *Escuadrón suicida*, sino que se retoma de nuevo de la existencia del personaje de Harley Quinn en novelas gráficas publicadas en años pasados.

evento de conocer al Joker, que a la postre se involucraría con ella en una relación abusiva. Se ha sostenido que visibilizar las tendencias antisociales de la villana no es un ejercicio que equivalga a culparle de la violencia que experimenta con su pareja. En cambio, la identificación del *continuum* de su agencia antisocial ha servido para argumentar que el personaje no encarna una entidad pasiva a la que un hombre ha removido de la normalidad o de su expectativa de género, sino que Harley Quinn originalmente tendría el potencial narrativo de cuestionar los parámetros de esa normalidad. La misma función se ha identificado en figuras como payasos sagrados y bufones de corte que, en posiciones de aparente subalternidad y comportamiento tabú, siempre concentraron un poder amplio para ridiculizar a figuras abusivas y, en general, cuestionar las expectativas de normalidad de sus respectivas sociedades. En ese sentido, la comparación de Harley Quinn con los precursores de Arlequín contribuyó a la apreciación de la relevancia que tiene la irreverencia de los personajes antisociales para la crítica y renovación social.

Independientemente de la perspectiva de que el comportamiento tabú termine por reforzar la normalidad, se detectó que, en la actual coyuntura de atención hacia el personaje de Harley Quinn, su procesamiento para propulsarlo como icono apto para el consumo masivo ha optado por (i) conservar su superficie estética original y (ii) purificar su densidad moral. En la primera de esas dimensiones, el caso de amplia aceptación hacia Harley Quinn por públicos diferentes a los lectores y televidentes de ficción o usuarios de videojuegos ejemplifica la rendición de los sentidos ante la juventud y la belleza, con la particularidad de que estas características se depositen en la ambigüedad del binomio inocencia/sexualización. No puede decirse que esta condensación sensorial sea distinta a la manera en que se imaginó y presentó al personaje de la villana en 1992. En cambio, el

ethos moral disruptivo y antisocial patente en los orígenes de la narrativa de Harley Quinn se ha dejado de lado. En su lugar, los actos que ha emprendido y que atentan contra parámetros de normalidad social se explican como expresiones de manipulación masculina. La condición de víctima de violencia se equipara con el atributo “pasividad” y se construye una narrativa nueva que comanda empatía hacia una mujer “normal”, “como nosotros”, “como cualquiera” que, a causa de fuerzas que le son externas, se ha vuelto un ángel caído.

La reconstitución de la dimensión moral del icono Harley Quinn, a modo de dejarle en condiciones para el nuevo mercado que le recibe, permite concluir que no en todos los casos visibilizar las heridas de las relaciones de pareja abusivas contribuye a la autocrítica social. Antes bien puede surtir los efectos de negar la capacidad de agencia (aunque sea agencia considerada “antisocial”) y puede llevar también a reforzar estereotipos de pasividad y pureza. Esta depuración de la iconicidad femenina responde a la pregunta detonadora del análisis, en torno a qué proceso ha seguido en particular Harley Quinn para que, más allá de los rasgos tabú del personaje, logre alcanzar sus niveles actuales de popularidad. Por otra parte, el argumento puede ser sugerente como modelo de práctica general de análisis en el mercado internacional de iconos.

El análisis cumple con el objetivo de analizar el tratamiento que reciben los comportamientos antisociales en la industria de la iconicidad. Ya sea que los episodios disruptivos de la normalidad se omitan, se reinventen o se responsabilice de ellos a un actor distinto al icono, también puede concluirse que, al dar la espalda a la condición de irreverencia que conecta a Harley Quinn con el payaso ritual, se pierden oportunidades de reflexión y autocrítica social. Esto particularmente en lo que toca a la tipificación y calificación de las conductas femeninas aceptables y las que se consideran tabú, así como lo

que respecta a la práctica de restar agencia a un personaje vuelto icono, para poder colocarlo como producto de consumo a través de ciertos valores de feminidad.

Hay evidencia de que la rebeldía estética es celebrada y aceptable, incluso deseada en su versión de hipersexualización, mas la rebeldía de la estructura moral de la mujer icónica sigue siendo objeto de purificación en los procesamientos narrativos que le acercan al más amplio público para que le emule.

Referencias

Adams, K. H. y Keene, M. L. (2012). *Women of the American circus, 1880-1940*.

Jefferson, Carolina del Norte: McFarland & Company.

Alexander, J. C. (2010). Iconic consciousness: The material feeling of meaning. *Thesis Eleven*, 103(i), 10-25.

Austin, S. (2015). Batman's female foes: The gender war in Gotham City. *The Journal of Popular Culture*, 48(2), 285-295.

Balandier, G. (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona, España: Paidós.

Bartmanski, D. y Alexander, J. C. (2012). Materiality and meaning in social life: toward an iconic turn in cultural sociology. En J. C. Alexander, D. Bartmanski y B. Giesen (Comps.), *Iconic power: Materiality and meaning in social life* (pp. 1-12). Nueva York: Palgrave/MacMillan.

Chaffee, J. y Crick, O. (2015). *The Routledge Companion to commedia dell'arte*. Londres, Inglaterra: Routledge.

Classen, C. (1998). *The colour of angels: Cosmology, gender and the aesthetic imagination*. Londres, Inglaterra: Routledge.

DC Comics. (2013). *HARLEY QUINN #1*. Recuperado de <http://www.dccomics.com/comics/harley-quinn-2013/harley-quinn-1>

Dini, P. y Timm, B. (2009). Mad love. En P. Dini y B. Timm (Comps.), *Batman: Mad love and other stories* (pp. 8–72). Nueva York: DC Comics.

Dockterman, E. (2016, 27 de septiembre). *Superheroes dethrone princesses as most popular kids' Halloween costume*. Recuperado de <http://time.com/4510616/most-popular-halloween-costume-superhero-princess/>

Dorré, G. M. (2006). *Victorian fiction and the cult of the horse*. Cornwall, Reino Unido: Ashgate.

Farber, M. (2016, 25 de octubre). *These are the most popular Halloween costumes on Google Trends*. Recuperado de <http://fortune.com/2016/10/25/halloween-costumes-google-trends/>

Flögel, K. (2006). *Geschichte des grotesk-komischen. Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*. Múnich, Alemania: Elibron Classics.

Goell, J. (2015). Le servette in commedia dell'arte. En J. Chaffee y O. Crick (Eds.), *The Routledge Companion to commedia dell'arte* (pp. 91-95). Londres, Inglaterra: Routledge.

Goldoni, G. (1746/1957). *Arlequín, servidor de dos amos*. Buenos Aires, Argentina: Carro de Tespis.

Hawkes, R. (2015). *Harley Quinn: a guide to this year's most popular Halloween costume*. Recuperado de <http://www.telegraph.co.uk/film/suicide-squad/harley-quinn-costume-halloween/>

Jacobsson, K. y Löfmarck, E. (2008). A sociology of scandal and moral transgression. *Acta Sociologica*, 51(3), 203-216.

Jimenez, P. (2004). *The DC Comics Encyclopedia. The definitive guide to the characters of the DC Universe*. Londres, Inglaterra: DK.

Loughrey, C. (2016, 14 de diciembre). *Margot Robbie's Harley Quinn spin-off has a title and a director, but it's bad news for women*. Recuperado de <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/margot-robbie-harley-quinn-suicide-squad-gotham-city-sirens-catwoman-a7473541.html>

Marland, H. (2013). *Health and girlhood in Britain, 1874-1920*. Nueva York: Palgrave.

Morrison, A. (2015). *Understanding gender identity among women cosplayers of the Gotham City sirens*. Tesis doctoral, University of Central Florida, Orlando, Florida.

Pavlidis, A. y Fullagar, S. (2014). *Sport, gender and power: The rise of roller derby*. Londres, Inglaterra: Ashgate.

Santana, L. (2016, agosto). Mad love. La historia de (des)amor de Harley Quinn. *Cosmopolitan*, pp. 92-94.

Sawyer, E. A. (2014). *Postfeminism in female team superhero comic books*. Tesis doctoral., The University of Utah, Utah.

Schmidt, K. (2015). *Siren song: A rhetorical analysis of gender and intimate partner violence in Gotham City sirens*. Tesis doctoral, University of Nevada, Reno, Nevada.

Siegel, L. (2017, 22 de junio). *Batman and Harley Quinn animated film getting theatrical release*. Recuperado de <http://www.syfy.com/syfywire/batman-and-harley-quinn-animated-film-getting-theatrical-release>

Spade, J. Z. y Valentine, C. G. (2008). *The kaleidoscope of gender: Prisms, patterns, and possibilities*. Los Ángeles, California: Sage.

Snyder, Z. (Productor) y Ayer, D. (Director). (2016). *Suicide Squad* (Película). Estados Unidos de América: Warner Bros.

Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? En C. Nelson y L. Grossberge (Comps.), *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 271-313). Londres, Inglaterra: Macmillan.

Zimbalist-Rosaldo, M. (1974). Woman, culture, and society: A theoretical overview. En M. Zimbalist-Rosaldo y L. Lamphere (Eds.), *Woman, culture, and society* (pp. 17-42). Stanford, California: Stanford University Press.

Michelle Vyoleta Romero Gallardo.

Mexicana. Candidata a Doctora en Sociología por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, sede México; y Maestra en Estudios Políticos y Sociales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus áreas de investigación e interés incluyen el fenómeno de la solidaridad en diferentes contextos empíricos, así como aproximaciones teóricas y de casos en la sociología de la religión. Algunas de sus publicaciones más recientes son: (2016). Tránsitos de la otredad a la nostridad en los sistemas sociales de clasificación ritual y posritual. *Sociológica*, año 31, 89, 69-92; y (2015, enero-diciembre). El sistema de la religión de Niklas Luhmann: el manejo de la incertidumbre ante el eterno decaimiento. *Revista de Filosofía 'Oδός*, año 4, 4(6), 7-21.

Nelson Arteaga Botello.

Mexicano. Doctor en Sociología por la Universidad de Alicante; y Maestro en Sociología por la Universidad Iberoamericana. Actualmente se desempeña como profesor, investigador y coordinador de Posgrado e Investigación en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, sede México. Sus áreas de investigación e interés incluyen la violencia y dispositivos de vigilancia en América Latina; la gestión gubernamental de la seguridad pública y la teoría sociológica clásica y contemporánea. Algunas de sus publicaciones más recientes son: Arteaga Botello, N. y Arzuaga Magnoni, J. (2016). Del neofuncionalismo a la conciencia icónica: ensayo crítico para pensar la sociología cultural de Jeffrey Alexander. *Sociológica*, 31(87), 9-41; y Arteaga Botello, N. (2015). *The landscape of meaning, a metaphor in process*, *Czech Sociological Review*, 51(3), 493-498.