

**O**diseo sale de su Ítaca natal para volver veinte años más tarde. Por el camino, una guerra y un retorno heroico. Vuelve en un titánico esfuerzo digno del más astuto y febril de los héroes. Vuelve llorando y sufriendo para sentarse de nuevo en su trono junto a su esposa. Su vuelta es aún hoy celebrada por cada estudiante que se acerca a su epopeya. Él es, sin duda, el más querido entre los héroes. El más atractivo. El más desconcertante. No podemos sino quedar embobados en su figura, como embobada quedó Nausícaa. Sin embargo, la epopeya gasta cinco rapso-dias en hacerle aparecer; mientras tanto, son otros los protagonistas. Y no aparece directamente, sino como reclamo de Atenea, que dice aquello de: «Allí yace en la isla penando de recios dolores y en sus casas lo guarda por fuerza la ninfa Calipso sin que pueda partirse al país de sus padres a falta de bajeles con remos y amigos que ayuden su ruta por la espalda anchurosa del mar» (Homero 1991: V, 15). Así se nos aparece el divino Odiseo, capturado, prendido por la fuerza, pero también por la belleza de la ninfa. Primer obstáculo. Sigue: «Y aún le quieren dar muerte a su hijo, aquel hijo tan digno de amor, espianando su regreso al hogar, pues marchó por saber de su padre» (Homero 1991: V, 15). Segundo obstáculo de otros muchos.

En el fondo, la historia de Odiseo es la historia de las peripecias del héroe que ha de salvar uno tras otro todos los obstáculos que las divinidades y las humanidades le imponen para regresar a su hogar, a su hijo y a su esposa. Los chavales están muy habituados a este esquema, es el de los videojuegos y el de la mitad de las películas que visualizan. Qué duda cabría acerca de su amor por sus familiares. Poca en un primer contacto —el del videojuego—, toda en los subsiguientes —los de la filosofía—. Añadamos datos a la biografía del héroe. ¿Por qué Penélope? En absoluto por un flechazo o semejantes. Él pretendía a Helena, a la postre esposa de Menelao, hermano de Agamenón. Odiseo acudió al palacio espartano como un pretendiente más entre otros, obnubilado por la belleza de Helena y tratando de lograr el favor del rey Tindáreo, padre de Clitemnestra y Helena —humanas ellas y bellísimas, pero no divinas como sus hermanos Cástor y Pólux, hijos de Zeus, que yació con Leda la misma noche que Tindáreo en una de esas extrañas rucas de la mitología griega—. Dándose cuenta de la dificultad de la empresa y astuto como era, decidió apostar más bajo pero más seguro y solicitar a Penélope, sobrina del rey e hija de Icaro. A cambio ofreció su astuto consejo: todos los pretendientes habrían de jurar respetar la decisión si querían entrar a formar parte del juego, y ello incluso defendiendo al vencedor. Todo agravio sería, de ese modo, paliado. Esta es la historia de su cortejo, historia del agasajo, del sutil ardor del héroe, historia donde Penélope nada dice y nada opina para terminar en brazos del héroe, no por enamoramiento, sino por intrigas cortesanas. En estas nace Telémeco, el otro protagonista de la Odisea, al que nuestro héroe deja siendo un bebé en brazos de su madre para no volver a verse en veinte años. Parece razonable que no se reconozcan a su regreso. No lo parece tanto que se amen.

Necesitamos un poco de contexto. Nosotros llamamos «amor» a una gran cantidad de sentimientos, afectos y emociones diversas. Los griegos, con su lengua punzante y fina, tienen una gama superior de matices que ayudan a agudizar el análisis pero que complica la interpretación. Si nos centramos en lo básico, lo cual habremos de perfilar, podremos identificar dos grandes variantes: *phílos* y *eros*. El primero remite a la «amistad», esto es, al querer, al afecto, incluso, anacrónicamente, a la fraternidad. Aristóteles lo usa como principio rector de la cohesión política: no hay ciudad si no

hay lazos de *phíla*, esto es, solidaridad y afecto, hermandad, la *κοινωνία*, la comunidad.

El *eros*, por su parte, nos indica el deseo entre personas. La tensión que empuja a una persona hacia otra que, en Grecia, es asimétrica, unidireccional. Una esclavitud, dirá Platón. El término, difícil de encontrar en la Grecia Clásica —obra su fuerza en el cristianismo—, remite al amor como comunidad, como afecto que incita a buscar el bien en el otro por encima del propio, es el *agapé*<sup>1</sup>, pero lo dejaremos por ahora.

En este contexto hemos de dibujar a la mujer griega en condiciones poco activas: la esposa es entregada, como hemos visto con Penélope, a su esposo sin intervención alguna de su voluntad para que llegue, con suerte, a una relación de *phíla*. El hombre, de hecho, como dice Adrados (Adrados 1996), llama a sus hijos y mujer *ta phíla*. No habrá amante sin cariño, pero sí cariño sin amante. El *Lisis* de Platón lo manifiesta: no es posible el amor sin afecto (Platón 1985: *Lisis* 210d). Mientras el *eros* es unidireccional, la *phíla* es recíproca<sup>2</sup>, es el resultado de la comunidad, pero también la que sostiene a la comunidad. El matrimonio, como vemos, no exige el amor, si acaso el cariño.

El matrimonio está al servicio de la procreación de hijos legítimos. Es un medio para diferenciar al hijo que heredará la hacienda del que no. Es más, solo los hijos legítimos eran inscritos en la *fratía*, y ello sin perjuicio de tener hijos ilegítimos por parte del hombre, que no de la mujer; la cual tenía prohibido radicalmente el adulterio. Parece razonable bajo esta lógica ya que en ellas diferenciar al hijo legítimo del ilegítimo resulta imposible. El adulterio masculino, en cambio, no es problema, al menos no lo es

<sup>1</sup> Se podría traducir por «afecto», y así se usa en las escrituras. Dios nos pide abandonar el egoísmo, el deseo, la angustia. El amor cristiano en su modalidad de *agapé* se debe entender como un matrimonio entre Cristo y la Iglesia. Este amor puede ser recíproco-absurdo entre los griegos un amor simétrico con los dioses— y feliz. El *agapé* ofrece una vida nueva de amor, pero no tras la muerte, sino tras la comunión, en esta vida. El hombre no vive solo para sí, sino para el prójimo, y en este sentido se acerca a lo que denominaremos *amor abierto*, concepto que hemos de perfilar aún.

<sup>2</sup> Sigue el *Lisis*: «No hay, pues, amigo de los caballos, si los caballos no le aman, ni amigos de las codornices, ni amigos de los perros, ni del vino, ni de la gimnasia, ni del conocimiento, si el conocimiento, a su vez, no le corresponde» (Platón 1985: 212d)

mientras no incumba a una mujer casada. Si el hombre comete el adultério con una mujer casada estaría entrando en conflicto con las aspiraciones legítimas del marido engañado a asegurar su descendencia. Siguiendo la melodía en sus ramificaciones, nos encontramos a la prostituta que no podía asegurar el linaje de sus hijos y al maricón, que no los engendraba, por tanto cuestionables ambos como nos informa Eya Cantarella en su riguroso *Según natura* (Cantarella 1991: 63 y sig.): la edad para ser el amado —ἐρωίευος *eromenos*— estaba entre los doce y los diecisiete años, esto es claro, pero ¿cuál era la edad para ser el amante —ἐραστής, *erastes*—. No debían serlo por toda la vida, sino solo al inicio de la edad adulta, más concretamente hasta el matrimonio, donde su deber para con la ciudad era la de la procreación<sup>3</sup>.

En este marco hemos de dibujar a Penélope como el ejemplo arquetípico de buena mujer —a pesar de que en otras versiones del mito ella es seducida por alguno de los pretendientes y Odiseo, o bien la devuelve a su padre, o bien la mata—. Ella es el modelo de vida recogida y casta, al cuidado de los hijos. Vida que transcurre en el interior del hogar del que apenas sale si no es para alguna fiesta, algún evento teatral o algún asunto que la casa requiera. Es la razón de que la mujer no haga historia, pues la historia es el relato de la vida pública y ella está alejada de la plaza. El Ágora no es su hábitat. El marido sí hace vida pública: pensemos en Sócrates, que apenas pasa por casa. ¿Puede haber *eros* en esa relación? Ciertamente es que Janípa llora su pronta muerte en el *Fedón*, pero bien pudiera deberse a la indudable *philia* que emanaba tras años de convivencia, al cariño que se profesaban, como así lloraron algunos de sus compañeros.

La historia, por tanto, es de los hombres. Hombres con un trato muy limitado con sus mujeres. Sabemos que Pericles besaba a Aspasia al salir y al entrar en casa, cosa que era escandalosa. Pero Aspasia de Mileto era una mujer diferente. Ella estaba en los círculos intelectuales y era admirada

en esos círculos. Pericles la respetaba como a una igual. Como si no iba a permitir que corriera el rumor de que su celebrísima *Oración funebre*, rescatada —con sus licencias— por Tucídides, hubiese sido escrita por, precisamente, la logógrafa Aspasia. Ella, de hecho, asistía a banquetes y debatía de igual a igual en ellos. No nos cuesta pensar en un Pericles turbado —ἐρωίευος, *eromeno*— por esa mujer tan deslumbrante —ἐραστής, *erastes*—, tampoco nos cuesta pensar lo contrario. Uno y otro se ayudaban, se aportaban, se potenciaban. Sin dificultad podemos considerar su amor en sentido de una *philia* más espesa. No somos a reparar, sin embargo, en un Odiseo enamorado de Penélope, siquiera lo contrario. Penélope es parte de un botín gracias a la astucia de Odiseo, parte de su propiedad. Penélope es poseída por Odiseo, no seducida por él, es conquistada. No parece lo mismo el caso de Aspasia.

Así nos encontramos con que, desde nuestra sensibilidad moderna, difícilmente podremos estimar una relación amorosa entre Odiseo y Penélope. Lo que sí podremos encontrar, sin embargo, es pasión entendida como deseo que nunca decae y que nunca se puede satisfacer, que no quiere ser satisfecho. Podremos interpretar un *eros*, pero no en el sentido griego, sino en el cortés. Demos un poco de tiempo y espacio para antes analizar a las mujeres de Odiseo: Penélope, Circe, Nausíca y Calipso.

Penélope es el arquetipo de esposa, qué duda cabe. Calipso es su antagonista. ¿Qué significa ser un arquetipo? Digámoslo a la brava: dibuja en el suelo los límites de lo posible. Lo posible en el pensamiento y en la conciencia. Somos lo que nuestros mitos nos permiten ser. Ellos son los que configuran —y siempre han configurado— el pensar social. Cuatro mujeres en la Odisea. Cuatro posibilidades. Cuatro opciones donde moverse y donde ser enjuiciadas. ¿La alternativa? Es imposible. Está fuera de los muros. Es por eso por lo que sabemos tanto de la cultura griega previa al alfabeto, de la que no queda apenas registro arqueológico; porque sabemos qué y cómo pensaban<sup>4</sup>. Penélope espera, teje y desteje, urde ardid

<sup>3</sup> La realidad, claro, al final era otra, y mucho más compleja. Sófocles era conocido, por ejemplo, por tener muchas parejas, tanto heterosexuales como homosexuales, y ello a pesar de estar casado. Sin embargo, su deber procreador estaba cubierto. De Eurípides, por comentar otro caso, se dijo que estuvo enamorado de Agatón por siempre, o al menos hasta que Agatón tenía cuarenta y Eurípides setenta y dos. (Cantarella 1991: 65).

<sup>4</sup> A pesar de que pasan mil años entre lo acaecido en la Ilíada y Odisea y el texto escrito, podemos afirmar un núcleo narrativo que nos trasluce la sensibilidad de esos siglos orales. (Ricoeur 1994: 8) «Probamos con ello no tener la menor idea de cómo sería una cultura donde ya no se supiera lo que significa contar».

para mantenerse dentro de su condición, a saber, esposa fiel y hogareña —no sale de la casa— que da hijos legítimos. Pero no es esta la única alternativa. Calipso es otra cosa, parece ser la antípoda y, sin embargo, no está tan lejos. Leemos:

«Encontrolo sentado en el mismo cantil; no acababa de secarse en sus ojos el llanto, se le iba la vida en gemir por su hogar, porque no le agradaba la diosa: pero ella imponíale su gusto y el héroe por fuerza a su lado pasaba la noche en la cóncava gruta. Iba, en cambio, a sentarse de día en la playa o las rocas destrozando su alma en dolores, gemidos y en lloro que caía de sus ojos atentos al mar infecundo; mas, llegando a su lado, le dijo la diosa entre diosas» (Homero 2007: V, 155).

Odisseo había ido a parar a la isla de Calipso donde esta le convidaría con cobijo, alimento y, sensualmente, calor en su lecho. Ella, ninfa bellísima, prendada del héroe el cual, sin embargo, lejos de perderse en sus brazos, lloraba su hogar. Día tras día Odisseo lloraba su desdicha... ¿desdicha? Estaba en una isla con una ninfa sin mayor obligación que el disfrute. Y cada noche, tras llorar, acudía al lecho de la divina hembra. Es Hermes el que anuncia a Calipso la orden directa del Olimpo: habrá de dejar partir a Odisseo y ella, tras amarga queja, acepta tal disposición. Preparan las ninfas de Calipso la cena de despedida con la que ambos se dirán adiós. Todos los manjares, todos los licores, la ambrosía y un último intento por parte de Calipso. Revelador:

«Cuando hubieron saciado el placer de comida y bebida, el silencio Calipso rompió, la divina entre diosas:  
“¡Oh Laetríada, retoño de Zeus, Ulises mañero!  
De verdad tienes prisa en partirte al país de tus padres y volver a tu hogar? Marcha, pues, pese a todo en buena lhora; mas si ver en tu mente pudieses Los males que antes

de encontrarte en la patria te hará soportar el destino, seguirías a mi lado guardando conmigo estas casas, inmortal para siempre, por mucho que estés desecando ver de nuevo a la esposa en que piensas un día tras otro.

*Comparada con ella, de cierto, inferior no me hallo  
ni en presencia ni en cuerpo, que nunca mujeres mortales  
en belleza ni en talla igualarse han podido a las diosa»* [cursiva  
nuestra] (Homero 2007: V, 155).

La amante, no inferior a la esposa, le reclama que la abandone. Ella, Calipso, parece lo opuesto a Penélope. Divina, inmortal y por tanto joven, siempre joven, sin enemigos ante los que defender lo conquistado, sin tra bajo a realizar por mantener la hacienda. Ella, Calipso, representa la juventud que a Odisseo se le va escapando —como la escena de Nausícaa nos informa— y que puede con ella recuperar. Joven y libre. Joven como su hijo Telémaco. Libre como cualquier púber que no ha acumulado todavía a su espalda responsabilidades que le encorven. Y Odisseo es perfectamente consciente. Responde:

«No lo lleves a mal, diosa augusta, que yo bien conozco  
cuán por bajo de ti la discreta Penélope queda  
a la vista en belleza y en noble estratura. Mi esposa  
es mujer y mortal, mientras tú ni envejeces ni mueres.  
Mas con todo yo quiero, y es ansia de todos mis días,  
el llegar a mi casa y gozar de la luz del regreso»  
(Homero 2007: V, 215).

Ambos saben de qué hablan y Odisseo, consciente, decide volver a su hogar, es decir, a su mujer, por muy inferior y *discreta* que sea. Duras palabras para aquella de la que suponíamos que lo enamoraba. Así, anocheciendo, marcharon «hacia el fondo los dos de la cóncava gruta, en la noche gozaron de amor uno al lado del otro» para, al día siguiente, preparar el viaje. Si Penélope es la esposa fiel, ¿quién es Calipso? A la vista de lo expuesto, nos atrevemos a afirmar que la ninfa es el modelo de mujer arrebatadora,



de amante, de perfecto ejercicio adúltero. ¿No es precisamente aquello que ofrece Calipso lo que busca el hombre en su desliz? Juventud y libertad. Justamente lo que le arrebató una esposa. Pese a todo, Odiseo parte.

Todo esto nos resulta muy lejano y no debiera serlo. No nos resistimos a un pequeño juego que, pese a parecer inocente y hasta superfluo, no lo es en absoluto. Se trata de buscar entre los superhéroes de cómics pedagogías semejantes; lo intentaremos, esperamos que sin forzar demasiado las analogías, con las heroínas de la compañía DC. La enseñanza, adelantamos, es la de no aventurarse a despreciar a pueblo alguno por su falta de racionalidad. No eran los griegos homéricos unos bárbaros ilterados que necesitaban de historias absurdas para comprender su mundo — como si a nosotros nos bastasen los silogismos —, muy al contrario, ellos son los que nos han enseñado cómo educar, es decir, qué relatos, qué esquemas narrativos se han de emplear para que, mediante el divertimento, aprendamos qué es un cortejo, una ofensa, una gratitud y un amigo, qué se espera de la mujer y qué se espera del hombre, en qué consiste la fortaleza y en qué consiste la ternura, de quién debemos reírnos y de quién debemos admirarnos. Los mitos, y hoy vivimos en mitos, nos enseñan los muros de lo posible y sus líneas maestras. No olvidemos que los niños pasan muchas horas delante de narraciones mitológicas, sean televisivas, sean literarias, sean videojuegos, etc. Y las que pasan con sus padres, las pasan con quienes reproducen lo que habían aprendido — y siguen aprendiendo — de pequeños.

Tengamos cuidado, es un riesgo muy ilustrado pensar que el mito es algo superado y añejo. Pese a los nuevos equilibrios que la razón nos exige, la mitología sigue configurando el mapa de la realidad con el que nos movemos, esto es, sigue levantando los muros de lo posible. Una chica, hoy, sabe de sus opciones, de sus posibles deseos, de sus posibles comportamientos, de sus posibles proyectos existenciales gracias a lo que los mitos, sea a través del medio que sea, le ofrece. El cómic es un medio más entre otros así que no pequemos de clasistas. Veamos, pues, qué abanico nos ofrece.

Primero, ¿podemos encontrar alguna heroína pareja, sinónima de Penélope en el universo DC? Sí, Lois Lane, con sus distancias —trabaja y

tiene iniciativa propia, que ya de por sí es bastante—, representa a la mujer fiel al marido superior. Nadie es superior a Superman, tampoco lo iba a ser su mujer. Agresiva, competitiva, pero finalmente vulnerable. Son incontables las veces en que es salvada por su super pareja. Sea cual sea el obstáculo, sea cual sea el enemigo, sea cual sea la tentación, Superman siempre vuelve. Lo mismo da que sea un naufragio en el océano, un Polifemo furioso o unas sirenas varadas. Odiseo siempre vuelve.

No olvidemos, no obstante, que a pesar de los rasgos modernos del personaje que nos remiten a la primera y a la segunda oleada del feminismo —no solo se la considera algo más que un mueble del hogar de Odiseo o una paridora de hijos legítimos, ella realmente tiene inquietudes propias y proyectos laborales—, a medida que avanza la historia de la pareja, nos cuesta más ver rasgos de la tercera oleada. Ella, es fácil de identificar, conforme se convierte en la pareja/esposa de Superman/Clark Kent, deja de ser ilustrada en la redacción del Daily Planet para ser garabateada con angustia en la sala de estar de casa y ser ocasionalmente rescatada del malvado de turno. Ella, poco a poco, se va convirtiendo en el segundo sexo. Ella pasa a ser definida desde la óptica del superhéroe: es a la vez el punto débil y la motivación de Superman, es decir, ella es desde la plataforma del hombre fuerte. Conforme deja de ser mujer para hacerse esposa, Penélope se deja asomar en su mirada y su amor se va cerrando en la docilidad.

Difícilmente podríamos, como sociedad que proyecta sus ideales en héroes como este, soportar ver al Odiseo moderno de turismo sexual. Así, no nos resulta fácil encontrar dentro del firmamento DC mujeres que ejerzan de amantes del héroe como lo es Calipso. Para un griego, el adulto masculino no es un verdadero problema siempre que no interceda con otro matrimonio. Calipso es, justamente, ese caso. No es, por tanto, un escándalo en la *Odisea*, pero sí lo sería ver a Superman engañando a Lois Lane —él es precisamente el que no debe/puede hacerlo porque en él somos lo mejor que podemos ofrecer; en términos freudianos, es nuestro superyo, y en términos lacanianos es el Otro que goza por nosotros—. Sin embargo, hay un personaje que recoge algunas características que recuerdan a Calipso, se trata de Catwoman.

La heroína gatuna es un caramelo para todo psicoanalista<sup>5</sup> a causa de la relación edípica que se puede establecer entre ella y la pérdida de la madre asesinada del murciélago. La madre funciona como plenitud perdida por el acontecimiento traumático, a saber, su asesinato ante los ojos de Bruce Wayne; asesino, por otra parte, que él nunca logra atrapar, sombra inaceptable. Catwoman es la mujer imposible que libera a Batman<sup>6</sup> de su tarea y que promete liberarlo —promesa imposible— de su culpa. Batman, paladín de la culpabilidad que canaliza su trauma en y contra la criminalidad, que se sacrifica noche tras noche para expiar su pecado original, que no logra saldar su deuda originaria —edípica— por mucho que se someta al peligro, esto es, al gran Otro que en cada tarea casi-suicida se ensancha más y más. En esos sacrificios cercanos a la muerte —pulsión— Batman cree encontrar alivio, lo cual no es sino una dosis de goce.

Ahí aparece Catwoman, la mujer objeto de deseo inalcanzable. Siempre a la punta de los dedos, siempre demasiado lejos, aunque nunca tanto como

<sup>5</sup> Como se me ha apuntado oportunamente, no necesariamente el lector tiene por qué estar familiarizado con el personaje. Aprovechamos esta nota para dibujar sucintamente el perfil de la heroína. Más allá de los devaneos en películas series de dibujos y multitud de cómics, podemos encontrar un núcleo constante: ella es esquivia. Sigue su código, oculto para el resto, utilitario a su propio beneficio al menos hasta que su conciencia la obliga a recular. Sinuosa, peligrosa y extremadamente atractiva. Siempre contoneándose ante Batman en un juego donde es capaz de resquebrajar el pétreo código del deber del hombre murciélago. Ni buena ni mala, simplemente haría de una sociedad cruel con ella y de la que trata de sacar partido sin perder su moral. La ambigüedad de su conducta es lo que trae desquiciado a Batman.

<sup>6</sup> Batman es el capitán, junto con Superman, del universo de superhéroes de la compañía DC. Es el más famoso y el único que no tiene poderes sobrehumanos. Su historia, relatada de múltiples maneras en cómics, series, dibujos animados y películas es siempre la misma, a saber, siendo un adolescente vive en primera persona el asesinato de sus padres a la salida de un cine. Su familia era la más rica de Gotham, ciudad célebre pero fantástica, y allí queda el personaje anclado durante su vida alargando la relación familiar con la urbe —aunque sea a lo lejos, en sus mansiones—. Sea como fuere, el niño deglute el dolor y lo va transformando en odio. Y este odio deviene en sed de venganza. Se encapucha de negro y sale cada noche a impartir justicia, es decir, a golpear con la excusa de detener a aquellos que la policía —corrupta— no puede. Por supuesto, él nunca encuentra al asesino de sus padres. Su único código en su cruzada justiciera —ese que termina por transgredir en Joker— es no matar.

para disipar su aroma. Ella tiene lo que él más desea, y lo tiene porque no lo muestra. Él viene a proyectar en Catwoman todo lo que a él le falta: libertad y juventud, diremos que también la danza —Nietzsche—. Ella es la esperanza de escapar al cierre, la libertad de escapar al Otro; representa la juventud del niño sin culpa, también la danza del creador de formas. Ella es, para Batman, la huida al dolor de la culpa. Y lo es en tanto nunca la alcanzará, nunca la tendrá —así funciona el deseo lacaniano—. Ella es la pérdida que Batman revive una y otra vez. Ella es la repetición del trauma primario en el que se ha quedado estancado. Ella es, una vez más, la forma en que Batman trata de expiar su culpa, sin duda la más cruel: es la compulsión por repetición del dolor traumático original. Ella, al igual que su madre, está siempre tan cerca que es demasiado lejos. Y nunca escapa; siempre obedece; nunca danza.

¿Hace esta interpretación de Catwoman una Calipso moderna? No podríamos decir que sí a no ser que nos achicásemos a lo que ofrece al desgraciado que la persigue: la evasión a la adicción que la responsabilidad para con la sociedad —el gran Otro— supone. Calipso y Catwoman son la espantada ante la obligación, ante el deber. Ahora bien, mientras Odiseo puede proceder con la fuga mas elige la carga, Batman quiere elegir el éxodo pero se ha de quedar con sus fardos. Claro, uno es el verdadero héroe, el otro es tan solo un humano. Sigamos al héroe en su ronda sexual.

La siguiente en hacer aparición es Nausícaa. Para el canto VI Odiseo ya ha dejado la prisión paradesiaca de Calipso y el ponto, agitado por Poseidón, le ha arrojado a las costas de los feacios, actual Creta. Imaginemos la pintura: Odiseo, masacrado por días de naufragio al arbitrio de las mareas, orilla en la playa donde Nausícaa y sus doncellas lavan la ropa y se acicalan. Todas ellas son jóvenes y hermosas, sin embargo, Odiseo habita en el lugar donde la madurez va alumbrando la senectud. Se entiende el recelo. Solo Atenea logra que, dentro de la estampida de las alarmadas muchachas, Nausícaa mantenga la compostura. Así, extenuado, se va acercando lentamente hasta que, una vez postrado sobre sus rodillas, con súplicas y hermosas palabras logra ganarse su confianza. Se aseá, descansa y entonces Nausícaa dice:

«Escuchad lo que os digo, mis siervas de cándidos [brazos: no a disgusto en verdad de los dioses olímpicos tal huésped ha venido a encontrarse hoy aquí con los nobles feacios; antes, cierto, noté su fealdad, mas paréceme ahora algún dios de entre aquellos que ocupan la anchura del [cielo. ¡Ojalá que así fuera el varón a quien llame mi esposo, que viniendo al país le agradasse quedarse por siempre! Mas dad, siervas, al huésped comida, llevadle que beba» (Homero 2007: VI 240-45).

Ella ya no mira al naufrago como un pobre agonizante, ahora lo admira como a una divinidad. Fascinada por él, no puede por más que desear hacerle su marido, porque mientras no lo sea, ella no podrá gozar de su desconcertante figura. «Nausícaa, la hermosa por don de los dioses, apostada en la puerta del rico salón admiraba con los ojos bien fijos a Ulises» (Homero 2007: VIII 455). Las escenas del encandile se repiten, pero no solo por parte de Nausícaa, sino por parte de los feacios en general. Parecen adolescentes hormonados y Odiseo pasa a ser el objeto de deseo. Sin embargo, esto no nos interesa ahora, sino el modelo que irradia la joven Nausícaa a la que su padre llega a ofrecer al divino huésped:

«No es así el corazón, huésped mío, que tengo en el pecho ni se irrita sin causa, que en todo es mejor la medida. Y ojalá, ¡oh padre Zeus, Atena y Apolo!, que siendo tal cual eres y acorde también tu sentir con el mío, a mi hija tomases de esposa y con nombre de yerno a mi lado quedaras: daríate una casa y haciendas, si ello fuese tu gusto. Por fuerza no habrá quien retrase tu partida en el pueblo feacio ni Zeus lo permita» (Homero 2007: VII 310).

¿Qué edad podría tener? Si atendemos a lo que Atenea le ordena, Nausícaa veía acercarse la fecha de sus nupcias. Es para eso que se acerca al río a

lavar sus vestidos y los de sus doncellas. Considerando que la edad propia en la Grecia clásica para la boda de una chica se encuentra alrededor de cuatro años tras la primera menstruación. Y teniendo en cuenta que otras narraciones nos la sitúan, a la postre, como esposa de Telémaco, que para el fin de la epopeya tiene algo más de veinte años, podemos imaginarnos en estas escenas con entre quince y diecisiete años. La embobación que tiene con Odiseo encaja a la perfección con esta estimación.

Ahora bien, Nausícaa está bajo la custodia de su padre, protegida por sus doncellas, y a la espera de abandonar la sombra de los progenitores para entregarse a un hombre que la continúe abrigando. Este es el periplo de la buena mujer griega: del padre al marido, objeto de intercambio y de honor, objeto preciado y frágil a cuidar con esmero y devoción. Nausícaa es una princesa esperando casta y pura a ser recogida por un hombre que la merezca y que su padre decida con cuidado. Nausícaa, en definitiva, está a la espera de convertirse en Penélope. Mientras tanto, es intocable.

Ella le admira, y él devuelve el interés, no la reputa en absoluto, pero no permite lugar a dudas: él volverá con su esposa y con Nausícaa le separa el abismo que nunca se atreverá siquiera a intentar salvar, el del orden social. Odiseo es un modelo de astucia, el mejor de entre todos los aqueos, por eso respeta y conserva el equilibrio. Él respeta el orden y hace respetar el orden; es más: él es el orden, pues de él aprenderán los griegos cómo someterse. Prueba de ello es que Nausícaa es la única mujer con la que no yace.

¿Podemos encontrar algo similar en el universo DC? La hipersexualización de todo héroe de cómic puede confundirnos, pero los relatos de los comportamientos socialmente establecidos para el paso de la niñez a la madurez han sido y siguen siendo una constante en las mitologías. Lo fueron en la epopeya griega, lo han sido en los cuentos populares, y lo son en los superhéroes actuales. Por ejemplificar muy rápido, nos encontramos con los cuidados que la menstruación exige a toda joven en los tradicionales de *Blancanieves* y *La bella durmiente*: ambas gastan el tiempo jugando con cosas infantiles para, dado un episodio ligado al color de la sangre, ser retiradas de la circulación social y solo ser devueltas con un beso casto de un príncipe justo y adecuado a su cuna. Lo contrario es

quien saca su menstruación de paseo entre hombres nocturnos de deseo ardiente y diente afilado, ya sabemos, la ya no tan pequeña que esconde en un «qué dientes más grandes» el lenguaje más eufemísticamente sexual de los cuentos populares.

Dos heroínas son las que nos permiten trazar semejanzas. La primera es Supergirl, la prima adolescente de Superman. Su semblanza es la siguiente: ella es mayor que su célebre familiar cuando es enviada a la Tierra a cuidar de él, pero tan solo tendría trece años de edad. Giros argumentales de mayor o menor calidad dan con ella en la *zona fantasma*, lugar donde el tiempo no corre. Para cuando entra en el circuito terrestre su primo cuenta ya con una legión de admiradores y los niños ponen sus pósters en las habitaciones. Él la recoge, la ubica en una familia de bien que la protege y cuida, y no es hasta los veinticuatro años que la humanidad sabe de ella. Se ve obligada entonces, por fin, a tomar las riendas de su vida.

El siguiente lance ocurre cuando descubre y hace descubrir sus poderes. Mientras no hace uso de ellos, su vida se reduce a una serie de tópicos de adolescentes entre el instituto y la universidad. Chica buena que se desenvuelve en una sociedad peligrosa para chicas buenas y guapas —qué dientes más grandes tienes—. Todas las advertencias están ahí. Ella, como modelo femenino, trata de evitar los excesos y las malas compañías. Representa en su rubia efigie a la buena chica; los valores de la chica buena. Ella, como modelo femenino, siempre ha de ser auspicada por el con-sejo y, en último lugar, la protección del hombre fuerte. No recordamos que a Superman o a Batman les socorriera recurrentemente mujer alguna. Más interesante que la estereotipada prima del superhéroe es ese pequeño acompañante de Batman que nunca ha terminado de ser del agrado de los aficionados. Robin no cae bien, nunca lo ha hecho, y esto merece explicación. Veamos: acróbata huérfano y recogido por Bruce Wayne, Robin logra ser el ayudante de Batman al que va siguiendo en todas sus aventuras. Pero, ¿qué pretende? La relación que mantienen es extraña. No es difícil ver que Batman ejerce de padre, pero en tanto que obsesivo compulsivo y marcadamente psicópata —no siente culpa por el otro, sino por fallar en el código autoimpuesto—, no es capaz de sentir compasión por su hijo. Se debe al código y, en un ejercicio sádico —en el sentido que le da Lacan,

esto es, torturador que goza—, exige un trabajo siempre imposible. Robin nunca podrá colmar las expectativas de Batman como el cristiano nunca podrá satisfacer la demanda de Dios: ambos pedidos son infinitos en tanto ambos son la interiorización infinita del superyó. Representan la eterna renuncia al deseo y esto, como insiste Lacan, supone el alimento del goce —como goza quien renuncia a comer las galletas cuando más las desea tratando de mantener el peso—. A su vez aumenta la culpa porque la exigencia sigue en aumento; el Otro siempre exige más —no solo no comerás la galleta, tampoco comerás dulce alguno—.

Batman ha interiorizado su código, pero a Robin le llega desde fuera, se le impone. Batman, pese a ser un neurótico patológico, es un adulto que carga con su culpa. Robin es un niño incapaz de dejar de serlo. Es siempre infantil. Es siempre aplastado. No ha matado a su padre, no se ha embarazado de él. Así, se le llega a confundir con una niña. Siempre a la sombra, añorado, niñaato, de colorines llamativos e incapaz de madurar, firme en el lugar donde los sexos son confusos.

Aquel a quien quiere colmar nunca será satisfecho. No logrará su aprobación. Pero no existe la rebeldía para él sino como ejercicio de búsqueda desesperado del amor del Otro. Robin vive en una constante renuncia a todo lo que es en sí mismo para ser lo que el Otro quiere que él sea: la ansiedad por la posible pérdida del amor de Batman le hace ser poco más que un insistente llorica. En definitiva: Robin no es verdaderamente moral, no tiene un código propio, tan solo respira la dependencia que le causa el desamparo. Robin está siempre gimoteando por la pérdida de amor. Ese ayudante es, simplemente, el modelo de fracaso existencial. Muestra qué no es un verdadero héroe. Batman nunca estará orgulloso de él y nosotros tampoco. Tan solo verle nos tuerce el gesto: nos recuerda nuestra más que posible derrota.

Mientras Supergirl representa a la chica que recoge y ejercita las virtudes de la adolescencia y de la juventud en su progreso hacia la madurez —será la futura Penélope—, Robin representa el revés ante el progreso en el ciclo vital. Robin es el eterno niño, incapaz de alejarse de su progenitor, gacho ante su padre castigador. Robin demanda amor actuando conforme a lo que cree que el Otro desea, confundiendo lo que Batman le solicita con lo



que Batman desea. Robin no se da cuenta de que nunca podrá ser el objeto de deseo de Batman, nunca podrá rellenar la falta en el murciélago, nunca podrá ser la madre de Bruce Wayne. Robin sería, entonces, una Nausícaa malograda que, confundiendo su posición, huyese con Odiseo a la espera de ser correspondida —una especie de Ariadna en la versión en la que está empeñada en acompañar a un Teseo avergonzado de ella—. Dejemos ya a este fastidioso personaje.

La cuarta mujer que aparece en la *Odisea* es Circe. Recordemos sus desventuras: es tras un banquete en la isla a que habían arribado que Odiseo manda a algunos de sus hombres a investigar el poblado avistado. Solo uno vuelve, Euriloco, el lugartemente, que había sospechado de la invitación allí recibida pues las puertas se les abrieron sin resistencia y dulces muchachas se prestaron a llamarlos. Todo el que cedió a la llamada fue convertido en cerdo tras probar los manjares convidados. Euriloco, prudente, logró avisar a nuestro héroe que con premura acudió en auxilio de sus hombres. Previamente, Hermes le avisa del peligro y le da un brebaje para evitar el veneno de Circe. Dice así Homero:

«Me lo dio y lo apuré, pero el filtro no pudo hechizarme;  
me pegó con la vara y a un tiempo me habló de este modo:  
“Anda allá a las zahurdas y tiéndete igual que los otros”.  
Tal me dijo, mas yo, del costado sacando el cuchillo  
puntiaguado, a la diosa asalté cual queriendo matarla;  
lo esquivé por debajo chillando, abrazó mis rodillias  
y me habló suplicante en aladas palabras: “¿Quién eres?  
¿De qué gente y país? ¿Dónde son tu ciudad y tus padres  
y por qué maravilla bebiendo el brebaje no fuiste  
hechizado? Jamás un varón resistióse a esta droga  
una vez que bebida pasaba el vallar de los dientes;  
mas sin duda en tu entraña se encierra una mente lindomable.  
¿O por caso eres tú aquel Ulises mañero que siempre  
me auguró el Argofonte, el de vara de oro, que habría  
de llegar en su negro, ligero bajel al retorno  
desde Ilión? Vamos, pues, pon la espada en la vaina y ahora  
sin tardanza a mi lecho subamos los dos, porque unidos

en descanso y amor confíemos el uno en el otro.”  
(Homero 2007: X 320-30)

Ni así Odiseo confió en ella, y aunque ella le propuso compartir lecho, él se mantuvo reticente. Ante el miedo, Circe ofrece su cuerpo. Logró, sin embargo, el astuto Odiseo arrancarle un juramento y entonces accedió: «tal hablé y ella al punto juró como yo le pedía; una vez que acabó el juramento con todos sus ritos, al bellísimo lecho de Circe subió» (Homero 2007: X 345). Ella devuelve a sus hombres a su forma humana y pueden pronto partir, aunque no lo hagan hasta pasado un año.

Veamos: cada hombre que accede a los encantos de Circe y entra en palacio queda convertido en cerdo. Ella, escondida en la oscuridad, invita y seduce, promete y hechiza. Convida con halagos y coqueteos; incita con caricias y susurros. Ella atrae porque ofrece satisfacciones, divertimentos y regocijos. Ella cultiva la parte más animal del hombre. Quien a ella acude no lo hace por amor, sino por pasión. Ella es, en fin, una prostituta. No es esta una alegre interpretación, es la que Theodor Adorno y Max Horkheimer dan en su *Dialéctica de la ilustración*. Circe, para ellos, es la *hetera* —*ἐτάρπα, hetaira*— que seduce para que el hombre ceda a sus instintos animales mientras se libera de los pesos y responsabilidades sociales.

Circe remite a la naturaleza impotente, aunque irresistible, que sucumbe al orden civilizatorio de la razón burguesa, ilustrada. En la epopeya identifican el origen de los futuros males ilustrados. Circe es ambigua, es sibilina y es equívoca. Corrompe, pero ayuda. Da felicidad, pero anula la autonomía. Ataca, pero no destruye. Fijémonos en que pacífica, y todos los que están bajo su hechizo están tan sumisos, diremos que tranquilos, como los animales bajo la música de Orfeo. Ella no es barbaire violenta, sino que trata de mantener al bárbaro violento fuera de sus puertas... acogiendo a todos en su maternal lecho. Somete, es cierto, pero libera la naturaleza oprimida.

Pareciera que esto debiera traer placer, es más, lo hace sin duda, pero el mito, al servicio del burgués<sup>7</sup> patriarcal que representa Odiseo, no per-

<sup>7</sup> Hablamos del «burgués» en un sentido más amplio que el marxista, sin perjuicio de incluirlo. El burgués es el hombre lanzado a un mercado económico, pero también a

mite que trasluzca. Homero representa su hechizo como caída, como abandono, como derrota del hombre. En el mito homérico el hombre, al convertirse en animal, no queda como una criatura sagrada, sino todo lo contrario, como un cerdo doméstico que olfatea el sucio suelo. Circe ya no es más la antaño poderosa y seductora sacerdotisa, es la feminidad derrotada. Circe habría sido en culturas prehoméricas la sacerdotisa de una sociedad matriarcal donde, en el ejercicio de su poder, convertiría al hombre en un tótem sagrado, por ejemplo un lobo o un águila. Esa sacerdotisa extiende en su magia la luminosidad que a todos fija. Hace de cada hombre un algo superior al entrar en contacto con su brillo, y ella se va intensificando a cada hechizo. Ella irradia calor y da cobijo creando un remanso de paz a su alrededor. Ella es, claro, el germen de la futura *ecclesia*, esto es, el germen de la comunidad religiosa —por ejemplo, cristiana—. Ella es un verdadero *yo femenino*. Tras el canto del aedo, sin embarco, Circe convierte al hombre en perro, no en lobo. En cerdo, no en jabalí. Circe, tras pasar por el canto homérico, pierde su magia expansiva y se vuelve simplemente una achicadora bruja. Una puta. Homero la humilla. Su derrota es doble: bajo el verso homérico pierde su fuerza social, bajo el brazo odiseico pierde su deseo.

Entonces, ¿por qué ayuda a Odiseo? Podemos interpretar que ella siempre ha querido ser vencida —terrible interpretación, dramática para la mujer—, que siendo inmortal siempre ha querido la temporalidad del devenir. Esta es la humillación a que es forzada. En estas interpretaciones ella representa al mito que se somete a la razón. Es la eternidad que orilla en temporalidad. Los mitos van siendo, entonces, derrotados uno a uno por Odiseo. Solo queda el último, que es precisamente la última exigencia de Circe: habrá de bajar al Hades y regresar de él. Se acaban así las mitologías bajo el yugo de la racionalidad occidental.

Más concretamente, Circe se casa, y así lo interpretan Adorno y Horkheimer, con Odiseo. Es el matrimonio su derrota: impotente, la mujer solo alcanza

---

un mercado del deseo, de la gloria y de la memoria. El burgués es un competidor que ha de afirmarse desde la derrota del resto pues él envía siempre en un juego de suma cero. Pura racionalidad utilitarista —o instrumental, por seguir la terminología de la Escuela de Frankfurt—.

el poder a través del hombre. Ella se somete ante el único que no se ha enamorado de ella, que ha soportado la tentación, la seducción. Se entrega ante aquel que la ha resistido. Goza con ella tan solo tras domarla. Odiseo desbrava a Circe a través de un juramento —el matrimonio— que «debe preservar al varón de la castración, de la venganza por la prohibición de la promiscuidad y por el dominio masculino» (Adorno & Horkheimer 1998: 122). La ya mansa Circe queda domañada tras el canto nupcial —inteligentísima y aventurada apreciación de Adorno y Horkheimer— que son los siguientes gimoteos de los vencedores:

«Allí estaban de pie ante la diosa, y, cruzando entre ellos,  
iba ungiéndolos uno por uno con un nuevo filtro;  
de sus miembros cayeron las cerdas brotadas por obra  
del funesto veneno que Circe, la augusta, les diera  
y otra vez convirtieronse en hombres de edad más lozana,  
de mayor hermosura y de talla más prócer que antes.  
Conociéronme todos y fueron cogiendo mis manos;  
de sus pechos brotaba el sollozo al placer y sonaba  
todo entero el palacio al terrible gemir» (Homero 2007:  
X 390-400).

Dura un año el matrimonio, un año yaciendo con la *hetera*. Circe es el envés de Penélope: ambas estás autoalienadas. Odiseo es el amo hegeliano porque impone su deseo a Circe/Penélope. Ellas, esclavas, desean desde la plataforma del héroe, desean desde la interpretación del hombre fuerte, y por ello ellas quedan anuladas, derrotadas en su subjetividad: solo se entienden, definen y asumen desde la mirada del amo. Son el segundo sexo. Mientras la esposa sacrifica su placer a cambio del orden estable, la prostituta se somete a posesión de lo que la esposa deja libre, a saber, su animalidad primaria. Penélope, como nos recuerdan, ha de interrogar al esposo a su retorno —tras veinte años— para asegurarse pues «no se podría permitir errores bajo la presión del orden que pesa sobre ella» (Adorno & Horkheimer 1998: 124). Ella, como en un contrato hobbesiano, entrega su libertad y derecho —también su deseo— a cambio de orden y estabilidad.

¿No es esta una precisa definición de lo que queremos denominar «amor cerrado»? Probemos en otra esposa, pero, en este caso, no de la epopeya, sino de la tragedia. Tecmesa, de la obra de Sófocles *Ayax*, dice: «Cuando esto pidas, pide también mi muerte a la vez. Pues, ¿por qué tengo que vivir yo, si tú estás muerto?» (Sófocles 2000: *Ayax*, 390). Pareciera que Tecmesa tiene un amor más abierto por su marido, un amor sentimental donde encuentra a *Ayax* como a un igual con el que compartir vida, proyecto y problemas; valientes que comparten límites y existencia, no simplemente un ejercicio de interés y de utilidad social dentro y para la sociedad; mas al seguir leyendo encontramos lo siguiente:

«Oh *Ayax*, dueño mío, ningún mal hay mayor para los hombres que el destino que se nos ha impuesto. Yo nací de un padre libre y poderoso y rico cual ninguno entre los hijos. Ahora soy una esclava porque así les plugo a los dioses y, sobre todo, a tu brazo. Por tanto, una vez que compartí tu lecho, bien miro por lo tuyo y te imploro, por Zeus protector de nuestro hogar y por tu talamo en el que conmigo te uniste, que no me hagas merecedora de alcanzar dolorosa fama entre tus enemigos, si me dejas sometida a otro. Porque si tú mueres y, con ello, me dejas abandonada, piensa que en ese día también yo, arrebatada a la fuerza por alguno de los argivos, juntamente con tu hijo, tendré el régimen de vida de una esclava» (Sófocles 2000: *Ayax*, 485-500).

El rapto es una constante en la mitología griega y romana. El rapto, que no deja de ser una violación, se interpreta como una agresión, no contra la mujer, sino contra las propiedades e intereses del dueño de la chica, la cual, por otra parte, no solo acepta su destino, sino que lo acoge con gracia y cierta alegría. *Penélope* es dada a un extranjero. Tecmesa es raptada, esclavizada y dada al héroe, ese mismo al que ahora se encomiende y del que espera su mejor dicha pues, evidentemente, todo lo que venga será peor que su actual situación. ¿Es amor? Solo como amor cerrado, es decir, un amor donde el afectado no es dueño de su vida; y decimos esto en el sentido más amplio: no es dueño de sus actos —Tecmesa, que es la más

sensata en la tragedia, debe guardar silencio cada vez que se le ordena—, pero tampoco de su pensamiento —para ellas, pongamos a *Penélope* y a Tecmesa, también a Circe, no cabe alternativa dentro de los límites—. Están, digámoslo así, dentro de los muros de lo posible y, una vez allí, otros piensan y viven por ellos. Los moradores dentro de esos lindes, definitivamente, tan solo cumplen con lo que se espera de sus actos.

En este sentido, es un amor el que muestran Circe y *Odiseo* paradigmático de la antigüedad. De nuevo: para conceder el placer, *Odiseo* debe desdénar al mismo. Es una prohibición de amar. Es la frialdad ante la seducción la que abre la puerta de los nuevos dominios conquistados por el héroe. El amor enmascara —para el burgués— una competición donde pierde el que más ama. Amar está prohibido pues es una renuncia, una pérdida de control, una pérdida del «yo» en el otro, una esclavitud. El emperador Adriano, como tantos otros, había tenido amantes varones, y ello no supuso ningún problema, al menos no hasta que los papeles de dominio, de equilibrios de poder, se intercambiaron, y el que era activo se convirtió en pasivo, y el pasivo en activo —el *erastes* dejó su posición de poder para convertirse en *eromenos* pasivo—. Ahí explotó el escándalo: el emperador de Roma, imperio viril donde los haya, estaba siendo sodomizado por Antinoo, su esclavo. No hay peor transgresión. El hombre fuerte, *Odiseo*, ha de someter, no ser sometido, para acceder a la conquista y reafirmar su *yo masculino*. A cambio, el aislamiento: «con la sociedad se reproduce, ensancha, la soledad» (Adorno & Horkheimer 1998: 123). *Odiseo*, para vencer, no puede amar, solo puede situarse en la soledad.

Si quisiésemos encontrar una correspondencia entre las heroínas de cómic, no dudaríamos en señalar a *Hiedra Venenosa*. Ella es bella, con una infancia traumada, como corresponde a todo villano —o antihéroe—, y es tremendamente seductora. No solo por su aspecto físico y cautivador, sino por la infinidad de brebajes, drogas, mejunjes y narcóticos que es capaz de elaborar y usar. Paradigmática es la escena donde ella, con la toxina en sus labios, besa a Batman para dejarlo cautivo. No resulta difícil ver la luz de Circe en ella. Y es que *Hiedra Venenosa* es mujer, y la mujer es la naturaleza a someter. *Penélope* y Circe son dos caras de la misma mujer apresada en la civilización burguesa de *Odiseos* variados afirmándose a sí mismos, a sus «yos» incapaces de amar.

La mujer es la familia, es el abandono del propio interés para formar parte de un todo más grande. La mujer es la sacerdotisa que transformaba al hombre en lobo, mas el hombre ha preferido ver en ella a quien lo reduce a perro. El hombre no ha entendido nada: la voluntad de poder nietzscheana no es la voluntad de vencer, sino la de la brillar, la de crecer; el superhombre de Nietzsche no debería llamarse así, sino supermujer. La mujer se define desde el todo mientras que el burgués se define desde el *sí mismo*. La mujer colabora para el bien del grupo del que ella es núcleo y esencia. El hombre compete por el crecimiento del «yo» pese a quien pese y contra quien sea. Por eso a la mujer se la ha identificado con el hogar, ese reducto de colaboración y convivencia en ayuda mutua. El hombre, saliendo del hogar, acude a la contienda, a morir o matar. Es en esta lógica que Circe/Hiedra Venenosa han de ser vencidas por la civilización representada por Odiseo/Batman.

Visto desde otro ángulo, Hiedra Venenosa<sup>8</sup> es la virtud roussoniana: bondadosa, indignada por las injusticias de la civilización que corrompe la naturaleza, se enfrenta a su némesis, Batman/Odiseo, para caer derrotada una y otra vez. Ella podría representar al activismo ecologista, prisionero de la fauces capitalistas que ignoran el desastre venidero. En la refriega del mercado, el hombre ignora las llamadas de atención de la naturaleza. Pero la naturaleza no es únicamente el mar y los bosques, es nuestra virtud descartada en la urbe que nos asfixia y que no nos deja más camino que el de ser perros sarnosos. Ella es el gemido de nuestra naturaleza solidaria, altruista, generosa con el grupo que nos define frente al rugido del individualismo, ese que impone virilmente su puño.

Dicho de otra forma: ella no es como otro de los personajes de la DC, la Cosa del Pantano. Él —ello—, es también bueno —definiendo «bueno» como la buena intención, como el buen pensamiento para con el otro, con

<sup>8</sup> Personaje maltratado por la sociedad en su infancia, como Catwoman, pero que no quiere como la gatuna sacar partido de la misma aprovechándose de sus resquicios y flaquezas, —razón de la zozobra de Batman, siempre esperanzado de reconducirla al orden—, sino destruírlo. Usa pócinas y brebajes naturales para combatir la peligrosa civilización que atenta contra la naturaleza.

el sacrificio por el bien ajeno—, pero su fuerza es ya la de la naturaleza biológica y geológica: es la energía del terremoto, la solidez de la montaña, el auge del huracán y la cólera de la epidemia, también la furia del cambio climático. Él es la naturaleza respondiendo ante el empuje de la civilización ilustrada e industrial. Hiedra venenosa no es el otro que está siendo arrasado —el río que se soterra bajo la ciudad para construir más bloques y se revuelve quebrando los cimientos—, sino el nosotros que se escandaliza por las ruinas que quedan a nuestro paso. Ella es el Angelus Novus, ese cuadro de Klee que representa a una inquietante figura con los ojos desorbitados y las alas desplegadas, aterrada ante el cúmulo de ruinas que va dejando a su paso. Dice Benjamin:

«Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarla. Esta tempestad lo empuja incontentible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad» (Benjamin 2005: Tesis IX).

Walter Benjamin habla de la tempestad del progreso, ese mismo progreso ilustrado que Adorno y Horkheimer advierten en Odiseo, ese mismo progreso que debe consumir para, como Kronos, seguir viviendo. Consume destruyendo, reinterpretando y traduciendo toda disyuntiva en una lógica del amo y del esclavo. Así, conforme se alzan los muros de lo posible, la alternativa a esa lógica se va manifestando como imposible. Eso es Homero: el albañil del dique de lo admisible por el pensamiento.

Hiedra Venenosa, que encarna nuestro grito femenino, no se somete, como Circe, sino que es expulsada por el puño de Batman —la figura de la civilización occidental—. En la competición no hay espacio para la cooperación que no sea interesada, que no sea desde el *sí mismo* —la Liga



de la Justicia<sup>9</sup>, por ejemplo, que se construye porque cada uno de ellos aisladamente no alcanza a sus propósitos; puro utilitarismo que en nada se asemeja al altruismo—. Es ilustrativo que Hiedra Venenosa, la que obstinadamente renuncia a capturar a pesar de sus continuadas derrotas, termine por ayudar a una de las villanas más queridas por el público, una anti-heroína con la que mantiene incluso una relación lesbica. Ayuda a la que sí había capitulado, como Circe, humillada de nuevo por el hombre opresor: esa otra es Harley Quinn.

Dejemos claro que el guasón Joker<sup>10</sup> no es lo contrario a Batman, es la otra cara de Batman. Ellos son la misma persona en sus dos vertientes, como Sade lo era de Kant. Podemos recordar aquí el ejercicio de equilibrio que practica Lacan cuando escribe *Kant con Sade* (Lacan 2013: 727 y sig.). Para el psicoanalista, ambos autores estaban realmente cerca, tanto que eran un único y mismo ejercicio de tortura. El «deber» kantiano necesitaba de la crueldad sadiana, y la crueldad de Sade del imperativo de Kant. En Batman se impone el deber y eso le hace tremendamente sádico, diríamos que el mayor de los sádicos. Al igual que Hitler decía cumplir con las leyes de la naturaleza y Stalin con las leyes de la historia, es decir, decían cumplir el «deber» establecido, Batman dice cumplir con el Bien y la Justicia, una anoréxica dice cumplir con patrones sociales y una madre dice cumplir con su instinto maternal. Todos ellos quedan aplastados por el deber y, en ese aplastamiento, ejecutan su crueldad: Hitler y Stalin mataban por

<sup>9</sup> Es el equipo que la editorial de cómics DC hizo con sus personajes más ilustres: Batman, Superman y Wonder Woman como núcleo duro al que se les unen secundarios como Green Lantern, Cyborg o Flash entre otros.

<sup>10</sup> Si los superhéroes son tan buenos como brillantes son sus archienemigos, Batman es el mejor superhéroe. Sin duda, en la mejor película de superhéroes de que disponemos, *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008), Joker es el protagonista en la sombra y por eso es la mejor. Él es un personaje de origen incierto—incluso en los cómics él cuenta variantes de su transformación, en caso de que haya tal cosa—. Nunca se sabe y nunca se sabrá. ¡No hay causas para él! Y por tanto no puede ser comprendido. Es el caos. Pintado de formas extravagantes, representa lo impensable y, sobre todo, lo impredecible. No sabemos quién es ni quién será, solo que no sabemos nada. No sabemos con certeza si quiera que quiere, solo podemos aventurarlo. Ahora bien, lo que sí es seguro, y por tanto nos vemos legitimados a probar una interpretación, es que conoce tanto a Batman como a sí mismo.

el Otro, Batman golpea y tortura por el Otro, la anoréxica se mata por el Otro y la madre sacrifica su sueño por el Otro.

El Otro simbólico, el deber, me exige la ejecución de su designio, ya sea sobre otros o sobre mí. Y yo, extrañamente, lo voy a gozar. Un extraño disfrute viene de ese deber, de esa tortura afligida, porque nada tan falso como la disculpa de un padre tras el bofetón a un hijo—esto me duele más a mí que a ti—; cierto, le duele haberlo hecho, pero disfruta de haberlo hecho—en tanto que ha cumplido con su obligación, con su mandato paterno—. Hitler y Stalin fueron esclavos ante el deseo del gran Otro, ese que les ordenaba enviar personas a los campos de concentración, no por gusto, sino por deber, deber del que manaba goce. ¿Por qué gozaban? Porque cumplían con la demanda, al igual que una madre goza sabiendo que su sacrificio nocturno es en cumplimiento de un deber maternal.

Joker es la constatación de que Batman disfruta porque él es Batman, es el goce de Batman. Joker disfruta de su deseo, que es el del murciélago. Y Batman no puede si quiera verlo; su deseo es tabú: es reprimido. Así es que la risa del guasón le da náuseas. No puede ser de otra forma: Joker no deja de recordarle que su goce va en aumento cuanto más dice cumplir su deber que va poco a poco tomando deseo. A más sacrificio al Otro, más goce. Joker disfruta haciendo lo mismo que hace Batman pero no se somete, y su único cometido es hacer ver a Batman que él también goza. Batman no *debería* gozar, pero lo hace. Por eso ríe Joker. Y no puede soportar esa presencia porque este le enfrenta a la culpa ante sus actos. Es más, le trae a la cara que el Otro—el deber—no existe, y eso, para el esforzado Batman, es insoportable. Lo que no entiende Batman es que Joker quiere sanarle, sanarle en lo que el psicoanálisis entiende por saneamiento, esto es, lograr que el sujeto resista al atractivo—el goce—del sacrificio<sup>11</sup>. Un sacrificio exigido por el superhéroe, un sacrificio que es el intento de compensar la culpa. Todo eso es Joker quien, como buen envés de Batman, maltrata a la mujer logrando anular su deseo. Ella es Harley.

Si Lois Lane viene a ser Penélope, ¿quién es Harley? También es Penélope, pero en brazos de Sade. Erich Fromm escribe la que sin duda es la mejor

<sup>11</sup> La famosa sentencia a este respecto de Lacan es: «La única cosa de la que se puede ser culpable es de haber cedido en su deseo» (Lacan 1990: 186).

obra sobre el amor. No encontrarán nada superior —que nos perdone Ortega—. *El arte de amar* es capaz de recoger todo lo que occidente ha dicho y superarlo. ¿Qué es el amor? Comencemos con lo que no es: amar no es ser amado. Nosotros distinguiremos entre amores que abren y amores que cierran existencias, mas Fromm diferencia amores maduros de amores inmaduros. Harley está dentro de un típico amor inmaduro —también cerrado, aunque no sean lo mismo— que confunde amar con ser amado.

El origen, argumenta Fromm —que, aunque crítico, está dentro de la corriente psicoanalítica—, es la relación perdida entre madre y feto. Esta relación paradisiaca perdida —a la que siempre estamos tratando de regresar— supone que donde hay dos, tan solo se puede distinguir a uno. Es una fusión marcada por la necesidad donde la asimetría es fundamental: la madre es el mundo del bebé, el bebé depende completamente de la madre. De aquí surgirá en la siguiente etapa el Edipo que condicionará toda la psique del individuo. No nos interesa sobremana el origen del inconsciente edípico, siquiera estamos muy de acuerdo —al menos no lo entendemos como factor único<sup>12</sup>—, pero sí consideramos el análisis que deviene muy útil. Por de pronto, dos plataformas se pueden señalar: la pasiva que es sumisa, la activa que es dominante.

Harley quiere llegar a Joker, quiere ser amada por Joker, y para ello trata de convertirse en Joker. En los cómics la vemos disfrazada como él, haciendo los mismos chistes que él y realizando las mismas fechorías que él. El objetivo es la aprobación del original. Harley busca satisfacer a Joker y por eso se amolda a lo que cree que Joker espera de ella. En la taquillera *Suicide squad* (David Ayer, 2016) vemos cómo Joker le pregunta a la doctora si moriría por él; ella responde con un rotundo *sí*. Fácil, muy fácil. «*Would you live for me?*»; por supuesto que ella viviría por él. El replica: «el deseo es rendición, la rendición es poder». Fromm avisa: se exagera

<sup>12</sup> Deleuze y Guattari aciertan al añadir al factor familiar el componente social-económico capitalista en la producción del inconsciente y del deseo —esa máquina decaente—. Llegan a afirmar eso de que Edipo no sirve de nada, y podemos leer: «debemos decir que el psicoanálisis tiene su metafísica, a saber, Edipo. Y que una revolución, esta vez materialista, no puede pasar más que por la crítica de Edipo» (Deleuze & Guattari 2015b: 81). No es este el lugar de seguir la discusión, pero juzgamos que el apunte es acertado.

el poder de aquel al que se somete. Es la religión, son los ídolos... Nos adviene Freud con su *Psicología de las masas* y la libido sublimada hacia el líder. Aceptamos el deseo físico, pero es fundamentalmente deseo afectivo. Entonces ella salta a la muerte. Se lanza sobre unos químicos. Por supuesto que sobrevive, pero ella muere. Durante la caída ella deja de ser la insustancial doctora Harleen Quinzel para convertirse en la colorida pareja del arlequín. Él mira cómo ella se rinde. El contrapicado es escalrecedor: conforme ella cae, él se eleva, más y más alto, como un Dios ante el que va a ser religada. Ella, para cuando él, a regañadientes, se lanza a salvarla, ya es totalmente dependiente del Joker, es la esclava del amo. A su imagen y semejanza. Color y extravagancia, Joker y Harley, incongruentes y maníacos.

«La persona sádica es tan dependiente de la sumisa como ésta de aquélla; ninguna de las dos puede vivir sin la otra. La diferencia solo radica en que la persona sádica domina, explota, lastima y humilla, y la masoquista es dominada, explotada, lastimada y humillada. En un sentido realista, la diferencia es considerable; en un sentido emocional profundo, la diferencia no es mayor que lo que ambas tienen en común: la fusión sin integridad» (Fromm 1994: 11).

Él la domina, la somete sádicamente, la hace ser parte de sí mismo. Como dice Fromm: es fusión sin integración. Lastima, humilla y daña como hace todo buen narcisista psicópata. Así, Hitler fue un sádico para con su pueblo y un masoquista para con la historia. Amar, dice, «consiste en dar, no en recibir» (Fromm 1994: 31), donde dar no es empobrecerse; el amor no tiene que ver con el mercado. Joker, como envés de Batman, es el burgués sádico que aumenta su «yo» a expensas de quién sea, donde el amor no es otra cosa que un intercambio de bienes en el cual se pretende ganar y, por tanto, estar enamorado es perder en el comercio.

El amor queda excluido en Odiseo, así también en Batman/Joker. Dice que la ama, pero es un narcisista. No la ama; él la crea y la somete. Ella le pertenece como una parte de *sí mismo* mientras espera —espera

interminable— que esa opresión termine por hacerle cambiar, mas no se da cuenta de que se ha convertido en unas cáscara vacía donde él podrá poner su egoísmo, su bandera de una nueva conquista. Batman quiere poner esa conquista en Catwoman pero esta se le escapa. Joker ya la ha puesto en Harley y eso la hace propiedad suya. Su renuncia a *sí misma* coincide con el momento en que él pierde interés por ella, como don Juan perdía interés por las mujeres una vez habían sido seducidas. Tan pronto la conquista pasa a ocuparse de otras cosas. Batman no puede dejar de ocuparse de Catwoman si no es sacrificándose una vez más. No hay sacrificio en el desinterés de Joker, simplemente hay desinterés.

Es razonable que Harley parezca estar siempre apremiando a Joker para que apriete el gatillo y mate definitivamente a Batman, pero ya sabemos que Joker no quiere matar a su enemigo porque los dos son uno y el mismo. Harley siente envidia, celos de la relación entre ellos. Ambos son narcisistas y psicópatas, pero mientras Batman no acepta su condición sádica, Joker se abandona a ella y por eso ríe y danza. Para entonces, Harley solo puede lamentar haber renunciado a *sí misma*, haber estado bailando la coreografía de su maltratador... hasta que trata de improvisar su danza, su «Yo», harta de humillaciones, vejaciones, traiciones y maltratos. Es aquí donde lo que era un espejo femenino de Joker cobra un valor incalculable, se erige como personaje propio en toda su estatura —tanto es así que abandona la sombra de Joker también en las ediciones, en las tiradas donde ella pasa a ser protagonista—. Justo en este giro, Harley se erige como la chica emocionalmente débil que va a estar siempre a punto de recaer y con la que tanto nos identificamos.

Habíamos acentuado el carácter llorica de Robin, infatigable y sumiso compañero de Batman. No podemos dejar de ver en la primera Harley a un Robin acólito de Joker. Robin, al igual que Harley, es maltratado por su amo Batman. Siempre exigido, siempre fracasado en su búsqueda de amor, siempre despreciado, siempre sometido, siempre anhelante, siempre a un paso de su *erastes*, siempre a un abismo de su propio «Yo». Robin es, como Harley, un cascarrón vacío que se llena con las esperanzas, frustraciones y proyecciones de su señor. Poseídos por personalidades más fuertes y hechizados por aquellos a quienes piensan que aman. Siempre empujados, siempre poco dignos, siempre esperando la aprobación del Otro.

Pero Harley sale. Nos encariñamos con ella, con ese «yo» que se crea; admiramos su valentía y su determinación. Sin abandonar su pasado —siempre con sus colorines y su locura—, mira hacia el futuro. Despreciamos a quien se mantiene en la pequeñez, andrógino sin definir y atrapado en el pasado, como un Odiseo que hubiera saltado para disolverse entre las sirenas. Harley incorpora el futuro a su existencia, incorpora las aberturas que ese futuro fluctuante ofrece y de este modo rehusa cerrar su crónica desde un pasado definido. Odiseo/Batman/Joker es su obstáculo, pero solo Harley lo supera, solo a ella queremos.

Es natural, en este contexto, que sea Hiedra Venenosa la que auxilie a Harley, siempre en la cuerda floja, siempre a punto de caer, de recaer. Hiedra Venenosa, la feminidad que se resiste, aun en la perpetua derrota, a ser conquistada, es quien socorre a aquella que asoma la cabeza de su pretérita nulidad. Donde Harley había encontrado humillaciones y maltratos, ahora encuentra potencias, un mundo de posibilidades donde el «yo» no compete con el otro, no suplica al otro para que el trueque mercantil sea más justo, sino que colabora mirando ambas, de la mano, cómo superar el siguiente reto que en comunión van a decidir. Fromm llamaría a esto amor maduro. Nosotros lo llamamos amor abierto.