

De Joker a Joker 2: salir de la Folie à Deux

Joker | Todd Phillips | 2019 - *Joker: Folie à Deux* | Todd Phillips | 2024

Eduardo Laso*

Universidad de Buenos Aires

Recibido: 12/11/2024; aprobado 02/02/2024

Resumen

La *Joker* original narra la historia de Arthur Fleck, un marginal con problemas mentales, que un día se cansa de ser abusado y reacciona con violencia, a consecuencia de lo cual termina preso. Pero el shock masivo derivado del asesinato en vivo que ha cometido lo consagra como símbolo de la pequeña gente, harta de ser abusada por los privilegiados. *Joker: Folie à deux* es una genial corrección a la interpretación simplista que se hizo de la primera. Harley Quinn representa al público entusiasmado con el semblante de un loco descontrolado que cree que por haber sufrido en la vida tiene derecho a matar a su antojo. Pero Fleck no quiere saber nada con su alter ego, al que aborrece. Y no busca exculparse apelando a la inimputabilidad por una supuesta patología de “doble personalidad”, sino que asume la responsabilidad por sus actos. El público que consagró la primera *Joker* rechazó esta segunda porque ya no hay escenas de crueldad gratuita y alocada, salvo en estado onírico... lo que habla de cierto estado promedio de la sociedad actual.

Palabras clave: Locura | puesta en abismo | responsabilidad

De Joker a Joker 2

Abstract

The original *Joker* tells the story of Arthur Fleck, a marginalized man with mental health issues who one day grows tired of being abused and reacts with violence, as a result of which he ends up in prison. But the mass shock derived from the live murder he committed elevates him as a symbol of the oppressed people, fed up with being mistreated by the privileged. *Joker: Folie à Deux* is a brilliant correction to the simplistic interpretation made of the first film. Harley Quinn represents the audience thrilled by the appearance of an uncontrollable madman who believes that because he has suffered in life, he has the right to kill at will. But Fleck wants nothing to do with his alter ego, whom he despises. And he does not seek to excuse himself by appealing to an alleged “multiple personality” pathology; rather, he takes responsibility for his actions. The audience that embraced the first *Joker* rejected this second one because there are no longer scenes of gratuitous and wild cruelty, except in a dreamlike state... which speaks to a certain average state of today’s society.

Keywords: Madness | Mis en abyme | Responsibility



Joaquin Phoenix en *Joker: folie a deux*, de Todd Phillips

“No es el agente el que explica el acto, sino más bien el acto el que, revelando de golpe su sentido auténtico, se vuelve sobre el agente, esclarece su naturaleza, descubre lo que es y lo que realmente ha realizado sin saberlo”¹

De Martin Scorsese a Todd Phillips

“Seguíamos pensando en términos del personaje, su soledad y sus reacciones; no justificamos esas reacciones, pero él reacciona, y sin embargo genera una cierta empatía, lo cual es realmente complicado. En última instancia, lo que nos quedó fue el estado psicológico y emocional de ese personaje. Como sabemos ahora, trágicamente, es una norma: cada vez más personas son como Travis Bickle”.² Así se refirió Martin Scorsese en una reciente entrevista a Travis Bickle, el personaje de su film *Taxi Driver* que encarnara Robert de Niro, a más de 40 años de su estreno.³ No es por azar que Todd Phillips haya elegido al mismo actor para el papel del presentador televisivo Murray Franklin, en *Joker*. El personaje de Arthur Fleck está inspirado en el de

lasale_2000@yahoo.com

Travis: ambos son seres solitarios y alienados que vivieron situaciones traumáticas y se entregan a sus fantasías para escapar de sus frustraciones, mientras transitan por una ciudad hostil y decadente. Al final, producen una explosión de furia violenta en la que matar y matarse pasan a ser equivalentes.



Robert de Niro en *Taxi Driver*, de Martin Scorsese



La vecina de Arthur en *Joker*, y Harleen Quinzel en *Joker: folie à deux*, imitan el gesto de pegarse un tiro de Travis Brickel al final de la masacre en el prostíbulo de *Taxi driver*, en una cita de Todd Phillips al film de Scorsese.

En *Taxi Driver* vemos Nueva York desde la mirada de Travis, a través de la ventanilla de su taxi que enmarca su fantasma de estar en una especie de letrina corrupta que él está llamado a limpiar. En *Joker*, en cambio, ciudad Gótica está literalmente invadida de ratas y basura. El film alterna entre la mirada objetiva y el marco del fantasma de Arthur, en una continuidad interior-exterior que confunde al espectador (así, por ejemplo, la relación amorosa a la que asistimos con la vecina es sólo una fantasía). En *Joker: Folie à Deux* va a volver más explícito este recurso, al insertar escenas cantadas y bailadas que expresan la interioridad de Arthur.



Robert de Niro en *El rey de la comedia*, de Martin Scorsese

El otro personaje del cine de Scorsese que sirvió para inspirar la trama de *Joker* es Rupert Pumpkin, de *El rey de la comedia*⁴, un loco que se cree comediante y hará todo lo posible por llegar a actuar en el *talk show* de Jerry Langford (Jerry Lewis), a quien termina secuestrando y, finalmente, reemplazando.

Joker

El film de Todd Phillips nos adentra en el mundo de Arthur Fleck, un sujeto solitario que estuvo internado por razones psiquiátricas. Cree que su sentido en la vida es hacer reír a la gente, sea como payaso en un hospital, o como comediante de *stand ups*. Es lo que entendió de las palabras de su madre, que lo llama *Happy* (“Feliz”), para darle un sentido positivo a las risas compulsivas que padece por su condición mental, producto del abuso físico y sexual padecido de niño. Una risa involuntaria y dolorosa que se desencadena en momentos de stress y parece combinar al Otro abusador que padeció, y a él mismo como objeto gozado y sufriente. Arthur convierte las palabras de su mamá loca en mandato y destino de ser comediante, un bromista (*joker*). Sólo que carece de todo talento para ello: no hay un solo chiste gracioso que cuente Arthur. Lo que termina generando incomodidad y vergüenza ajena. En un cuaderno se la pasa garabateando chistes de su creación, entre los que se destaca uno, que juega con la homofonía entre *sense* (sentido) y *cents* (centavos), que anticipa la idea de matarse: “*I just hope my death makes more cents than my life*”.⁵

Arthur quiere ser visto y reconocido como un *joker*. Se la pasa huyendo a fantasías donde imagina que el conductor televisivo Murray Franklin lo quiere como a un hijo, que su vecina siente atracción por él, y que es exitoso ante el público. Una huida de la realidad que contrasta con las escenas cotidianas en las que es mal-

tratado y humillado. Toda la primera parte de la película es una acumulación de desgracias que despierta lástima en el espectador: golpeado en la calle, despedido del trabajo, sin cobertura médica, viviendo en condiciones precarias con su madre enferma y rechazado por su presunto padre.

Cuando es atacado por tres yuppies al viajar en el subte disfrazado de payaso, los mata a tiros. Con la noticia de que un misterioso payaso asesinó a tres acomodados del *establishment*, el millonario Thomas Wayne declara en televisión que el criminal es un envidioso y llama “payasos” a los desocupados y marginados. Las multitudes que venían protestando en las calles por mejores condiciones sociales, hacen entonces de la figura del payaso asesino un icono de rebeldía antisistema. Si Arthur decía no saber si existía, con los asesinatos empieza a saber que sí existe para el Otro, sólo que como imagen de payaso contestatario violento. Él pasa entonces a consistir en ese rostro pintado siempre alegre, un rostro de “Happy”, ese sobrenombre materno que detestaba y, empoderado por ese semblante que le viene del Otro, mata a su madre cuando se entera que fue abusado de niño por la pareja de ella y no lo protegió. También mata a Randall, un compañero de trabajo que se burlaba de él. Finalmente planea un suicidio ante las cámaras en el show de Murray Franklin, pero en un momento de furia indignada durante el programa, termina matando al conductor.

Cuando se estrenó la película, el personaje de Joker produjo fascinación: una víctima del sistema que se rebelaba haciendo justicia por mano propia. En un giro en el que la vida imita al arte, durante los disturbios de Chile de 2019 se presentaron muchos manifestantes con la cara pintada de Joker. “Dicho filme generó un abismante grado de identificación con el grueso de la población chilena –abismante porque se trata de un filme apocalíptico–, identificación efectuada sobre todo con los sectores juveniles urbanos (hijos solos y empastillados, estudiantes sin perspectivas y trabajadores precarizados). Pero ante todo el filme proporcionó una narrativa que –a falta de contacto con alguna tradición– actuó como verosímil para leer las propias circunstancias y algún curso de acción. Si el *Joker* es la historia de una víctima que toma revancha, y tras de él los habitantes de una ciudad entera que entra en caos, visto el desarrollo del estallido, la lectura parece haber sido que la víctima tiene derecho a destruir todo lo que cree que la ha dañado o vehicula ese daño (y basta con que lo crea)”.⁶



Protestas en Santiago de Chile durante el estallido social de 2019

Si bien Todd Phillips no pretendió hacer una idealización del personaje, *Joker* fue recibida como la justificación de la violencia de un hombre abusado y maltratado por la sociedad. Marcelo Figueras señala que la película fue resignificada por su contexto histórico: “El alegato que pronuncia el Arthur Fleck, que ya adoptó el disfraz de Joker antes de fusilar al *host* del programa, tañe una cuerda social. Es imposible no empatizar con Arthur Fleck: cualquier persona sensible entendería que, aunque descarriadas, sus acciones no son gratuitas. Y dado que el personaje que interpreta es tan fácil de imitar, parte de la sociedad lo emula y sale a protestar por las calles, generando caos (...) *Joker* se convirtió en una película popular y populista, porque les daba a las mayorías lo que creían necesitar: una catarsis, la sensación de victoria poética del común ante aquellos que toda la vida se consideraron superiores. Resultaba intoxicante creer que alguien podía darle a esos abusadores, explotadores y creídos, “lo que se merecían”.⁷ Efectivamente, el público celebró la explosión violenta de Arthur, igual que los simpatizantes del *Joker* de la película, que incendiaban las calles de ciudad Gótica y lo elevaban a símbolo de rebeldía antisistema.

Joker: Folie à deux

Arthur Fleck conoce a Harleen Quinzel en la cárcel, se fuga con ella y, en una locura de a dos, desatan el caos en ciudad Gótica contra los poderosos del *establishment*, a los que matan mientras les gritan: “¡Tenés lo que te merecés!”. Esa es la secuela que esperaban los fans de *Joker*. No es eso lo que decidió hacer Todd Phillips. Ante la insistencia de los Estudios Warner de hacer una secuela, realizó una segunda parte que corrija los malentendidos sociopolíticos que generó la primera. ¿Cuáles? Las lecturas progresistas que pasaron desde hacer del Joker

la encarnación de los sin voz, como por ejemplo Michael Moore, que dijo de ella que era “la perfecta ilustración de las consecuencias de los actuales malestares sociales de América: el rol de los banqueros, el colapso de la salud pública, la grieta entre ricos y pobres. Pero sobre todo instala la pregunta de qué pasaría si un día los desposeídos decidieran contraatacar”, a hacer equivaler al Joker con Donald Trump.⁸ Joker encarna así dos polos opuestos: el vengador de derechos de los desclasados y el millonario apolítico violento y anárquico.

En las historietas y películas de Batman, el Joker es la encarnación de la violencia sin sentido, el goce en la destrucción sin razón utilitaria, lo que lo volvía un ser inquietante y, al mismo tiempo, un transgresor de la lógica de acumulación capitalista. El realizador Tim Burton propuso un origen estafalario, transformando un maleante del bajo mundo en un loco desfigurado cuando cae en un barril de ácido.⁹ No hay allí ninguna profundidad psicológica; tan sólo una justificación del aspecto del personaje. Christopher Nolan también entendió que el Joker no requería origen ni explicación, porque el goce anárquico con la destrucción es un aspecto presente en cada sujeto, del que el Joker es tan sólo su exteriorización. De ahí su carácter juguetón, pueril y, de algún modo, indestructible.¹⁰ Es la encarnación del disfrute infantil de un dispendio destructor improductivo, en el que se rompen las reglas sociales sin culpa.

Todd Phillips, en cambio, no realiza una película sobre los orígenes del archivillano de comic, sino un estudio de personalidad, con el personaje de historieta y ciudad Gótica como marco y excusa. Se trata de una película sobre alguien que se llama Arthur Fleck, un sujeto quebrado que se escapa de la realidad en fantasías, y termina en un pasaje al acto homicida por no ser reconocido. Las referencias al universo de Batman están al sólo efecto de justificar la realización de la película, pero es claro que Arthur Fleck no es el Guasón de Batman.

Phillips no quería hacer una secuela de *Joker*, pero la oferta de los Estudios Warner de hacer una segunda parte debido al éxito de la primera, le dio la oportunidad de hacer algo no previsto en las típicas secuelas hollywoodenses. Lo esperable era ver al personaje reiterando y redoblando su violencia contra la sociedad. Phillips en cambio va a subrayar que el film trata de Arthur Fleck y no del supervillano de historieta, para responder al malentendido de millones de fans que celebraron la violencia desatada del Joker como gesto político.

Mientras que *Joker* fue un éxito internacional (costó 55 millones y recaudó 1000 millones de dólares), *Joker: Folie à Deux* fue un fracaso de taquilla y una desilusión para la mayoría de los entusiastas de la primera parte. Este desencanto es el mismo que ocurre dentro de la trama de la secuela, y que el realizador había anticipado. *Joker: Folie à deux* corrige la interpretación que se hizo del primer film, para lo cual hasta recurre a una puesta en abismo: en la secuela, los personajes hablan de la película *Joker*, basada en la historia de Arthur. Harleen Quinzel encarna al público entusiasmado con el semblante de payaso arrogante y anárquico. Los manifestantes callejeros, con máscaras de clowns, lo vitorean en la corte y esperan que reivindique el asesinato de personas por su condición social privilegiada. Y Arthur pasa a existir para el Otro social y para una mujer, al encarnar la resistencia a la sociedad capitalista, siendo –paradójicamente– un efecto de la misma: un sujeto que explota de impotencia por no ser reconocido y querido como comediante. Él no es ningún líder revolucionario: solo quiere ser una *celebrity*. Son las muchedumbres enojadas las que lo convirtieron en símbolo de un movimiento de protesta sin programa político. Harleen, las muchedumbres, el público, no quieren al patético de Arthur Fleck, un sujeto roto y soñador que se enamoró y quiere ser feliz. Incluso Arthur mismo no quiere saber nada del personaje que lo catapultó a la fama, al que aborrece. Al final, lejos de eludir una condena judicial apelando al argumento psiquiátrico de padecer de “doble personalidad”, decide asumir la responsabilidad por sus actos.

El público que consagró la primera *Joker* rechazó su secuela porque ya no hay escenas de crueldad gratuita y alocada, salvo en fantasías del personaje. Si la película fracasó, es porque a nadie le gusta que lo avergüencen del goce. *Joker: Folie à Deux* le dice al público de la primera película, que estuvo celebrando el deseo una violencia revanchista que se disfrazaba de justicia.

Pero desde el inicio, ambas películas de Phillips no estaban interesadas en el universo de Batman sino en el tema de la violencia y el problema de su legitimación en el contexto de la crisis de representatividad de la sociedad actual.

Poder y violencia extrema

El filósofo Alessandro Passerin d'Entrèves decía que si se definiera la esencia del poder por la eficacia del mando, entonces no habría poder más grande que el que sale del cañón de una pistola, pero en ese caso se volvería indistinguible la orden de un policía, de la de un asaltante.

En su ensayo sobre la violencia,¹¹ Hannah Arendt cuestiona la tradicional concepción de lo político en términos de dominio, porque vuelve equivalentes los términos *poder*, *potencia*, *fuerza*, *autoridad* y *violencia*.¹² Que lo usual sea que el poder institucionalizado se presente bajo la apariencia de autoridad y exija reconocimiento mediante una combinación de violencia y poder, no significa que *autoridad*, *poder*, *fuerza* y *violencia* sean categorías intercambiables. Poder es la capacidad humana para actuar de modo concertado, por lo que no es propiedad de un individuo, sino de un grupo. Quien ocupa un lugar de poder actúa en nombre del grupo de personas que se lo han dado, y lo pierde si el grupo desaparece.¹³ Autoridad es la atribución de reconocimiento y respeto a una persona o entidad por parte de aquellos a los que se les pide obediencia.¹⁴ Arendt distingue *violencia* y *fuerza*, reservando este último término a las fuerzas de la naturaleza o de las circunstancias, mientras que la violencia no es algo natural sino un medio para multiplicar la potencia de una persona o una institución en relación con otras personas o cosas, y por lo que se rige por el vínculo entre medios y fines. Por su carácter instrumental, necesita una guía y una justificación para alcanzar el fin, mientras que el poder requiere de legitimidad. De donde se sigue que la violencia no crea poder, ya que éste se basa en la legitimidad fundada en la transferencia a un líder al que se le otorga autoridad. Y que donde domina el poder, no se requiere de la violencia. El dominio de la violencia es consecuencia de la impotencia del poder.¹⁵ Si la violencia puede ser un último recurso para mantener el poder, no es el requisito para detenerlo, lo que supone mantener el lugar de autoridad otorgado por la mayoría de la sociedad. De donde se sigue que la violencia puede ser justificable pero nunca es legítima. El poder implica que los ciudadanos consientan en acatar las leyes, que reconocen la “fuerza de ley”, a distinguir de la obediencia forzada mediante el ejercicio del terror.

Para Arendt, los estallidos de violencia como disturbios y manifestaciones callejeras son consecuencia de la impotencia para actuar en la esfera política por parte de las mayorías. Dichas manifestaciones violentas son capaces de engendrar sentimientos fraternales en donde los participantes actúan unidos, dando una sensación de comunidad.

Arendt no opone racionalidad a violencia al situar a la rabia como reacción ante la miseria y el sufrimiento consecuencia de condiciones sociales que podrían modificarse o que ofenden nuestro sentido de la justicia: “en la vida privada, al igual que en la pública, hay situaciones

en las que el único remedio apropiado puede ser la auténtica celeridad de un acto violento. El *quid* no es que esto nos permita descargar nuestra tensión emocional, fin que se puede lograr igualmente golpeando sobre una mesa o dando un portazo. El *quid* está en que, bajo ciertas circunstancias, la violencia -actuando sin argumentación ni palabras y sin consideración a las consecuencias- es el único medio de restablecer el equilibrio de la balanza de la justicia”.¹⁶

La racionalidad de la violencia queda enlazada a la meta de alcanzar el cese de una condición injusta, volviéndose en cambio irracional cuando se vuelve contra sustitutos, expresándose en violencia excesiva sin sentido. Como sucede en *Joker*, cuando Arthur mata al conductor de televisión que, para ese momento, encarna la figura del padre gozador, de la clase social privilegiada, de los explotadores y *tutti quanti*. En *Joker* confluyen ambas formas de violencia impotente: la violencia destructiva de las protestas callejeras, con la violencia personal de Arthur. A lo largo del relato, fruto de un equívoco, los manifestantes callejeros hacen de los asesinatos del subte -ligados a una situación de defensa personal ante un ataque en manada- a acto sociopolítico que Arthur termina abrazando en su discurso final antes de dispararle a Murray. Eleva así la frustración personal a la dignidad de la lucha de clases. Sólo que es violencia impotente e injusta en relación a su meta.¹⁷

Uno de los puntos destacables del análisis de Arendt, es que hay algo en la naturaleza de la violencia misma que es excesiva, independientemente de su instrumentalidad. Señala que la violencia alberga un elemento adicional de arbitrariedad, un exceso por el cual la finalidad de la acción humana no sólo no puede ser prevista de modo fiable, sino donde además el fin siempre está en peligro de verse desbordado por los medios violentos a los que justifica y que son necesarios para alcanzarlo. Este exceso indomeñable es intrínseco al ejercicio de la violencia, más allá (o más acá) de las justificaciones que encuentre. En otras palabras, en la lógica racional de medios y fin que propugna Arendt (con el problema de delimitar la medida de lo justo y lo excesivo, lo adecuado a los fines y lo que no), se cuele el goce pulsional, cuya meta no tiene nada que ver con las justificaciones sociales y políticas.

Este exceso violento incontrolable, es un objeto de reflexión de Etienne Balibar. Nombra “violencia extrema” a la crueldad excesiva no basada en razones utilitarias o ideológicas, como por ejemplo las explosiones de violencia sin sentido generadas por adolescentes y *homeless* en las ciudades, que encuentran una racional-

lización superficial en discursos legitimadores. Cabe nuevamente preguntarse respecto de qué medida se puede calibrar la violencia para distinguir la “extrema” de la “no extrema”: ¿los fines alcanzados que justifican a posteriori los procedimientos? Para Balibar se trata de una dimensión de la violencia que es inconvertible en formas institucionales, y donde la política no está garantizada. Una violencia cruel, no reductible a una meta o fin institucional o un sentido histórico, que queda ligada a la fantasía y el goce. Dicho de otro modo, una violencia inasimilable a la dialéctica hegeliano-marxista. Tanto Hegel como Marx concibieron la historia universal como progreso, siendo la violencia el medio para alcanzar su meta (sea ésta el Estado-Nación o la sociedad comunista). Habría así una racionalidad tras la violencia, que queda redimida a través de los logros alcanzados, donde política y violencia quedan articuladas (así, por ejemplo, en la Revolución Francesa el Terror jacobino queda justificado por la instauración de una República y los Derechos del Hombre). La idea de que la violencia quedaría redimida en términos de una lógica en la que el fin justifica los medios, se ve sin embargo cuestionada por los acontecimientos catastróficos del siglo XX que exhiben un exceso violento inconducente e irreductible: efectivamente, no hay modo de integrar mediante una teoría del progreso histórico a la *shoah* y el *gulag*.

Hoy en día el fracaso de las instituciones políticas favorece la crisis de legitimación y se traduce en formas de frustración y el retorno de modalidades de violencia carentes de meta o fin, meras descargas de furia impotente. El despliegue de esta violencia inconvertible se articula para Balibar a dos escenas: la real o violencia ultraobjetiva, y la fantaseada o ultrasubjetiva. La primera es la condición real de empobrecimiento masivo de poblaciones enteras convertidas en “superfluas” para el mercado. La “violencia ultrasubjetiva” en cambio, es la fantasía de algún Otro como responsable de esa situación (que puede ser encarnada por los extranjeros, los judíos, los burgueses, los miembros de un partido político, etc.), y el deseo de aniquilarlo. Pese a que ambos registros son causalmente independientes (la culpa de la pobreza y la exclusión social ¿es de los extranjeros? ¿de los judíos? ¿de los burgueses? ¿de los varones? ¿no es esto, acaso, el retorno de la ideología moral y de la búsqueda de chivos expiatorios?), producen sus efectos de modo simultáneo, quedando borrados los límites entre lo real y lo imaginario en una explosión violenta que cancela lo político, y libera a nivel colectivo, procesos

no simbolizados. El goce en la crueldad presente en la violencia extrema, está asociada de la fantasía, siendo así el colofón de *otra escena inconsciente*. Como Arthur matando a Murray: bajo la apariencia de una revancha, se pone en escena un parricidio en el que el conductor televisivo viene al lugar del padre de Arthur. Del mismo modo, las muchedumbres pasan a matar transeúntes que perciben de nivel social acomodado. La violencia cruel no encarna un universal en el cual dialectizar su propio conflicto: es goce cruel y anárquico que busca a posteriori su propia racionalización.

Para Slavoj Žižek se trata de una “violencia del ello” motivada por el desequilibrio entre el yo y el goce, en el que el otro se presenta en una relación privilegiada con el objeto de goce que nos habría quitado (los judíos para el racista, o los burgueses para los pobres, o los extranjeros para los nacionalistas). A lo que se agrega que la interpretación de estos actos es *a posteriori*, operando como mera racionalización. Así, Žižek comenta a propósito del skinhead neonazi, “cuando se lo presiona realmente para que explique las razones de su violencia, de repente comienza a hablar como los trabajadores sociales, los sociólogos y los psicólogos sociales, apelando al a decreciente movilidad social, a la inseguridad en aumento, a la desintegración de la autoridad paterna, a la ausencia de amor maternal durante su primera infancia: la unidad entre la práctica y su inherente legitimación ideológica se desintegra en violencia efectiva y su impotente, ineficiente, interpretación”.¹⁸

Como Arendt, Žižek plantea que esos estallidos de violencia representan la admisión implícita de la impotencia, para concluir que “quizás, esto sea todo lo que podemos hacer hoy, en este era oscura: hacer visible el fracaso de todos los intentos de redención, del obscuro travestismo de cada gesto que nos reconcilia con la violencia que estamos obligados a cometer. Tal vez sea Job el héroe adecuado para estos días: aquel que se rehúsa encontrar un sentido más profundo en el sufrimiento al que se enfrenta”.¹⁹

Salir de la locura de a dos

A Todd Phillips le causó rechazo descubrir que al darle al Joker un origen de su perfil psicológico, en verdad le dio una justificación. Por lo que *Joker: Folie à deux* es un rechazo de la legitimación de la violencia basada en el resentimiento, para hacer entrar al personaje en el campo de la responsabilidad ante sí mismo y ante la sociedad.

Arthur va a juicio por los asesinatos que cometió. Pese a los consejos de su abogada defensora, que busca salvarlo mediante la coartada de inimputabilidad por padecer de doble personalidad, o de los fanáticos que lo siguen y sólo piden más destrucción, Arthur asume su propia defensa y en el alegato final confiesa su culpabilidad. Cuando Puddles, el enano, lo interpela respecto de su posición, al recordarle que era una persona que lo había tratado con dignidad, y si sufrió de abusos, ahora él se ha convertido en un abusador, Arthur desestima el diagnóstico de doble personalidad, y se arrepiente de sus actos. En el momento en que Arthur dice públicamente que Joker no existe, pierde a Harleen, que lo abandona. Ella quiere a Joker, no a Arthur. *Joker: Folie à deux* es la redención de Arthur Fleck, al asumir la responsabilidad por sus actos y rechazar un lugar de víctima que pretenda legitimar un pasaje al acto asesino.

En el Seminario II, Lacan habla de Edipo de Sófo-cles, que realizó plenamente su destino, al punto de no

ser ya nada, y rescata una frase del personaje en *Edipo en Colono*, en vísperas de su muerte: “¿Ahora cuando nada soy, acaso me convierto en hombre?”.²⁰ Arthur Fleck podría decir lo mismo luego de la confesión, y ser abandonado por Harleen y por sus simpatizantes: “¿Ahora, cuando me vació del semblante de Joker y nada soy, acaso me convierto en sujeto?”. Arthur se separa de la locura de a dos en que estaba ligado a las muchedumbres enfervorizadas y a Harleen, dejando caer el lugar de objeto de la mirada del Otro que tanto demandaba para sentirse ser. Y se restablece como sujeto, como resto irreductible al semblante imaginario y al discurso ideológico-social; un lugar puntual y evanescente con nombre propio. Arthur lo comenta como chiste melancólico:

–*Knoc knoc,*
–*¿Quién es?*
–*Arthur Fleck*
–*¿Arthur Fleck quién?*

Referencias

- Aravena, P. (2023) “Cine, historia, acción: el Joker y el estallido social” en *Barbarie, Pensar con otros*, 6/11/23, <https://www.barbarie.lat/post/cine-historia-acci%C3%B3n-el-joker-y-el-estallido-social>
- Arendt, H. (2006) *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza.
- Burton, T. (1989) *Batman*, EE.UU.
- Figueras, M. (2024) “Non Ridere piú, Pagliaccio”, en <https://www.elcoheteealuna.com/non-ridere-piu-pagliaccio/>
- Lacan, J. (1984) *El Seminario. Libro 2: El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Buenos Aires, Paidós, pág. 343.
- Nolan, Ch. (2008) *The dark knight*, EE.UU.
- Ritvo, J.B. (2014) en *Imago Agenda*, Buenos Aires, 18/11/14).
- Scorsese, M. (1976) *Taxi driver*, EE.UU.
- Scorsese, M. (1982) *The King of comedy*, EE.UU.
- Vernant P. & Vidal-Naquet P. (2002). *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*. Buenos Aires: Paidós. p. 86.
- <https://www.infobae.com/entretenimiento/2023/09/28/martin-scorsese-lamento-que-una-de-sus-creaciones-se-convirtiese-en-un-personaje-real-y-conto-con-cual-se-sintio-mas-identificado/>
- Žižek, S. (2019). Don't insult Joker by comparing him to Trump. <https://thespectator.com/book-and-art/dont-insult-joker-comparing-trump/>
- Žižek, S. (2023) “El error de Jeanne”, en *Mundo loco. Guerra, cine, sexo*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2023.
- Žižek, S. (2005) *La suspensión política de la ética*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pág. 18.

¹ Vernant P. & Vidal-Naquet P. (2002). *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*. Buenos Aires: Paidós. p. 86.

² <https://www.infobae.com/entretenimiento/2023/09/28/martin-scorsese-lamento-que-una-de-sus-creaciones-se-convirtiese-en-un-personaje-real-y-conto-con-cual-se-sintio-mas-identificado/>

³ Scorsese, M.; *Taxi driver*, EE.UU., 1976.

⁴ Martin Scorsese, *The King of comedy*, EE.UU., 1982.

⁵ “Espero que mi muerte haga más centavos que mi vida”

- ⁶ Pablo Aravena, “Cine, historia, acción: el Joker y el estallido social” en *Barbarie, Pensar con otros*, 6/11/23, <https://www.barbarie.lat/post/cine-historia-acci%C3%B3n-el-joker-y-el-estallido-social>
- ⁷ Marcelo Figueras, “Non Ridere piú, Pagliaccio”, en <https://www.elcohetelaluna.com/non-ridere-piu-pagliaccio/>
- ⁸ Slavoj Žižek rechaza semejante comparación en su artículo “Don’t insult Joker by comparing him to Trump”: ser un payaso obscuro y transgresor no lo convierte en la figura trágica y suicida de Arthur Fleck. <https://thespectator.com/book-and-art/dont-insult-joker-comparing-trump/>
- ⁹ Tim Burton, *Batman*, EE.UU., 1989.
- ¹⁰ Christopher Nolan, *The dark knight*, EE.UU., 2008.
- ¹¹ Arendt, H.; *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza, 2006.
- ¹² Max Weber, por ejemplo, define el Estado como el dominio de los hombres sobre los hombres basado en los medios de la violencia legitimada, equiparando poder político con organización de la violencia.
- ¹³ “Lo que hace de un ser humano un ser político, es su capacidad de acción; le permite unirse a sus iguales, actuar concertadamente y alcanzar objetivos y empresas en los que jamás habría pensado, y aun menos deseado, si no hubiese obtenido este don para embarcarse en algo nuevo”. Arendt, H.; ob. cit., pág. 111.
- ¹⁴ Es Sigmund Freud quien en *Psicología de las masas y análisis del yo* arroja luz sobre las circunstancias que llevan a que alguien ocupe ese lugar de legitimidad y autoridad ante un grupo: se trata de su posición como objeto libidinal. El grupo se forma como consecuencia de compartir la misma identificación al objeto amado, que pasa a ser consagrado como líder. Juan Bautista Ritvo destaca que este poder sobre la masa se basa “paradójicamente, en la absoluta desingularización que ha sufrido, como si hubiera sido jibarizado: una caricatura-objeto lo constituye, estará vivo para la masa en tanto muerto” (“¿Hay un discurso capitalista?”, en *Imago Agenda*, Buenos Aires, 18/11/14). En *Joker*, Arthur queda reducido por la masa a mero símbolo, siendo irrelevante la subjetividad de la persona que ocupa ese lugar.
- ¹⁵ “Se supone que bajo las condiciones de un Gobierno representativo el pueblo domina a quienes le gobiernan. Todas las instituciones políticas son manifestaciones y materializaciones de poder; se petrifican y decaen tan pronto como el poder vivo del pueblo deja de apoyarlas”. Arendt, ob. cit., pág. 56.
- ¹⁶ Arendt, ob. cit., pág. 86.
- ¹⁷ Slavoj Žižek, comentando la película de Chantal Akerman *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), sobre la vida gris y rutinaria de una madre viuda que, entre sus tareas hogareñas, se prostituye cotidianamente con un cliente diferente hasta que un día mata a uno de ellos, señala qué es lo que está mal en su explosión asesina: “El hecho de que no está dirigida al objetivo correcto. En lugar de apuñalar a su cliente, debería haberse suicidado. En el sentido simbólico de la segunda muerte, debería haber cometido un suicidio simbólico para despojarse de su identidad sociosimbólica, que está marcada por la dominación patriarcal y también por la resistencia a ella, y que contiene sus propias fantasías e incluso investiduras narcisistas de victimización”. Žižek, S.; “El error de Jeanne”, en *Mundo loco. Guerra, cine, sexo*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2023.
- ¹⁸ Žižek, S. *La suspensión política de la ética*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pág. 18.
- ¹⁹ Žižek, S.; ob. cit., pág. 217.
- ²⁰ Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 2: El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Buenos Aires, Paidós, 1984, pág. 343.