

Del cine a la literatura: el Joker. Una reflexión a partir de la lectura del libro de poemas *Cenizas del bufón* (2014)

Leonardo Monroy Zuluaga

Una presencia múltiple

El personaje conocido como el Joker apareció en *Batman No. 1* en 1940, como uno de los enemigos del héroe de alas negras. Como toda empresa, seguramente la industria del espectáculo cifrará sus esperanzas en que esa suerte de payaso asesino se instaurara en el imaginario de los norteamericanos, pero las expectativas fueron superadas y a casi un siglo del nacimiento de esa figura, cuyo maquillaje parece ya revelar un matiz macabro, el Joker sigue haciendo de las suyas.

Si bien es cierto conserva rasgos de su aspecto y su carácter, ha vivido también cambios, fruto de las constantes interpretaciones de quienes se han acercado a su aura. Tal vez la primera transformación es la traducción que se hizo para el mundo latino: “el Guasón”. Esa palabra aparece allí tan solo como adjetivo, esto es, califica o determina al sustantivo. ¿Puede el Guasón tener una identidad propia? A juzgar por su pasado desconocido que, a decir verdad, paulatinamente se ha tratado de componer, su condición adjetival le cae como anillo al dedo.

Sin embargo, por suerte la gramática no ha sido definitiva para determinar su condición marginal y el Joker ha venido tomando espesor para felicidad de quienes subrepticamente se ven identificados con su proceder y pensamiento y esperan su aparición con el aplauso listo. Cada vez con mayor intensidad el Joker se potencia e incluso se torna más complejo, y su presencia ha deslindado los límites de los cómics para instalarse en la televisión, el cine, la música, la literatura, entre otros sistemas semióticos.

En el ámbito de los cómics, y tal como lo expone David Alday (2018), además de la primera aparición, en 1940, existen versiones destacadas de 1973

(*Batman* #251), de 1978 (D.C. Comics #475), de 1986 (*The Dark Knight Returns*), de 1988 (*The Killing Joke*), de 1989, de 2011 (*Detective Comics* #1), entre otras². En el caso de la televisión, en la década de 1960 la BBC realizó una versión de Batman en la que el Joker era un burlón inofensivo, cuyas tretas parecían ir hasta el punto donde se lo permitía la audiencia. A esta versión se le quitó toda la carga violenta y se acentuó cierta asepsia que terminó por empalidecer al personaje.

El cine también ha tributado su placer por el Joker, en películas como *Batman* (1989) de Tim Burton, en la que Jack Nicholson encarna al payaso maléfico, *The Dark Knight* (2008), la segunda parte de la trilogía hecha por Christopher Nolan, y *Joker*, dirigida por Todd Phillips en 2019. De esta última ha tomado cierto impulso la canción de Gary Glitter, “Rock and roll part II”, que hace parte de la banda sonora y, para complementar esa reelaboración del personaje en el ámbito de la música, también se puede traer a colación el bello tema “Joker’s song” de Miracle of sound .

En el caso de la literatura se encuentran, como textos de referencia en esta revisión, *Llorar en el cine* (2018) de Beatriz Vanegas y *Cenizas del bufón* (2014) de Jorge Ladino Gaitán Bayona. Este último ha sido el detonante de la presente reflexión, que busca establecer un diálogo alrededor de la figura de uno de los posibles íconos de la cultura occidental, una especie de antihéroe de masivo reconocimiento.

Frente a este panorama, una de las cuestiones que son funcionales acá es comprender que la cultura es un campo casi imposible de cercenar. Quizá el precio de una mentalidad analítica, propia de la modernidad, ha sido la especialización acentuada, que ha llevado a las áreas del saber a esconderse en sus reductos, con la comodidad de estar pisando suelos seguros. Sin embargo, sobre el particular, ya Walter Benjamin se preguntaba en las décadas de 1920 y 1930 por la viabilidad de una ciencia que no fuera sensible a los fenómenos en su totalidad: “¿no tendrá el estudio de las disciplinas particulares -inquiría el filósofo alemán-, privadas ya de su apariencia cerrada, que confluir en la historia de la cultura como inventario de lo que la humanidad se ha asegurado hasta hoy?” (1973, p. 100)

El propio Benjamin trató de explorar los fenómenos culturales a partir de miradas a varias expresiones de la sociedad de su tiempo: la pintura, la fotografía, la arquitectura, la literatura, entre otras. Era desde ese acercamiento que invitaba a la apreciación holística de los problemas y a plantear respuestas con un pensamiento y una sensibilidad integradoras, en la que se establecieran hilos conductores antes que rígidos linderos, para así evitar que el mundo terminara reducido a fragmentos. El procedimiento tiene sus retos -ya se sabe

2 Un acercamiento similar, aunque un poco más detallado a la figura del Joker en el cómic se encuentra en Carlos Álvarez (2020).

que la charlatanería se puede esconder en las modas trans o interdisciplinarias-, pero acaso sea el camino más correcto para pensar en la cultura como un todo.

El caso del Guasón plantea precisamente la necesidad de establecer puentes. No se trata solo de su figuración en el ámbito de varios sistemas semióticos, sino de las derivaciones de sentido en términos antropológicos, políticos, éticos, míticos, estéticos, entre otros, a los que ha dado lugar su presencia. Para apreciar su dimensión, en el marco de las posibilidades interpretativas, es necesario entrar y salir de los estudios literarios y, con los recaudos pertinentes, desarrollar una lectura hermenéutica que explore diferentes caminos de significación. Cabe entonces pensar en el ejercicio de una intertextualidad interlingüística apoyada sobre la hermenéutica, que a continuación se explorará.

Los fundamentos de la aproximación

Para establecer con claridad la ruta del concepto de intertextualidad interlingüística es pertinente observar sus raíces. Así, es casi un lugar común que, al referirse a la intertextualidad, la crítica académica acepte que el antecedente fundamental en la consolidación del concepto procede de Mijaíl Bajtín, por ser quien formuló sus principios. En varios de sus libros (1974, 1989), el teórico ruso plantea que, especialmente, el género de la novela está construido a partir de múltiples voces, esto es, de visiones de mundo que dialogan dentro de las narraciones. Según Bajtín (1989) “la novela como todo es un fenómeno pluriestilístico, plurivocal y plurilingual” (p. 80) y en sus entrañas se articulan las formas de concebir el mundo del autor(a), de los narradores y personajes, pero también trazos provenientes de diversas áreas, como los “razonamientos morales, filosóficos, científicos, declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, informes oficiales” (p. 81). Bajtín fundamenta su propuesta en la posibilidad de comprender el género novelístico conformado por múltiples huellas ideológicas que se filtran en el lenguaje de las narraciones y se centra en la comprensión del diálogo interno de esas miradas en conflicto.

Luego de esta propuesta -que estuvo silenciada por varias décadas-, fue la investigadora Julia Kristeva quien puso en primer plano a Bajtín en algunos países europeos, al tiempo que dio una suerte de carta de ciudadanía al concepto de intertextualidad. El movimiento realizado por Kristeva reconoce el ascendente de Bajtín, pero aplica un acento diferente: se mueve de la consideración de la novela como crisol de varias subjetividades, a la posibilidad de comprensión de las obras literarias como tejido de varios textos. Este desplazamiento se resume en la conocida acepción de que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1981, p. 190).

De esta línea de acción, la intertextualidad se comprende como diálogo exclusivo de textos literarios que se absorben y se transforman, tal como sucede

también en Gerard Genette (1986). En las investigaciones derivadas de esta idea, es necesario enfatizarlo, tanto el corpus de obras que se convierten en objeto de estudio como aquellas que son puestas en diálogo, son exclusivamente literarias y abordan un arco que recorre varios géneros, tanto clásicos como contemporáneos. Sin embargo, el espectro es tan grande que terminó siendo inabarcable: ante la amplitud de lo que se comprende como “texto”, es decir, una orgánica construcción simbólica con o sin pretensiones estéticas, el concepto de intertextualidad se expandió y comenzó a aplicarse a expresiones diferentes a la literaria, de tal suerte que hoy el abanico de posibilidades de indagación se ha diversificado. Así, la intertextualidad ha sido cantera para el surgimiento de expresiones como interdiscursividad (Luarsabishvili, 2018) e intertextualidad interlingüística (Ramalho & Jardim, 2019).

En el primero de los casos no se plantea la pretensión de examinar el diálogo entre obras individuales, sino entre discursos generales. De esta forma “cada tipo de discurso debe convertirse en un objeto de estudio detallado sobre sus orígenes y peculiaridades” (Luarsabishvili, 2018, p. 102). En el caso de la intertextualidad interlingüística, el concepto discrimina las relaciones entre formas de expresión, tal como lo plantean Ramalho & Jardim (2019):

No estágio atual das nossas pesquisas, a intertextualidade se dá entre textos de uma mesma linguagem, duas ou mais pinturas entre si; dois ou mais produtos do design entre si. E a intertextualidade interlingüística se dá entre textos pertencentes a linguagens distintas, como entre um livro e um filme. (p. 122)

Este último es el concepto sobre el que se plantea la lectura del Guasón en tanto, como se especificó unas líneas atrás, este personaje tiene vida en diferentes expresiones o, como lo afirman Ramalho & Jardim, en diferentes lenguajes, que van desde el cómic hasta la música, pasando por la literatura y el cine. Para ser más concreto, se parte de la lectura de libro de poemas titulado *Cenizas del bufón* (2014) de Jorge Gaitán Bayona y, desde allí, no solo se dialoga con el Joker, sino que se establecen puentes con otras obras literarias que han puesto en primer plano al personaje. Paralelamente, irán surgiendo líneas de sentido que lo asocien especialmente al cine, particularmente a las películas *Batman* (1989) de Tim Burton, *The Dark Knight* (2008) de Christopher Nolan y *Joker* (2019) de Todd Phillips. Es necesario hacer acá una pequeña aclaración: teniendo en cuenta que el libro de poesía que propicia esta disquisición está motivado por el cine, la exposición empezará por este último y culminará con los hallazgos de lectura en la palabra escrita.

En esta vía, se considera clave la adopción de una perspectiva hermenéutica que, como se desprende del estudio de Tornero (2010), es una de las rutas importantes en el espectro histórico de los acercamientos al cine y la

literatura. Luego de la aplicación de enfoques narratológicos y, específicamente, de los semióticos, la hermenéutica, aplicable a ambos lenguajes artísticos que preocupan en este documento, se ha consolidado como una nueva vuelta de tuerca de esos acercamientos que tal vez han sufrido cierto desgaste.

En este caso en particular, el foco de los interrogantes puede estar en la adopción de una hermenéutica del cine y no tanto en la aplicación de esta perspectiva a la literatura, dado que en el mundo académico la hermenéutica (y sus diversas derivaciones) se ha concentrado en las posibilidades de interpretación de la palabra, especialmente la literaria. Sea porque se retomen algunas ideas del romanticismo alemán, o porque se encuentre un hilo conductor en la propuesta de Heidegger, Gadamer y Ricoeur, por solo citar algunos nombres icónicos, la literatura ha tenido un espacio privilegiado en este tipo de acercamientos.

La salida que se ha dado a la hermenéutica del cine, que se filtra por ejemplo en los documentos de Sánchez (2017) y Rossi (2012), radica en la posibilidad de repensar el concepto de texto, ampliando su rango semántico a niveles que vayan más allá de lo escrito. Sintetizando una discusión amplia, en el mundo académico se ha seguido la ruta de Christiam Metz o Roland Barthes o, en la tradición alemana, de Gadamer, que retornan al concepto de texto como una “secuencia de signos que produce sentido” (Sánchez, 2017, p. 88).

Ubicados en ese espacio, y despojados de la exigencia por fijar el ejercicio de interpretación a la palabra escrita, expresiones que están entre lo artístico y lo espectacular, como el cine, son susceptibles de ser abordadas desde la hermenéutica. La imagen, la secuencia, la música, el maquillaje, el ángulo, la actuación, la evolución de un personaje, los diálogos son, entre otras cosas, fuentes de exploración y pueden constituirse en puntos de partida para el trabajo de exégesis. Aunque se debe ser cuidadoso con los múltiples intercambios que se plantean entre los estudios literarios y los cinematográficos, la comprobación de esa hermandad ya está evidenciada en artículos como “Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones” (Zabala, 2010) o “La traducción intersemiótica en el cine de ficción” (Zabala, 2009).

En ellos se llama la atención sobre cómo pueden tomar espesor semántico, es decir, cómo pueden ser susceptibles de interpretación, algunos componentes formales y no formales, tanto en el cine como en la literatura. Con base en estas indicaciones y considerando cine y literatura como textos en el amplio sentido de la palabra, sobre las obras que conforman estos grandes discursos se puede realizar la interpretación, esto es “el trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal” (Ricoeur, 2003, p. 17).

Se ha establecido la posibilidad de que el concepto de texto vaya más allá de la palabra escrita y que la interpretación cubra un arco que trascienda al estrictamente literario. Al tiempo, se ha señalado la familiaridad que existe entre los estudios literarios y los cinematográficos, tanto como se ha fijado la idea del acto de interpretación a partir de la afirmación de Ricoeur. Con estos precedentes es necesario acotar los senderos que ha tomado la exégesis en este artículo. El basamento, construido desde los conceptos de intertextualidad interlingüística y hermenéutica, precisa una ruta tal vez más específica para su desenvolvimiento.

Para tal efecto, y retomando tanto el objeto de estudio como las precisiones hechas por Rafael Gutiérrez Girardot sobre la fundamentación de la hermenéutica en Friedrich Schlegel, este documento interroga la figura del Guasón en varios textos literarios y cinematográficos, de la mano de un “arte combinatoria de poesía, metafísica, religión, filosofía y filología” (Gutiérrez, 1976, p. 256). Esta hoja de ruta posibilita el diálogo diverso con la cultura mediante un personaje erigido en Occidente desde hace casi un siglo y permite la búsqueda de resonancias en varias esferas de la vida del ser humano.

Del cine a la literatura. Un campo para seguir explorando

Puede causar un poco de sorpresa el hecho de que se haya establecido cierta jerarquía entre la literatura y el cine, la primera considerada como una expresión artística que se sumerge a profundidad en la condición humana, que plantea posibilidades para la manipulación del lenguaje y transforma la experiencia de los seres que recorren sus líneas; el segundo, el hijo menor, postrado ante las exigencias de la industria del espectáculo, diseñado para un público más popular y, por lo tanto, menos preparado para recibir las obras elevadas de la cultura.

Hoy parecería risible ese prurito cultivado en una “sociedad logocéntrica” (Baltodano, 2009, p. 21), que ha privilegiado el uso de la palabra escrita frente a la imagen. Sesgos de la Ilustración, sumados a una historia desigual de cada una de estas dos expresiones semióticas, llevaron, hace bastante tiempo, a que escritores de talla mundial se pronunciaran en contra de la posibilidad de aceptar el cine como otra forma de comprensión del ser humano y a evitar observar en su relación con la literatura una opción para acrecentar los múltiples sentidos de la existencia, que suponen un significativo juego con las ideas y los sentires. La situación ha cambiado y en nuestros días, cine y literatura son parte del “inventario de lo que la humanidad se ha asegurado hasta hoy” (Benjamin, 1973, p. 100), para transformar en afirmación la pregunta de Walter Benjamin.

Sin embargo, el desbalance histórico entre ambas expresiones ha tenido varias consecuencias: en primer lugar, proliferan los estudios sobre transposiciones de obras literarias a la pantalla grande. Documentos como los de Bautista y Rodríguez (2012), Francisco Gutiérrez (2016) o Almuneda Muñoz

(2016), dan cuenta de las múltiples derivaciones que ha tenido la literatura en el cine y se destaca la profusión de versiones de clásicos como *Don quijote de la Mancha* o los dramas de Shakespeare. El cine ha bebido especialmente de narraciones, sobre las que emprende la labor de elaboración de guiones, que derivan en una pieza artística diferente y, en muchas ocasiones, desinteresada por la extrema fidelidad.

Los estudios literarios en nuestro continente también tienen la tentación de seguir ese camino, de la literatura al cine, gracias a la vocación de algunos narradores y poetas y la curiosidad de quienes los retoman. Con tan solo una mirada panorámica, en el ámbito de los países de lengua castellana, hay una tradición de escritores que han sido invitados a pasar de un lugar de enunciación a otro: Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig, Gabriel García Márquez, Rubem Fonseca, Oswaldo Soriano, Carlos Fuentes, Mario Bendetti. A ellos habría que sumar, en el ámbito contemporáneo, a Mario Mendoza en Colombia y Eduardo Sacheri en Argentina, este último, cotizado en la empresa cinematográfica con novelas como *La pregunta de sus ojos* (2005), *La noche de la Usina* (2016) y *Papeles en el viento* (2011), varias de ellas de una gran factura literaria.

¿Cómo abordar estos múltiples pasos que van desde el papel a la imagen? En ese sentido, también el campo de la investigación literaria parece haber tomado la delantera y, por ejemplo, se habla de áreas de estudios cinematográficos que se han nutrido por la tradición de epistemologías literarias: teoría y métodos de análisis de la adaptación; teoría y estética del guion cinematográfico; teoría de los géneros narrativos en el cine clásico; teoría narrativa y cine contemporáneo; teorías de la recepción cinematográfica; teoría del cine de autor; del teatro al cine (Zabala, 2007). Además de estas grandes líneas, Zabala recuerda cómo, dentro del campo de la narratología, el punto de vista es “el que ha motivado mayor número de trabajos” (p. 10), la producción e intercambio de mitos se ha ponderado igualmente y todavía falta realizar acercamientos más sistemáticos en “el estudio de las formas de recepción” (p. 11).

Es evidente que, ya sea porque se ha retomado la narratología, la semiótica, la teoría de la recepción o incluso los estudios culturales, las perspectivas de análisis que se han privilegiado son las de la investigación literaria. Esto no es negativo por antonomasia, lo demuestran los variados hallazgos de los estudiosos y tal vez lo que se deba pensar es en las formas como funcionarían algunas de las teorías literarias si el punto de partida es inverso, si la motivación es el paso del cine a la literatura. Es precisamente esa una de las pretensiones que, sin mayores desarrollos, pero con la virtud de plantear el problema, encara el propio Zabala en el documento que se viene siguiendo. Dentro de las posibilidades que interesan en esta reflexión están la consideración de la película como intertexto y como metatexto y el escritor como crítico de cine (Zabala, 2007, p. 13).

En esa misma línea, aunque en la tónica de la descripción, Gabriel Baltodano (2009) se refiere a algunos aportes significativos del cine a la literatura, entre los cuales se encuentran “los motivos de la cultura popular, el diálogo intertextual, la economía expresiva, la fragmentación y el uso reiterado de perspectivas” (2009, p. 15). Con estos presupuestos, hay un arco extenso de acercamientos que podrían ingresar dentro de las posibilidades investigativas, o aquellas que simplemente desean ponderar las formas como la cultura se amplifica a partir de diferentes artefactos semióticos.

El libro *Literatura y Cine* (2016), por ejemplo, explora películas en términos críticos indicando con detalle los “procedimientos cinematográficos en algunas obras literarias” (Gutiérrez, p. 129), desde una focalización en las estructuras y en artilugios narrativos, conectados por el asombro que crea el celuloide en algunos escritores. En el fondo está el fenómeno de las fuentes de motivación de la creación literaria, de aquello que atrapa al narrador o poeta y lo lleva a expresar sus sensaciones en la palabra embellecida. Frente a esto hay un lugar común que indica la necesidad de que los escritores(as) sean al tiempo lectores(as) consagrados de literatura y que de esa placentera inmersión recojan modelos, formas de ver y expresar el mundo y los seres humanos que lo habitan.

Es evidente que esta idea es sensata, si se tiene en cuenta los múltiples testimonios de quienes han visto crecer su obra en el mundo editorial, pero paralelo a esta circunstancia, la creatividad es espoleada por vivencias que van más allá de la lectura. Basta recordar los ejemplos que aparecen en el libro *Cuando llegan las musas* (2002), sobre la forma como Rafael Alberti se nutre del mundo en general (“todo está y todo cabe en la poesía”) (p. 45); Mario Benedetti especialmente del exilio y las situaciones sociales; Borges habitado por la desdicha y los sueños; el jazz y el juego en Julio Cortázar; una imagen poderosa, que puede provenir de la vida cotidiana, en García Márquez. No se trata de encasillar las instancias en las que se generan las obras literarias, pero sí de insistir en que, más allá de la natural insinuación que ofrece la lectura de la literatura, el mundo se presenta al escritor en toda su amplitud, para que este lo explore al detalle y produzca, desde su propia experiencia, una nueva forma de conocimiento que es a la vez un espacio para la libertad y la alegría.

En ese horizonte inmenso, que se despliega ante novelistas, cuentistas, poetas, cronistas, dramaturgos, cabe también el cine, desdeñado en ocasiones por su desabrida connivencia con el espectáculo, ponderado en otras como forma densa de interpretar la condición humana, pero en todo caso, un producto de la cultura, en la mayoría de los casos ineludible. El cine ha fortalecido, por ejemplo, la imagen de Batman y del Joker, los ha acercado a un público más amplio, que supera las barreras de los afebrados lectores de los cómics, en donde ambos personajes han visto su nacimiento. Estas figuras -en específico la del Joker- paulatinamente se van convirtiendo en suertes de mitos, de imágenes constantes que se pueblan con la ambigüedad, en la medida en que un director o un literato los retoma.

Con estos antecedentes, en las siguientes partes de este documento trataré de acercarme a las formas como cine y literatura dialogan desde la construcción del personaje del Joker que estalla en pluralidad de sentidos siempre que se asoma con su risa macabra al hogar de directores y poetas. En este recorrido, revisaré inicialmente tres películas que han revitalizado al Guasón, para luego tirar redes con expresiones poéticas en las que el personaje de marras hace de las suyas. Me envisto de la hermenéutica para seguirle la pista al Joker y explorar desde diferentes expresiones - los diálogos, las descripciones, las acciones, el vestuario- convida a presentarlo como una especie de antihéroe de las mil caras, para parafrasear a Campbell (1959).

Batman de Tim Burton: el Guasón vuelve, aunque un poco convencional

La versión de Batman de Tim Burton abrió expectativas frente a la presencia en el cine del murciélago y uno de sus más enconados rivales, el Joker. Tal vez lo que llama la atención en general es la estructura policiaca clásica, por lo menos en lo que tiene que ver con los roles del héroe y el antagonista. De esta manera, el delito irrumpe con mayor fuerza en el caos ciudadano y a Batman corresponde doblegar las fuerzas del mal encarnadas en el Guasón, en un combate que termina por encumbrar al primero -que de todos modos sigue siendo sospechoso por no obedecer órdenes de las autoridades- y desaparecer al segundo.

Como ya se ha expresado desde varios frentes, especialmente los que acompañan la reflexión sobre la literatura, la estructura policiaca clásica está más concentrada en resolver preguntas sobre un delito y entre ellas se destaca, en esta pieza de Tim Burton, la de cómo atrapar al villano. Para llevar con éxito este reto, en *Batman* impera la acción, propia del cine de Hollywood, y ciertos lugares comunes como el feliz enamoramiento del héroe con una bella mujer y la derrota en todos los sentidos del villano, esto es el Joker. Las balaceras y persecuciones con unos efectos especiales que hoy pueden saber a mal por la debilidad de ciertos recursos técnicos, se superponen a las posibilidades de la cinta por fuera de su carácter de entretenimiento.

Es comprensible entonces que la película no esté acompañada por conflictos variados alrededor de los caracteres principales y, en cambio, se posiciona lo que en teoría literaria se ha denominado el “personaje plano” (Forster, 1993, p. 23), en tanto el carácter de estos actantes no evoluciona y actúan de modo un tanto previsible. Hay una estructura binaria muy marcada entre ambos personajes (Batman y Joker), que no permite el deslinde en la interpretación de su carácter.

Por un lado, en la genial actuación de Jack Nicholson se conjugan las características de un villano que al tiempo es un antihéroe: sus malas acciones están acicateadas por un deseo de venganza, representa los antivalores de la sociedad y es un motor del caos y la delincuencia. No hay, en su lista de motivaciones para hacer el mal, más que el interés por enriquecerse y cobrar desquite. Su maquillaje revela esa risa pícara, aunque un tanto desagradable, que ha marcado casi todas las versiones del Joker, y su indumentaria está llena del colorido que recuerda su origen bufonesco, alborotado y llenador. Es “un espejo de lo que la sociedad rechaza” (Soler, 2020, p. 37).

Por su parte, Batman encuentra sus alicientes no solo en el anhelo de mantener las normas, esto es, en palabras de Cerezo, busca restañar “la herida social” (Cerezo, 2013, p. 362), sino también en el recuerdo del asesinato de sus padres (dos dulces seres, pulcros en su proceder), que aparecen de manera espontánea hacia la mitad de la película. Así mismo, antes de la máscara y el traje, Batman vive como un señor recto, el Bruce Wayne bien vestido, con los modales refinados para hacerse a una pareja un tanto inocente y bella.

Esa estructura, que reside en la delimitación cerrada de los opuestos, es percibida en un doble nivel: tanto por la sociedad que convive en ciudad Gótica con los dos personajes, como por los espectadores que quedan atrapados en esa suerte de mundo de dos caras, la del bien y la del mal. Es normal que, al acentuarse las distancias y teniendo en cuenta ese sentir que asiste a casi todos los ciudadanos que los lleva a preferir la justicia y el orden antes que la anomia y el crimen, hacia el final -como sucede con las novelas policiacas clásicas- el espectador(a) aplauda abierta o íntimamente el triunfo de quien encarna la heroicidad. Por mucho que en un momento de la película su amada indique a Batman que parte de la sociedad lo ve también como un peligro, en el desenlace no hay lugar para quiebres y Batman sale vitoreado.

A diferencia de lo que sucede con parientes posteriores, no hay en esta cinta pretensiones diferentes a las de cierta reiteración de imaginarios sobre los personajes y quizá habría que forzar mucho su lectura si se quisiera ahondar en conflictos económicos, políticos o estéticos. En el fondo continúa vigente una estructura simple que se traduce en la predominancia de la acción por encima de la profundización en la condición humana, lo cual no implica que, como producto de entretenimiento y revitalización de las figuras de Batman y el Joker, haya tenido un éxito.

***The Dark Knight* (2008) de Christopher Nolan: ¿se abre un mito en el cine?**

Al margen de la infortunada pérdida de Heath Ledger, quien interpreta al Joker en la película de Nolan y no pudo disfrutar del éxito de esa actuación, (lo cual puede dar un aura especial al filme), el Guasón de *The Dark Knight* (2008) parece ser un punto de quiebre en la elaboración cinematográfica del personaje. A partir de su aparición será difícil convocarlo nuevamente como una figura plana, algo achatada en sus características, no podrá ser tal vez, en lo futuro, una pieza más en la estructura del conflicto entre el héroe y el villano.

El aspecto de este Joker es, posiblemente, más desagradable que los anteriores: el maquillaje luce un poco desordenado y reincide en un movimiento constante de la boca, con la lengua saliendo en repeticiones algo sucias y la mirada casi siempre retadora. Su vestimenta también es someramente repugnante: con trajes de colores vivos e incluso un atuendo de enfermera, utilizado en una secuencia, que lo hace más exótico. Su pelo da la impresión de estar constantemente grasoso y aplica a su voz los tonos necesarios para acentuar una postura macabra e irónica. Dentro de esta relación de características, que pueden llegar a generar repulsión, se debe recordar que su sonrisa no es tan escandalosa como la de otros Joker, lo cual llega a ser más atemorizante porque esconde la maldad y se torna más impredecible.

Con estas descripciones generales, el personaje de Nolan ha despertado más interés de la crítica especializada. Se ha tratado de explicitar que la pareja Batman/Joker de *The Dark Knight* (2008) rompe con las habituales relaciones binarias entre dos personajes antagónicos, lo que remite a una lectura desde los planteamientos de Jacques Derrida (Segura, 2019). La película mostraría cómo, en momentos determinados, es complejo mantener encasillados a los protagonistas. Batman burla las barreras del bien y del mal al acudir a estrategias éticamente reprochables, como pedirle a su amigo que intercepte las llamadas de todos los ciudadanos de Gótica. Así mismo, es a la vez héroe y villano para los habitantes de una ciudad en llamas, una suerte de justiciero en sintonía con el jefe de la policía que genera recelo dentro de las autoridades y algunos civiles, al fin y al cabo, no deja de ser una fuerza al margen del Estado.

Esta lectura puede remitir a las versiones previas, en las que, como se apuntó unas líneas arriba, los contrarios quedan atrapados en sus perfiles iniciales y, al margen de cualquier resonancia ética o política, sirven más como piezas de un ajedrez policiaco. En la película de Nolan se establecen, en cambio, contradicciones profundas, tanto en los caracteres que conforman el filme como en los espectadores. Preguntas sobre la limpieza de la justicia, la lucidez de la locura, la fidelidad de los ciudadanos a las causas nobles, la maldad como mecanismo de puesta en abismo de los falsos principios de los estados, pueden tocar la puerta.

Parte de estos interrogantes se canalizan a través del Joker que, como lo ha expresado Soler (2020), además de mentiroso compulsivo, nihilista, anarquista, extremista y retorcido (todo un objeto de estudio para la psicología), parece no tener debilidades: no está apabullado por el deseo sexual y le gusta parcialmente el dinero. Esta unión de los contrarios (Batman/Joker), que en ocasiones crea un panorama ético borroso, se puede complementar con dos grandes líneas de sentido que a mi modo de ver sellan la fuerza del Joker.

Quitarse la máscara

Uno de los conflictos centrales del guion es la exigencia de Joker para que Batman se quite la máscara o, de otra forma, ejecutará una cadena de asesinatos diarios. La negativa de Batman deriva, precisamente, en la matanza continua y la presión constante del Joker en los medios de comunicación para que el héroe se despoje de su atuendo y muestre su lado humano. ¿Esta requisitoria, llena de varios ultimátum, es solo una estrategia del Guasón para asesinar más rápido a Batman? Por lo que se plantea en la película, no sería este el motivo, en tanto hay una escena en la que Guasón, encarcelado y agredido por Batman, ríe y afirma que su intención no es matarlo porque ambos se complementan.

Es posible entonces referirse a “quitarse la máscara” como una suerte de metáfora utilizada por el filme para hablar, inicialmente, de la necesidad de conocer al héroe en su faceta humana. Como se establece en Soler (2020) el héroe es una suerte de figura aurática, que “representa unos valores que, si bien la sociedad no posee, aspira a conseguirlos” (p. 8). El carácter modélico lo constriñe, lo lleva a castrar su ambigüedad, a sofocar los impulsos negativos acaso solo experimentados en la intimidad. Por eso, del héroe tal vez únicamente conozcamos su vida pública, en la que brilla con bonhomía y a lo sumo presenta ciertas grietas nada significativas.

El Joker invita a que conozcamos el héroe en sus fisuras, a que se presente con las inevitables contradicciones de la condición humana. De recordación acá es la afirmación que ha hecho Martin Heidegger sobre el arte, que aparece ante los ojos del filósofo alemán como una forma en la que opera un “desocultamiento” (2010, p. 37) y con él “se accede a la verdad” (p. 54), el artificio mediante el cual se corre el velo de las apariencias y se hacen nítidos ciertos rasgos de los seres. Joker es una especie de artista diabólico que desea, desde la crueldad y la puesta en abismo de sus contemporáneos, quitar la máscara a la inverosímil pulcritud de Wayne.

Esta pretensión trae una primera conclusión: un humano no podría ser héroe, es solo una especie de placebo que utilizan las sociedades para permanecer cómodas, para sentir que existe un salvador intachable. Desde allí se interrogan

todos los imaginarios de las civilizaciones y se invita, en el plano específicamente artístico, a realizar una relectura de los héroes de la literatura y el cine. ¿Acaso tendremos que volver, desde la película de Nolan, a la revitalización de los semidioses griegos, mitad humanos, mitad dioses?

Sin embargo, la cuestión no se detiene solo en la necesidad de desmitificar a Batman, sino también de poner en entredicho los principios que rigen a las sociedades. En este sentido, Gótica se presenta como un micromundo, un símbolo de las urbes y la civilización occidental. Joker desea también quitar la máscara de la moral ciudadana y explicarle a Batman -y de paso al espectador- lo monstruoso que puede llegar a ser el humano.

Especialmente en la escena en la que Batman explota en furia en un interrogatorio al Joker y este destila una suerte de macabra sensatez. El guasón trata de hacerle entender a Batman que la sociedad es cínica e hipócrita en su conjunto y no le temblará la mano para hacer a un lado a este último cuando así lo requiera. Los ciudadanos en general “sólo son tan buenos como el mundo se los permite” (Nolan, 2008, 74’), y esa bondad, salpicada de diversas tendencias, es quebradiza y suele venderse al mejor postor. Joker le demuestra a Batman en su discurso lo volátil que es la tabla de valores de la sociedad de Gótica (¿la sociedad contemporánea?) y que frente a esa inestabilidad ética Batman puede convertirse rápidamente en un enemigo al que hay que combatir.

La monstruosidad del Joker consistiría, según su parecer encarnado en los diálogos intensos que mantiene con Batman, en quitar el velo de las verdades a la gente. El guasón es un agente del mal que ante la fragilidad de los principios sociales advierte en lo que se puede convertir la comunidad que habita, si es llevada a una situación de caos: “cuando todo esté mal esta gente civilizada se va a comer los unos a los otros” (Nolan, 2008, 76’), le afirma con burla a Batman. El propio Joker quiere demostrar su teoría -que trae a la memoria novelas como *El señor de las moscas* de William Golding, o *El ensayo sobre la ceguera* de José Saramago- y atrapa a personas en dos barcos con un reto especial.

Sus hipótesis fallan porque el instinto de conservación de los ciudadanos no se superpone al temor por matar. Aún así, Joker pone en entredicho valores como la solidaridad y la empatía, que regularmente se hacen a un lado cuando una persona o toda una nación se sienten asediados por algo que los pone en riesgo. ¿Son probables las buenas acciones cuando el peligro aparece? ¿No es acaso el ser humano un bárbaro escondido en una cotidianidad a punto de romperse?

Aún con la derrota parcial, Joker termina victorioso y queriendo generar el caos que de una vez por todas remate los sueños de la concordia. Con sus acciones y discurso venenoso transforma al fiscal Harvey Dent de un carismático

líder a un asesino y vengador sin escrúpulos. Nuevamente la máscara se ha develado y al final la única opción para mantener la fe en las personas y en una falsa conciencia humana es culpando a Batman de todos los desafueros. Joker triunfa: Gótica se queda sin héroes. El caos parece seguir imponiéndose ¿pero acaso no ha estado siempre ahí?

Las heridas sociales ¿se pueden restañar?

“¿Quieres saber dónde conseguí estas heridas?” (Nolan, 2008), es una frase que repite Joker durante la película. Lo curioso es que en esta película hay dos versiones sobre la deformación del rostro del guasón, contadas por el mismo personaje: una, que implica un caso de maltrato paterno que deriva en la agresión al Joker niño y otra, un problema de la esposa del Guasón, que al verse inmiscuida en negocios ilegales termina agredida. En este último caso, en solidaridad con el infortunio Joker se corta su rostro, con tan mala suerte que la esposa lo rechaza y lo entrega a la locura.

El cruce de versiones del Joker no es parte de su desvarío, sino un mensaje cifrado sobre la descomposición de la sociedad, que ha abierto múltiples heridas, cada una de las cuales se convierte en caldo de cultivo para el desafuero. Para restañarlas, no es suficiente con la aparición del héroe, sino que debe haber una conciencia general que evite el silencio cómplice frente a los desmanes. Joker sabe que en cada acto de indiferencia se construyen monstruos -como él-, pero más que justificar sus acciones, fustiga la hipocresía social.

No lo hace por la vía de proclamas reflexivas y conciliadoras, no llama a sus paisanos a conservar la calma y confiar en las autoridades, no alienta discursos de unidad y camaradería. Por el contrario, alimenta la anomia, juega con las bajas pasiones, lleva la condición humana a un precipicio. ¿Es un trabajo difícil? De ninguna manera: Joker señala lo sencillo que resulta poner patas arriba a una civilización que se ha negado a enfrentarse con sus demonios y que pasa por sus llagas sin recato. Todas esas heridas abiertas en el pasado se pueden hacer arder con un movimiento sutil: “introduce un poco de anarquía y todo se vuelve un caos” (Nolan, 2008), afirma con dura sensatez.

Precisamente, detrás de la aparente locura del Joker hay una teoría de la sociedad en general construida sobre la base de unas normas frágiles, en la que de fondo impera el desorden, el caos. Por mucho que se quiera negar, toda la disertación moderna de la regulación social por vía de normas, toda la vía racional kantiana que es una aspiración de los Estados para con los ciudadanos, queda doblegada a los instintos, al puro prurito de conservación que cultiva la indiferencia y, en muchos casos, la agresividad.

Por esta razón, el Joker trata de demostrar a quienes hacen planes “lo patéticos que son sus esfuerzos por controlar las cosas” (Nolan, 2008). En clave de Nietzsche -a quien lo une cierto nihilismo- el Joker pone en entredicho, con guardada sutileza, los convencionalismos políticos y sociológicos de la modernidad, y reflexiona sobre el poder del caos en el devenir humano. De allí se generan preguntas que van desde la fragilidad de la convivencia hasta la manera más efectiva de trazar el camino de una nación.

Tal vez esa posibilidad de punzar las cuerdas de la conciencia sea lo llamativo del Joker. No se trata, en la película de Nolan, tan solo de que el público sienta cierta atracción porque ese villano “hace lo que queríamos hacer” (Soler, 2020, p. 15), sino que a partir de sus apuntes punzantes parece, en ocasiones, el más inteligente de todos los personajes, por lo menos quien comprende, desde el naufragio, los riesgos y fantasmas que rondan a las civilizaciones. Su mirada está despojada de formalismos y fortalecida por el dolor. Por supuesto que la intención del director no es hacer de él un héroe, esto es, alguien que encarne los valores de la sociedad, pero si una suerte de profeta loco que es perseguido por la autoridad.

El delito lo condena, pero qué cerca está el Guasón de la mirada de Emil Ciorán, quien afirma que en nuestro mundo “se prohíbe el exceso y el delirio, se ve en ellos una aberración o una descortesía” (2002, p. 30) y, a renglón seguido, recuerda las consecuencias de este ahogamiento: “solo a precio de grandes abdicaciones llega un pueblo a ser *normal*” (2002, p. 31). El cine y la ficción en general puede mostrar esa contracara, la de un ser excéntrico, un “mentiroso compulsivo, nihilista, anarquista, extremista, retorcido” (Soler, 2020, p. 15), que extrañamente en la mayoría de las ocasiones es el más sensato de la manada.

***Joker* (2019) de Todd Phillips: la contradicción y las risas**

Más allá de la aclamación por parte de un número considerable de críticos de cine -que en la mayoría de los casos exponen sus motivos a través de sitios web- la película de Todd Phillips tiene un sello innegable: la construcción de un Joker que no depende de Batman, no es este último su rival directo. Esto ha implicado que el foco de atención resida en los conflictos del payaso y que la estructura de la refriega entre héroes y villanos quede en un segundo plano.

En la película, Joker es un comediante fracasado que al tiempo busca consolidar sus rutinas en el mundo del espectáculo y establecer lazos familiares fuertes con la única persona que lo ata sentimentalmente: su progenitora. Ambos propósitos fracasan: una mezcla de falta de talento con una enfermedad traicionera que le hace proferir una carcajada cada que se siente estresado impide el éxito en el escenario; por otro lado, la búsqueda de un padre termina mostrándole las

fisuras del pasado de su madre. Estas razones, conjugadas con las injusticias sociales y cierto desinterés por parte de las clases altas -de las que uno de los protagonistas es Thomas Wayne, padre de Batman- lo llevan a convertirse en asesino, tanto de tres ejecutivos que molestan a una mujer en un metro, como del presentador de un programa de televisión que el propio Joker ha admirado.

En la construcción del lado oscuro del villano -que en este caso sería el Joker- Smith plantea que el esquema narrativo y axiológico de sus oposiciones se puede definir en tres sentidos: “el hombre contra el hombre, el hombre contra la naturaleza y el hombre contra los dioses” (Citado por Álvarez, 2010, p. 61). En cada una de estas direcciones las formas de proceder y de vivir son diversas, aunque en el fondo se impone en el malo su vileza y agresividad. Sin embargo ¿qué sucede cuando este antagonista parece tener que luchar contra él mismo?

En este caso, el personaje que encarna el mal toma matices diferentes y recoge en torno suyo cierta consideración, a partir de las circunstancias psicológicas adversas de las que se entera el espectador. Sin justificar el delito, la forma como se presenta el Joker en la película de Todd Phillips determina una suerte de posición ambigua en la que, por un lado, hay conmiseración por una condición psíquica y social injusta, de alguna modo, inmanejable y, por el otro, la total repulsión por sus delitos, dos de ellos a sangre fría. En el fondo está el personaje de las dos caras, una especie de *Doctor Jekyll* y *Mr. Hyde* que termina sucumbiendo ante sus propias fuerzas oscuras.

Por eso las caracterizaciones psicológicas sobre el personaje en esta película suelen ser casi favorables y riñen con su forma de operar: se pinta a Fleck (el Joker) como un ser de carácter ingenuo, que al tiempo está inerme en la sociedad. Ese mismo ser humano pueril es quien dispara sin piedad a cuatro personas, dos de ellas casi con sevicia. La locura, en este caso, es sinónimo de contradicción, es una lucha interna que la película diseña de manera sutil. El enemigo está en el interior, no es Batman, ni ningún otro justiciero: es el cerebro, la mente, la enfermedad.

Hay una afirmación del escritor checo Milan Kundera sobre el espíritu de la novela que se puede traer acá a colación. Según Kundera (2006), “el hombre anhela un mundo en el que sea posible distinguir con claridad el bien del mal porque en él existe el deseo innato e indomable de juzgar antes que de comprender” (p. 27). Sin embargo, la novela confirma cierto espíritu de la complejidad, desde el cual es inoperante reducir todo a verdades últimas, a evaluaciones cerradas sobre los devaneos de la vida humana. Estas lecciones no solo son retomadas desde la literatura, sino también en el marco de filmes como el de Jason Todd. ¿Es posible eliminar al monstruo sin comprender sus pugnas internas? ¿Es válido verlo todo en blanco y negro?

Joker es un ejemplo de ello, no solo en su carácter, sino también en la reflexión que implícitamente invita a hacer sobre la risa. Volvamos sobre una definición un tanto convencional, pero que en últimas revela un sentir general. Según el diccionario de la Real Academia de Lengua, la risa es el “movimiento de la boca y otras partes del rostro, que demuestra alegría”. Lo que convencionalmente vemos (y disfrutamos), es decir, la risa que imprime cierto color a la existencia, es transformado en la película Joker en una experiencia dolorosa.

Cada que esa estrepitosa carcajada del Joker se desata, adviene la desgracia, es una especie de puñalada incontrolable en la que Fleck naufraga. Puede haber cierta hilaridad en el gesto casi caricaturesco del personaje -explotado con la genial actuación de Joaquin Phoenix- alguien podría seguir la estela y reír de esa risa, del gesto incontenible, pero en el fondo está el drama de un ser humano que ve venir el sufrimiento e incluso intenta atajarlo. Las muecas que realiza para explicar a los cercanos que su carcajada encierra cuchillos son la muestra de la lucha interna por liberarse del lastre. Este Joker ríe para que su público se incomode, se conmueva, sienta lástima, piense sobre el otro y, en ocasiones, para que ría.

De esta forma se consolida la ambigüedad: una especie de niño desubicado y solitario, atribulado por el estrés que lo lanza al ridículo, es también el asesino que se transforma en un ícono de una ciudad en llamas. Su risa ya no solo mueve a la felicidad, sino que recuerda el miedo e incluso la tristeza. En la mayoría de los casos estas contradicciones quedan sepultadas en el devenir de la sociedad que no tiene tiempos ni recursos para detenerse en estos embriones de la locura.

Sin embargo, la cinta de Phillips interroga sobre las fuentes de nuestra risa. A partir de la historia personal de Joker, en la película de Phillips es claro que no hay mucho por lo que reír porque Fleck encarna todas las negaciones que su nación ha apuntalado consuetudinariamente, en especial, en lo que tiene que ver con la salud mental y la estabilidad laboral. En el primer caso, aunque Joker tiene un tratamiento que incluye medicamentos, hay un momento en que su terapeuta le informa que el programa que lo cobija se ha cerrado y quedará a la deriva: “no les importas, no le importamos” (Phillips, 2019), señala la doctora con crudeza y realismo a un Fleck que se va desplomando. Este hecho viene acompañado por la expulsión de su trabajo como parte de una estupidez que comete el Joker en un acto con niños (un arma que ha conseguido para defenderse se le cae al suelo) y la mala actitud del compañero que le ha prestado esa pistola.

Ambos sucesos acentúan sus conflictos: la búsqueda de un padre se hace más creciente (por lo relatado por su madre, Joker está convencido que es Thomas Wayne) y recuerda, en clave literaria, la llamada Telemaquía (Jurado, 1998, p. 84), presente en obras como *La odisea* y *Pedro Páramo*. Solo que esta vez no

hay un reencuentro feliz, ni la evidencia de que se persigue un fantasma, sino la caída en la desesperación que revela la ausencia del calor paternal. Aunado a esta fractura, la falta de dinero para favorecer a su progenitora hace que crezca el estrés en Joker y en sus arrebatos irracionales se forje como asesino ¿tiene acaso algo de qué reír esta sociedad?

Cómo no recordar acá la propuesta de Mijaíl Bajtín (1974) en torno al fenómeno de la risa. Apoyado en sus profundos estudios sobre el carnaval en la Edad Media y el Renacimiento, el estudioso ruso imprime un sello casi político a la risa: es ella una de las formas en que se desmoronan los grandes discursos homogeneizantes y de su mano se ingresa en el mundo de las relativizaciones. En un espectro en el que impera una voz -que en la Edad Media era la de la Iglesia católica y la realeza- la risa sirve como mecanismo de atomización en múltiples verdades, de desmitificación de los personajes e ideas más elevadas, de inversión de roles a partir de la presencia de dobles paródicos. Es un arma que tienen los marginales, acaballada en la sorna y la ironía, para ejercer un contrapoder. En el caso al que apunta Bajtín, la sociedad ríe para poner en entredicho las verdades últimas, casi imperecederas, que se imponen desde arriba.

Sin embargo, en Gótica se han invertido esas posibilidades y son los dueños de la voz los que se ríen de los desfavorecidos. Se puede recordar acá las formas como, para llamar la atención de su público, el presentador de un programa de espectáculo toma a Joker para ridiculizarlo y convertirlo en el hazmerreír de la audiencia. Es una manera cruel de capturar rating sobre la burla ajena, nada diferente a lo que en ocasiones se hace en la vida real. La sociedad del espectáculo revela, en este espacio, su falta de vísceras (en la realidad se ha llegado a cosas peores) y enseña que cualquier vileza es posible cuando se trata de conseguir patrocinadores y dinero. Se incuba el dolor y el deseo de venganza, aunque la bolsa se llena de ganancias.

También son dicientes las expresiones de Thomas Wayne, el padre de Batman (este último es solo un niño en la película), cuando en una demostración de arribismo sugiere que quienes envidian el confort de los ricos y aspiran a mejores condiciones de vida son payasos. La burla nuevamente se percibe como una estrategia de las clases altas (Wayne pertenece a ellas) para descalificar las justas peticiones de la masa. La risa, en este caso, no se utiliza para interrogar los discursos imperantes sino, por el contrario, para debilitar cualquier brote de inconformismo. Para infortunio de Wayne y todos aquellos que representa, sus expresiones se toman a mal y, en lugar de apaciguar los ánimos, crece una espiral de violencia de la que él también es víctima mortal.

En la película de Phillips las risas se contraponen, como en un carnaval desmesurado que no termina bien. Se revuelven, en esta cinta, la carcajada de la

agonía individual y la risa triste de una sociedad que carga con muchos lastres. También está el cinismo y la insensibilidad de las clases altas que miran con desdén risueño a los individuos marginados, desconociendo así la dimensión del problema. El mundo se pinta entonces en un ambiente aparentemente festivo, pero en realidad desteñido por la imposibilidad de reír de alegría.

Es el trasfondo de la película de Todd Phillips que retoma al Joker con maestría y lo despoja un poco de su papel de villano, y de paso crea una nueva ruta en ese personaje que se ha ido instalando como una especie de mito demoníaco en varias generaciones que han revivido su maquillaje y carcajadas. Joker no necesita acá directamente de Batman y pelea contra sus propios demonios zurcidos a la luz de problemas personales e injusticias sociales. Su risa parece ser más una carcajada de la desgracia, la suya personal y la de muchos que sobreviven en las sociedades occidentales.

El personaje de película: del cine a la poesía

Uno de los caminos susceptibles de ser apreciados en la lectura intertextual tiene que ver con la relación entre los personajes del cine revivificados en la poesía. Específicamente para el mundo editorial colombiano se recuerdan dos libros que han enfatizado en este nexo: *La vida es bella, antología poética de cine* (2019) a cargo de Eduardo Bechara y *Llorar en el cine* (2018) de Beatriz Vanegas. El primero de ellos es acaso más ambicioso en tanto pretende agrupar poemas sobre la base de las diferentes posibilidades que tiene la relación cine/poesía: “El cine en las salas de barrio”; “El amor bajo la luz del proyector”; “Ir al cine bajo la lluvia”; “El cuerpo de la cámara”; “Directores tras el poema”; “El camerino de las estrellas”; “Canto a las grandes divas” y, por supuesto, “Personajes de película”, son, entre otros, los capítulos que se encuentran en la antología.

El propósito es un tanto desmedido, toda vez que se mezclan poemas de muy buena factura con algunos que estarían en proceso de mejoramiento. Al margen de ello, una lectura de conjunto de los poemas que se dedican a los personajes de película revela no solo el impacto que tienen esos seres en los escritores(as), sino también algunos rasgos que parecen reiterarse. Por ejemplo, hay una soterrada necesidad de mantener ciertas características del referente, lo cual es un reto para el lector, quien debe actualizar sus conocimientos si desea descubrir en plenitud el mensaje del poema.

Por allí pasan personajes de películas como *La naranja mecánica*, *Bastardos sin gloria*, *Romeo y Julieta*, *Forrest Gump* o *La vendedora de rosas*, entre otros. Sin el conocimiento de estas cintas es probable que la fascinación decaiga un poco, especialmente en aquellos(as) escritores que no alcanzan la fuerza en la expresión necesaria para crear resonancias. Así, si bien es cierto las

obras literarias construyen un mundo autorreferencial, en casos como los que se repasan en estas líneas hay una potencia adicional cuando la lectura de la palabra está precedida por el visionado de la imagen.

Sucede algo similar, aunque en algunos casos con matices poéticos más pronunciados, en el libro *Llorar en el cine* (2018) de Beatriz Vanegas Athías, en el que toda una parte está dedicada a personajes cinematográficos que han pasado por la sensibilidad y la pluma de la escritora. En este poemario, el simple hecho de constatar características es superado por una necesidad de hacer contrastes o recrear metáforas que vayan más allá de lo evidente. Caso concreto y muy cercano a la reflexión sobre el Joker es el poema titulado “El caballero de la noche”, que retoma su título de la película de Christopher Nolan:

En mi país, donde el sueño es triste
y se vive sin saber para qué es eso.
En mi país, en el que a diario crece
la hidra de Lerna,
sí que te hemos usado, murciélago.
En mi país, donde los sapos sudan
y usan zapatos, sí que te necesitamos,
murciélago.
En mi país, allá donde las piedras lloran
y los atardeceres son una esperanza
que nació herida.
En mi país, Caballero de la Noche,
hemos fundado con alegría,
casi arrebatados
ejércitos de murciélagos enquistados
en cada vereda, en toda mirada
en cada corbata.
Aquí como allá has tenido alfombra roja
aquí como allá, a tu paso
retrocede la flor del sueño.
Aquí como allá has demostrado
cuán inútil es la Ley. (Vanegas, 2018, p. 54)

En la primera de sus conferencias publicadas con el título de *Arte poética*, Jorge Luis Borges se refiere al “enigma de la poesía” como una de las particularidades de ese tipo de expresión. El enigma conduce especialmente a la virtud que tienen las palabras cinceladas desde la impresión estética y puestas a volar en el papel. Para Borges, siempre que el lector se compenetre con ellas “asistimos a una resurrección del mundo” (2001, p. 18) y se vive una “experiencia nueva” (p. 20), tal vez inefable.

Esta experiencia se logra si el lenguaje se desentiende de exigencias lógicas y adquiere la plasticidad suficiente para lograr la sugerencia. En términos de Stevenson “las palabras están destinadas al común comercio de la vida cotidiana, y el poeta las convierte en algo mágico” (Citado por Borges, 2001, p. 98). Aquello mágico es invención, imaginación, polisemia, metáfora, sonoridad, acaso ruptura con lo razonable, un siempre estar diciendo algo más, una invitación a leer entre líneas. A partir de allí se pueden correr los velos de la memoria e incluso se anticipa el futuro.

Ese intento es el que se percibe en el poema de Beatriz Vanegas, que construye sus significaciones con base en los rasgos principales de Batman, pero los lleva a otro nivel de percepción. La figura del héroe, que rivaliza con el Joker y esa camarilla adicional de enemigos, parece tener una doble cara: por un lado, la del justiciero que se enfrenta a criminales de peso. Esta imagen se complementa con una referencia constante a “mi país” que, teniendo en cuenta el origen de la autora (en este caso una sucedánea de la voz poética) convoca las esperanzas de los colombianos que de vez en cuando ven surgir, en la vorágine de una sociedad descompuesta, paladines de alas que pronto son cortadas.

En la otra esfera está Batman como representación de una fuerza paramilitar (Tanaka, 2020) esta vez no tan legal, que causa los insomnios de la población y recuerda no solo la inutilidad de la ley, sino la impunidad generalizada que azota la violencia política del país. Continuando con toda una tradición de aves que se han constituido en metáforas de los asesinos en Colombia (en la década de 1960 los pájaros se asociaban a ejércitos irregulares manipulados por el gobierno), el murciélago es entonces la encarnación del paramilitar al que incluso se le ha tendido la “alfombra roja”.

Este último verso citado funciona claramente en un doble y feroz sentido: en el de la industria del espectáculo, que celebra el virtuosismo en las direcciones y las actuaciones con una parafernalia que viene de los griegos, y al tiempo el de las venias que se les ha hecho a los jefes de grupos irregulares (políticos o no) en Colombia. Cómo olvidar la presencia en julio de 2004, con discursos incluidos, de algunos líderes paramilitares en el Congreso, que aún sin pedir perdón a las víctimas fueron ovacionados por varios congresistas, muchos de ellos posteriormente encarcelados por delitos atroces. El propio presidente del momento no tuvo reparos en aprobar esas intervenciones que asaltaban sibilinamente la justicia colombiana³.

Para ser justos con los tentáculos del poema y aprovechando la triste condición de un país con múltiples bandos en conflicto, cuando se refiere a esos

3 La noticia se puede revisar en una nota del escritor Héctor Abad Faciolince, en la antigua revista *Semana* <https://www.semana.com/portada/articulo/paras-congreso/67269-3/>. Lo que resulta por lo menos curioso son las palabras del presidente Álvaro Uribe hacia la época “creo que se sienten más cómodos hablando en el Congreso que en la acción violenta en la selva”.

“ejércitos de murciélagos enquistados” también es probable colegir que está hablando de los comandantes guerrilleros que cobijados por un proceso de paz tienen curules en el senado (otra alfombra roja) y aún están a la espera de los veredictos de la llamada JEP. A la fecha, también reciben emolumentos del país sin haber sido juzgados del todo por varios de sus abominables delitos.

Cualquiera sea el camino tomado, en este poema, y gracias al poder polisémico del lenguaje literario, Batman es no solo el ansiado salvador de las querellas colectivas, sino también, en una bella inversión, la encarnación de la fuerza aplicada con manos sucias, incluidas las de las corbatas, esto es, los políticos que celebran las desgracias sociales aplaudiendo en privado a los ejércitos que las generan. Batman es, en esta pieza poética, a la vez héroe y villano, y trasciende el espacio del celuloide para internarse en la realidad nacional y plantear al lector lecturas crítico-intertextuales (Jurado, 1998) que lleven, en este caso, a conocer la historia social y política de Colombia.

Por supuesto que el propósito de la poesía no tiene por qué ser siempre la interrogación sobre las realidades de una nación y no se debe perder de vista cuestiones como la transformación de la conciencia, el gusto por el lenguaje o el espacio de disfrute de la soledad. La experiencia estética no puede ser reducida a un solo factor y, en ocasiones, funciona como una extraña red que comunica diversas sensaciones y pensamientos. Con todo, es necesario decir que en “El caballero de la noche” se recogen algunas de estas lecciones y el cine tiene cabida en la poesía a través de uno de sus personajes icónicos -Batman- que a partir de la imagen crece en la onda de su repercusión.

Tal vez ese sea uno de los grandes desafíos para la literatura que se centra en *Forrest Gump*, en el maestro Gregorio de *La lengua de las mariposas*, en *Indiana Jones*, *Thelma y Louis*, *La vendedora de rosas* y las figuras que pueblan las películas, las del ayer y las que vendrán: no reducir la palabra a una simple confesión de agrado o a una descripción que confirme lo que ya sabemos y tornar esas figuras en seres múltiples que nos lleven a comprender facetas diferentes de la condición humana.

El ejercicio de intertextualidad -entre el cine y la literatura, e incluso entre diversas obras literarias- hecho desde un personaje del cine, se plantea entonces como explosión más que contención, como caja de pandora más que como añejo baúl de los recuerdos. En este sentido, el diálogo entre textos genera otro texto, unido por un sutil cordón umbilical, pero al mismo tiempo despojado de límites y, de alguna manera, definido por ese nuevo lugar y momento de la enunciación.

Este es el propósito de *Cenizas del bufón* (2014) de Jorge Ladino Gaitán: el libro establece relaciones tanto con el Joker construido desde el cine, como con cierta poética que subyace en los poemas que han tributado homenaje a los

personajes cinematográficos. El Joker de *Cenizas* se ubica entonces delante de una especie de cámara rota que lo reproduce de modo múltiple y que en todo caso y casi mágicamente, convierte su risa y sus ademanes en algo más que un simple estímulo biológico. A ello dedicaremos las próximas líneas.

Cenizas del bufón: el Guasón artista

“¡Solo bufón! ¡Solo poeta!” (Nietzsche)

El libro de poemas *Cenizas del bufón* (2014) revive la imagen del Joker. El libro es escrito por Jorge Ladino Gaitán Bayona, nacido en Boyacá, pero quien desde hace muchos años es dinamizador de la cultura en el Tolima, ya sea por su labor como docente de Literatura en la Universidad del Tolima, como conferencista, ensayista y poeta. Ha sido ganador y finalista de premios de poesía a nivel departamental y nacional y entre sus libros en esta materia figuran *Manicomio Rock* (2009), *Baladas para el ausente* (2013), *Cenizas del bufón* (2014), *Estado de coma* (2015), *Clarooscuro* (2015), *Nuevas lecciones de anatomía* (2019), *Palabras bajo la lluvia* (2020) y *Columbus circo* (2021).

En *Cenizas del bufón*, desde la misma carátula en la que unguasón con su habitual sonrisa malévola mira con deseo un fósforo prendido que sostiene en sus manos, el lector comprende que el mito creado en el cómic y fortalecido en el cine hará presencia en estas líneas. Ya dentro del libro se constata que Joker no es tan solo un actor más. En este sentido, el poeta Nelson Romero Guzmán acierta en plantear en el prólogo que “resulta clave decir que una de las máscaras desconocidas del bufón que sale a la luz en este libro de poemas es la de unguasón escritor” (2014, p. 3).

En una clara diferencia entre escritor y voz poética, *Cenizas del bufón* está diseñado bajo la palabra y la mirada del Guasón. Es él quien imprime, en gran parte del libro, esa tendencia paródica, es a través de él que se observa y se designa no solo el papel del héroe en nuestras sociedades, sino el mismo devenir del individuo de Occidente. Con esas referencias, podemos recordar que el Guasón es presentado en este libro como un bufón, lo cual remite a las propuestas de Mijail Bajtín (1974) alrededor de esta figura y su papel en la Edad Media y el Renacimiento.

Según el teórico ruso, el bufón aparece como parte del entramado del carnaval, en el que hay una reconfiguración de las fiestas oficiales y se vive una segunda vida, una especie de existencia paralela. Si bien este tipo de celebraciones eran toleradas por la Iglesia católica, revelaban en el fondo la necesidad de contraponerse a sus preceptos, en especial porque bullía la risa desmitificadora, los dobles paródicos del culto religioso y un lenguaje que relativizaba las verdades

predominantes. Había en estos festejos un estado de liberación transitoria, en el que se ponían en entredicho los preceptos oficiales, especialmente los religiosos. El bufón era una de las puntas de lanza de estas peripecias, habitado por cierta aura de locura (real o fingida) que le permitía descabezar dioses y reyes sin ser perseguido hasta la muerte.

El libro de Jorge Gaitán retoma este universo para estructurar, desde la mirada del Guasón, un texto de 36 poemas con una división particular: “Antiguo testamento” y “Nuevo Testamento”. El carácter potencialmente sacrílego tiene explicación si se tiene en cuenta las afirmaciones previas: es el bufón (el Joker), en su labor de escritor, quien ha impreso su sello desde la misma estructura y en la línea de burla de lo santo -muy al estilo carnavalesco- construye su propia biblia. Hemos de leer entonces *Cenizas del bufón* como el libro sagrado del Joker, una parodia de la palabra bíblica en la que el mundo no es remanso de paz, sino fresco a punto de encenderse en llamas.

A partir de allí, es posible ingresar a ese universo poético movido por los hilos de un bufón, ese Guasón muy emparentado con el personaje de la película de Christopher Nolan, a juzgar por las citas que se encuentran en los comienzos de las dos grandes partes y que remiten precisamente a algunas sentencias de la película. El diálogo intertextual se hace evidente, pero ahora el malvado de la película *The Dark Knight* es un artista, un escritor que crea un mundo lleno de parábolas y contradicciones, un mundo al revés concentrado en el fracaso y la pulsión del dedo en la herida.

El fracaso o la herida abierta

“La tierra está llena de gente superflua:
la vida está echada a perder por tal abundancia de gente”.
(Nietzsche)

Una suerte de tono escéptico hermana varios de los poemas de *Cenizas del bufón* con posturas filosóficas y sociológicas de la modernidad, en las que el fracaso de los seres humanos, como civilización, pero también en su vida cotidiana, se pinta con crudeza o sensatez. Cómo olvidar, por ejemplo, las propuestas derivadas de la sociología de la novela, que apuntan hacia el momento en que las transformaciones de la antigua sociedad tradicional son impactadas por las lógicas económicas de la modernidad, en la que los individuos valen por lo que tienen más que por lo que son, y la abyección y ansias de dinero se superponen a valores universales, como la solidaridad, el respeto por la vida humana e incluso la bonhomía y el aprecio real.

En el momento crítico en el que los escritores comienzan a darse cuenta de la vileza en la que puede derivar esta nueva etapa de la civilización occidental

(cuya contracara alentadora es la necesidad de la racionalización de las relaciones humanas), son ellos quienes apuntan hacia el deterioro general. En ese orden de ideas “el mundo moderno es vivido como degradación, mediocridad, reino del dinero y de la inautenticidad” (Pouliquen, 1985, p. 27), un espacio en el que para sobrevivir se debe aprender a dar codazos y endurecer el espíritu, y en el que se borran las buenas acciones cuando aparece el fantasma del enriquecimiento monetario.

Lo que existe, en el fondo, es la sensación de haber fallado en el intento de mejorar la convivencia humana y, si bien es cierto, del antiguo mundo al moderno el ser humano fue despojándose de supercherías y poderes denigrantes que acentuaban las desigualdades y las injusticias, ese instinto devorador y en ocasiones violento parece ser inmanejable. Frente a esas caídas existen salidas como la nostalgia o el arrepentimiento, la ironía o la risa. Emile Cioran, uno de los más penetrantes pensadores de nuestro tiempo, ha traducido esa sensación de derrota en uno de sus punzantes silogismos: “fracasar en la vida es acceder a la poesía -sin el soporte del talento” (1995, p. 15).

En este caso hay un hilo conductor que hermana la experiencia vivida a la poesía: es esta última la que ilumina el desastre, la que convierte el despeñadero llamado historia universal -que Walter Benjamin ha divisado desde una pintura de Paul Klee- en un lugar vivible. La poesía parece ser el lugar donde se resuelven los dolores del ser humano, al tiempo que se recuerdan las heridas que él mismo se ha infligido en su carrera contra el tiempo. Punzada y, en ocasiones, también remedio, la poesía es acaso la forma más placentera de acceder al fracaso.

La voz del Joker que escribe *Cenizas del bufón* plantea esta relación en la primera parte del poemario titulado “Antiguo testamento”. Hay en él una cosecha de imágenes del deterioro de la vida de los seres humanos que se recogen a partir de varias sensaciones. Desde los propios títulos de los poemas que conforman ese profano “Antiguo testamento” el Joker crea una película sórdida de la existencia: “Los ojos dejan un camino de hojas secas”, “Amontonan los días”, “He visto el miedo”, “El hastío acecha”, “Hay jaulas detrás de las pupilas”, “Juegas con la navaja”, “Te cansas de la lápida que no ves”. Estas denominaciones anticipan las visiones del guasón en su loca carrera por descubrir las fracturas de la existencia. Y las descubre, en la mayoría de las ocasiones, haciendo llamados desde una voz que parece estar riéndose constantemente de las máscaras de los seres humanos: “no bebas el trago amargo con el vagabundo de la esquina, / Solo tienes un riñón / El otro en hipoteca / No llegues sin comida a casa / A falta de cuervos tus hijos feriaron tus ojos” (Gaitán, 2014, p. 21).

En cinco versos la voz del Guasón ha puesto en entredicho la estabilidad económica y el amor filial, este último tan importante aún para la construcción

de las sociedades occidentales. Precisamente, este poema se titula “Juegas con la navaja” y acumula razones para que ese juego se transforme en fino corte de muñecas: “nada sale bien / tu sombra devora tus pies” (Gaitán, 2014, p. 22). Como es una especie de norma en este libro hecho desde la voz del Joker, hay una presencia constante de imágenes disfóricas, apuntaladas por notas venenosas que abren las heridas del fracaso.

El Joker artista encuentra que la tranquilidad de los individuos surge de una sensación de acumulación que a la postre significa empeñar el futuro. La posesión y el enriquecimiento como sinónimo de felicidad es uno de los espejismos frente a los que ríe estrepitosamente, acaso un poco más filosóficamente espinoso que sus antecesores del cine. Tres versos de “El hastío acecha” nos lo confirman: “el hastío acecha / es buen cazador / aplaca sus víctimas con tarjetas de crédito” (Gaitán, 2014, p. 17).

En su conocido libro *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, Rafael Gutiérrez Girardot trae a colación la lectura hecha por Hegel a la sociedad moderna capitalista, que tiene “un sistema de valores, los de los intereses privados, los de la utilidad, los del hedonismo, los del lujo, los de la riqueza, los de la democracia, los que resumió Louis Philippe, el rey burgués, en la consigna ‘enriqueceos’” (2004, p. 48). Esa especie de castillo de naipes que ha construido Occidente con demencia desde el siglo XIX, parece ser la fuente de la cizaña de la voz poética del libro *Cenizas del bufón*.

No solo porque en sus líneas el ser humano hipoteca su destino por una felicidad presente y fugaz, sino también porque el ser moderno parece reproducir esclavitudes antiguas adobadas con la promesa de cumplir con la gloria soñada por Louis Philippe, el rey burgués. El peligroso sabor del crédito se mezcla con el repiqueteo de las inevitables horas semanales al mando de un escritorio y un computador, que se van llevando la felicidad, pero que extrañamente parecen acercar al ser humano a ella. Probablemente, este fragmento del poema “Un barco oculto en la sangre” de *Cenizas del bufón*, posibilite esa imagen desalentadora:

Náufrago de las ocho horas y sus extras
te aferraste a cualquier tabla,
cualquier amor en tu piel hasta dejar hematomas e hijos.
Te quedan los bares de mala muerte,
polizón de una cerveza al final del trabajo.
Los años te cobraron los mares silenciados. (Gaitán, 2014, p. 27)

Una suerte de Joker y Charles Baudelaire se mezclan para revelar ciertas derivaciones del Spleen, vinculados “al cansancio moral y al desprecio por la vida” (Rábade, 2012, p. 475). Ambos habitados por una expresión cruda, aunque

siempre acompañada de la metáfora. El rostro de ese payaso maléfico, que puede ser el rasgo definitorio del personaje que nació en el cómic, se filtra en esta versificación que busca siempre el lado descarnado de la humanidad, esa travesía en la que incluso los éxitos tienen un mal sabor, porque sellan compromisos con el dinero.

La voz poética, esto es, la mirada del Joker, torna ese antiguo testamento en una especie de papiro asfixiante, lleno de heridas constantes que no pueden restañar ningún superhéroe. No hay espacio para avizorar un mejor panorama, ni siquiera en lo que puede ser, para muchos un refugio: “no hay campana de recreo / fueron otros años donde la escuela no presentía este hoy / sin risa ni rostro” (Gaitán, 2014, p. 13). Nada alienta una esperanza, ni la infancia despojada de compromisos, ni el deseo, ese “lobo desesperado en tu vientre” (p. 17), ni el dinero, ni el trabajo, ni la familia. Todo conduce a una muerte a cuentagotas, con pequeñas dosis de acomodamiento y mares de hastío. ¿De dónde ha tomado esta perspectiva en la que todo pesa? ¿Qué pretende entonces este payaso acunado en las ruinas de la existencia?

El epígrafe de este Antiguo Testamento puede dar pistas sobre estos interrogantes. Es tomado de una conocida frase de la película *Batman, el caballero de la noche* de Christopher Nolan, en la que el Joker expresa “vivimos en un mundo extraño, hablando de eso ¿sabes cómo me hice estas cicatrices?” (2008). Los poemas del bufón, la voz poética construida por Jorge Ladino Gaitán, dan una resonancia mayor a lo que se plantea en la película y que en líneas anteriores se había planteado: cierto cinismo, cierta hipocresía generalizada, cierta negación social de los problemas que se filtran en la cotidianidad de ese barco ebrio que parece ser Occidente, un barco sin norte cuyos tripulantes son desquiciados por el canto de las sirenas del oro y las riquezas.

Como en la cinta, este Joker tiene la sensatez y entereza de decirlo, así en ocasiones parezca ir a los extremos y pierda de vista las posibilidades de la felicidad. No le interesa. “escribe con sangre y comprenderás que la sangre es espíritu” (Nietzsche, 1999, p. 67), parece ser la consigna del Guasón en *Cenizas del bufón*. Es su forma de ser artista, su forma de prender el fuego de la conciencia de ese desocupado lector que tal vez se sienta identificado con la torturadora palabra del Joker. De allí es probable que solo queden cenizas, cenizas que pueden seguir ardiendo.

La religión del nihilismo o el llamado a la locura

“Cuando yo quería subir a las alturas, lo que realmente deseaba era caerme” (Nietzsche)

La segunda parte de *Cenizas del bufón*, denominada Nuevo Testamento, expresa una relación más directa entre el Joker y Batman, y entre estos dos y las instituciones sociales más importantes. La voz poética, esto es, la voz del Guasón, crea constantemente al murciélago justiciero como su interlocutor directo, de tal forma que los versos se convierten en una especie de diálogo en el que el Joker profundiza en las caídas humanas con cierto ánimo realista. Para lograrlo, es diciente el epígrafe de esta suerte de segundo libro profano, tomado nuevamente de la película de Christopher Nolan: “la locura, como sabrás, es igual que la gravedad. Solo necesitas un empujón” (Citado por Gaitán, 2014, p. 38).

Joker llama la atención sobre la locura, que ha tenido diversas manifestaciones y ha sido considerada de formas diferentes con el paso del tiempo (Márquez, 1985-1986). Dentro de sus acepciones, el loco se acerca, en ciertos momentos, al bufón: hermanados por una especie de mirada dislocada, dentro de sus aparentes desvaríos cosechan severas trazas de penetración. En palabras de Francisco Márquez (1985-1986):

La locura así marcada significa tanto un estigma deshumanizador como una fuente de privilegios nacidos de la noción de su irresponsabilidad jurídica y moral, a la vez que del vago sentir al alienado como un ser en oscura relación con lo numinoso. El loco ha sido considerado entonces como voz de la verdad absoluta e irreprimible. (p. 502)

Modelos literarios vienen a la memoria cuando se piensa en el loco en imbricación directa con el bufón: Hamlet, el propio Sancho Panza o, recientemente, el enano de la novela *Maluco*, de Napoleón Baccino Ponce de León. Ellos tienen ese don de observar entre los velos de la realidad y decir palabras lacerantes, amparados en su aparente cerebro disparatado y su comicidad que simula ser inofensiva. En muchos casos se acompañan de la risa, finta repugnante y a la vez desintegradora, que invita a reír incluso de quien está riendo.

Así que caer en este tipo de locura es para el Joker de la película y del libro *Cenizas del bufón* una invitación a la sensatez, el susurro del diablillo que quiere colarse en la conciencia del bien y destruir falsas dicotomías. Caer en la locura de “un empujón” es en realidad elevarse: con fina ironía y recurriendo a uno de los principios carnalescos, Joker plantea un mundo al revés en el que se sospeche de los conceptos elaborados por la volubilidad de los seres humanos. En este tránsito, el Guasón llama a Batman a cortarse las alas y disfrutar del vacío en picada: “si quebraras la máscara y su mansedumbre / ... si inventaras fuegos en vez de apagarlos” (Gaitán, 2014, p. 37).

¿Cuáles son las raíces de este pase a la locura? Además de lo explorado en el acápite anterior, el Joker de *Cenizas del bufón* hace un juicio a la felonía generalizada, a esa inclinación un tanto sibilina que tienen los ciudadanos por el mal. Inversión tras inversión, los ciudadanos de Gótica (una forma de simbolizar la sociedad occidental) adoran la barbarie, aunque su máscara -más poderosa que la del propio Batman- muestre un rostro civilizado y respetuoso de las normas de convivencia universal: “los crímenes borrados son titulares de periódico, / los crímenes provocados apuntan a la gloria. / La memoria guarda traumas y muertos, / no aguas calmas ni borregos. / La ciudad que odia, recuerda. / La ciudad que ama, olvida” (Gaitán, 2014, p. 37).

La voz de Joker despliega en estos versos la particularidad de las sociedades modernas en que se venera el delito. Inevitable el recuerdo de cómo en algunos países se mitifican criminales y su memoria se protege del olvido cada que se rueda una serie o una película sobre su vida. Cómo no advertir que en esa lógica de la abyección en la que sobreaguan muchas comunidades, los tunantes y salvajes capturan la atención de las cámaras y, en no pocas ocasiones, el aplauso escondido de los espectadores, que envidian esos quince minutos de fama (en ocasiones son años) hechos con sangre y muerte.

En este sentido, el problema que revela el Joker de *Cenizas del bufón* no es propiamente con Batman, sino con el conjunto de la sociedad que se alimenta de un relativismo ético, los “millones de Judas” (Gaitán, 2014, p. 43) que no sienten rubor por mover los límites de la justicia, si detrás de esa acción llueven monedas. Los habitantes de Gótica (nuestros paisanos en la ficción) reproducen las viejas prácticas que desde las narraciones religiosas han pasado a la historia, como si la traición fuera parte de la esencia vital. Entonado por esa revelación, el Joker de las *Cenizas* encara falsos mesías y dudosas plegarias.

Este proceso, en el que de por medio está la metáfora religiosa, es el espejo de la secularización, esa pérdida de validez de los principios religiosos y que, según Rafael Gutiérrez Girardot, irrumpe sin marcha atrás hacia finales de siglo XIX en Hispanoamérica. Especialmente para el arte y, particularmente, para la literatura se “secularizó el vocabulario de la misa y de la praxis religiosa” (Gutiérrez, 2004, p. 81) y, por ejemplo, en Antonio Machado las “escenas fragmentarias de una misa sirven para expresar el recuerdo de un amor” (p. 81).

El Joker artista de *Cenizas del bufón*, retoma ese camino —que en su condición de sesuda irreverencia le cae como anillo al dedo— y revive, tal vez con mayor ferocidad, las prácticas inauguradas en el continente por sus antecesores modernistas, animadas al tiempo por el tufillo de Charles Baudelaire. A partir de un pastiche paródico de la oración del Padre Nuestro, en el poema titulado “Bufón siniestro” lo que parece ser la voz del Joker le ruega a su dios por la maldad y

el desenfreno, porque pueda arrasarlo, de una vez por todas, con el cinismo y la hipocresía. Quizá así, llegando a los extremos, Gótica (el mundo) abra los ojos:

Bufón siniestro que burlas los cielos,
alabado sea tu nombre,
venga a nosotros tu risa.
Estallen tus bombas en Gótica como en el infierno.
Danos hoy tu rencor, pan de cada día.
Maldice nuestros naufragios
como también maldecimos las cunas y los nacimientos.
Déjanos caer en la desesperación y líbranos del perdón.

Armen. (Gaitán, 2014, p. 45)

Por vía de la expresión literaria, trabada en los hilos del bufón, una oración popular se convierte en reducto de demonios. Aunque no sea, hay que insistir en ello, más que la forma en que el bufón trata de encender las llamas de las conciencias de esos “millones de Judas” irredentos, que deambulan por las sociedades contemporáneas. Es esa expresión iconoclasta, que cae como bomba en el lector(a), la que ansía abrir los ojos de esa Gótica ensombrecida por la hipocresía.

Siguiendo la corriente de este acto furioso lleno, al parecer, de una extraña filantropía, desde una suerte de lenguaje soteriológico que se percibe en algunas de las líneas de este Joker/artista, es probable recordar, en este punto el cuento “Tres versiones de Judas” de Jorge Luis Borges. En una de esas versiones se llega a la conclusión que el acto de Judas, el de la traición y venta de Jesús, fue necesario para la concreción de la muerte y posterior resurrección de este último. En palabras del narrador del cuento: “el verbo se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del verbo, podría rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta) y a ser huésped del fuego que no se apaga” (Borges, 1984, p. 150).

¿Acaso no es posible considerar, de la mano del cuento de Borges, las diferentes versiones de Judas en esta biblia bufonesca titulada *Cenizas del bufón*? Están los “millones de Judas” que viven en las arenas movedizas de sus principios, pero también el Judas/Joker, el Judas/artista, que se inmola en sus palabras y pide conflagraciones generales para que el bien muera, aunque tal vez también para que resucite. Leído de esta forma, Joker sería el bien enmascarado en la sevicia y el crimen cuyo legado queda en la palabra a la que también desea prender fuego.

La invitación a la locura desde ese Joker artista, un extraño Judas que ha construido parábolas perversas, se hermana en este punto con “¡Sólo bufón! ¡Sólo poeta!” el poema de Friedrich Nietzsche. Es probable entonces identificar al

Joker del libro de Jorge Gaitán en las líneas del bello poema del pensador alemán, azotado por la locura en sus últimos años de vida:

Tu, que contemplaste al hombre
Tanto como Dios y como cordero-
Para despedazar a Dios en el hombre
Como a la oveja en el hombre
Y reír despedazando

Esa, esa es su felicidad,
La felicidad de una pantera y de un águila,
¡la felicidad de un poeta y de un bufón! (Nietzsche, 1995, p. 41)

La serie de contradicciones que se plantean en la lectura de *Cenizas del bufón* se podrían elevar a varias potencias: Judas bondadoso, escritor de una biblia oscura, cultor de una risa que no reclama la felicidad, sino la amargura de vivir en medio de bazofias, destructor y amante de Dios, bufón, poeta. Se entiende con mayor transparencia por qué caer en la locura es una especie de llamado a caminar las tierras cenagosas y al tiempo luminosas del nihilismo. Para Batman (y los miles de seres que se identifican con él) la tentación es leer este libro sagrado de un bufón.

Epílogo. El Joker se ríe del lector

“Un siglo más de lectores y hasta el espíritu empezará a oler mal”
(Nietzsche)

Es casi un lugar común que las lecturas deban ser puestas constantemente en abismo, que solo sean temporales demostraciones de una posición elaborada desde un punto de enunciación particular. El llamado círculo hermenéutico nos recuerda cómo crecen en espiral, cómo se transforman los acercamientos cada que revisamos a los humanos. Somos especies de Pierre Menard, el personaje de Jorge Luis Borges, que aún escribiendo el Quijote de manera literal dice estar redactando otro Quijote. ¿Qué ha pasado allí? El Quijote del siglo XVI es diferente al del siglo XX simplemente porque se han acumulado prejuicios -en el sentido gadameriano del término- sobre los cuales no podemos ser ajenos.

Con cada ciclo que pasa nuestra mirada cambia, ya sea en términos de sociedad o individuales y lo ideal es, según la hermenéutica de Gadamer, ser lo más conscientes de esos horizontes de expectativas desde los cuales lanzamos nuestras hipótesis de lectura. Reconocer nuestros prejuicios es una forma de lograr cierta honestidad en la lectura, es habitar la memoria y concederle el peso específico cada vez que nos sumergimos en una obra.

Sin embargo, Nietzsche, cuya máscara parece estar adherida al Joker de *Cenizas del bufón*, invita a una perspectiva diferente. En el inicio de *Así habló Zaratustra* (una especie de libro poético-filosófico lleno de parábolas) nos habla de las tres transformaciones del ser humano: camello, león y niño. Es esta última la más elevada porque “el niño es inocencia, olvido, un nuevo principio, un juego, una rueda que se pone en movimiento por sí misma, un echar a andar inicial...” (1999, p. 56). Nada de preservación de la memoria, simplemente ingresar al mundo sin lastres, borrar todo lo que hemos elaborado.

El Joker de *Cenizas del bufón* reclama para sí el derecho a la burla de las exégesis e invita a que un viento fuerte se lleve las ideas. Es una suerte de lectura que acabará con la palabra una vez se termine, una especie de final de *Cien años de soledad* un poco más siniestro, tal vez, pero, en últimas, necesario. Joker tiene el espíritu del niño y en el último poema se burla de las palabras del lector y especialmente del crítico, como un sello de anticipación, al fin y al cabo, Zaratustra lo acompaña:

¿Culparás a los libros de superación personal?

¿Culparás a los libros de superación personal?
¿a pastores pedófilos con su “eres lo que sueñas”?
Gótica en ruinas es mi sueño,
de niño imaginaba bombas nucleares en los museos.
En medio de instalaciones y desechos
nadie sospecha de mis juguetes;
bastó pintar armas de color pastel,
banderas blancas
y jaulas alrededor.
¡Cuántos aplausos!
“Es una alegoría contra la guerra”,
“Una joya del arte posmoderno”.
Me creía loco, pero el mundo anda peor,
algún crítico dirá que no fui terrorista
sino artista conceptual y hasta poeta.
Por eso arriesgo estas líneas,
estas plumas de pavo altanero. (Gaitán, 2014, p. 87)

Referencias

- Abad, H. (31 de Julio de 2004). Paras en el congreso. *Semana*. Recuperado de <https://www.semana.com/portada/articulo/paras-congreso/67269-3/>
- Alday, D. (26 de diciembre de 2018). Las mejores imágenes del Joker: un recorrido visual por la historia del payaso del crimen. *Superaficionados*. Recuperado de <https://www.superaficionados.com/imagenes-joker/>
- Álvarez, C. (2020). Joker (2019): el magnetismo del héroe en su marketing. *Cosmovisión de la comunicación en redes sociales en la era posdigital*. Sierra, J. Barrientos, A. (Coord.). España: McGraw-Hill, pp. 869-886.
- Álvarez, M. (2010). *El Guasón: análisis comparativo de dos propuestas de un personaje*. [Trabajo de grado]. Universidad Católica Andrés Bello.
- Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Baltodano, G. (2009). La literatura y el cine: una historia de relaciones. *Letras*, (46), Universidad Nacional de Costa Rica, pp. 11-27.
- Bautista, E. y Rodríguez, A. (2012). *Entrecruces: cine y literatura*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Bechara, E. (ant.). (2019). *La vida es bella. Antología poética del cine*. Bogotá: Escarabajo.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus.
- Borges, J. (1984). *Ficciones*. Buenos Aires: Oveja Negra.
- Borges, J. (2001). *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Crítica.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cerezo, I. (2005). La evolución del detective en el género policíaco. *Revista electrónica de estudios filológicos*, (10), pp. 362-384.

- Ciorán, E. (1995). *Silogismos de la amargura*. Barcelona: Tusquets.
- Ciorán, E. (2002). *La tentación de existir*. España: Punto de lectura.
- Cremades, R. y Esteban, A. (2002). *Cuando llegan las musas*. Bogotá: Planeta.
- Forster, E. (1993). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.
- Gaitán, J. (2014). *Cenizas del bufón*. Ibagué: Sello editorial Universidad del Tolima.
- Genette, G. (1989) *Palimpsestos*. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus.
- Gutiérrez, F. (2016). *Literatura y cine*. Madrid: Uned.
- Gutiérrez, R. (1976). *Horas de estudio*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Gutiérrez, R. (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: FCE.
- Guber, P. (et al.). (Productores). Burton, T. (Director). (1989). *Batman*. Estados Unidos: Polygram Filmed Entertainment.
- Heidegger, M. (2010). El origen de la obra de arte. En *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza, pp. 11-52.
- Jurado, F. (1998). *Lineamientos curriculares. Lengua Castellana*. Bogotá: Magisterio.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Madrid/Caracas: Fundamentos
- Kundera, M. (2006). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.
- Márquez, F. (1985). Literatura bufonesca o del loco. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, (2), pp. 521-528.
- Muñoz, A. (2016). *Imágenes de tinta. 50 tránsitos de la literatura al cine*. Barcelona: UOC.
- Nietzsche, F. (1995). *Ditirambos de Dionysos*. Bogotá: El áncora.
- Nietzsche, F. (1999). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Edimat.

- Nolan, C. (et al.). (Productores). Nolan, C. (Director). (2008). *The dark knight*. Reino Unido/Estados Unidos: Legendary Pictures/ D.C. Entertainment/ Syncopy films.
- Phillips, T. y Cooper, B. (et al.). (Productores). Phillips, T. (Director). (2019). *Joker*. Estados Unidos: DC Films (et al.).
- Pouliquen, H. (1985). Argumentos para una historia de la sociología de la novela. *Sociología de la literatura*, (10/11/12/13), pp. 9-34.
- Rábade, M. (2012). Spleen, tedio y ennui. El valor indiciario de las emociones en el siglo XIX. *Revista de literatura*, LXXIV, (148), pp 473-496.
- Ramalho, S. & Jardim, A. (2019). Intertextualidades interlingüísticas: alguns parâmetros para análises correlacionais. *ENSINARMODE*, Universidad Federal de Santa Catarina, 2 (2), pp. 120-136.
- Ricoeur, P. (2003). *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rossi, M. (2012). Dar letra al film, dar cuerpo a las ideas: cine, filosofía y hermenéutica. *Nuevo itinerario. Revista digital de filosofía* 7, (VII), Resistencia, Argentina, pp. 1-19
- Sánchez, I. (2017). *El cine: lo santo y lo violento. De la historia a la hermenéutica*. [Tesis de doctorado]. Universidad Complutense de Madrid.
- Segura, J. (2019). Batman y el Joker: a la luz de Derrida y Bajtín. *Repertorio americano*, (29), pp. 143-155.
- Soler, A. (2020). *Evolución narrativa del villano e inferencias publicitarias. Caso de estudio: Joker (1966-2019)*. [Trabajo de grado]. Universidad de Valladolid.
- Tanaka, M. (2020). Batman y las manos sucias. A propósito de la trilogía de Batman de Christopher Nolan. *La política va al cine*. Alcántara, M., Mariani, S. (Eds). Lima: Universidad del Pacífico, pp. 84-96.
- Tornero, A. (2010). Enfoques de la recepción en estudios de cine y literatura. *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, (12), pp. 78-85.

Vanegas, B. (2018). *Llorar en el cine*. Floridablanca: Fundación Ediciones Corazón de Mango.

Zabala, L. (2007). Del cine a la literatura y de la literatura al cine. *Casa del tiempo*, (95-96), pp. 10-13.

Zabala, L. (2009). La traducción intersemiótica en el cine de ficción. *Ciencia ergo sum*, 16, Universidad Autónoma de México, pp. 47-54.

Zabala, L. (2010). Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones. *Razón y palabra*, (71), Universidad de los Hemisferios.